

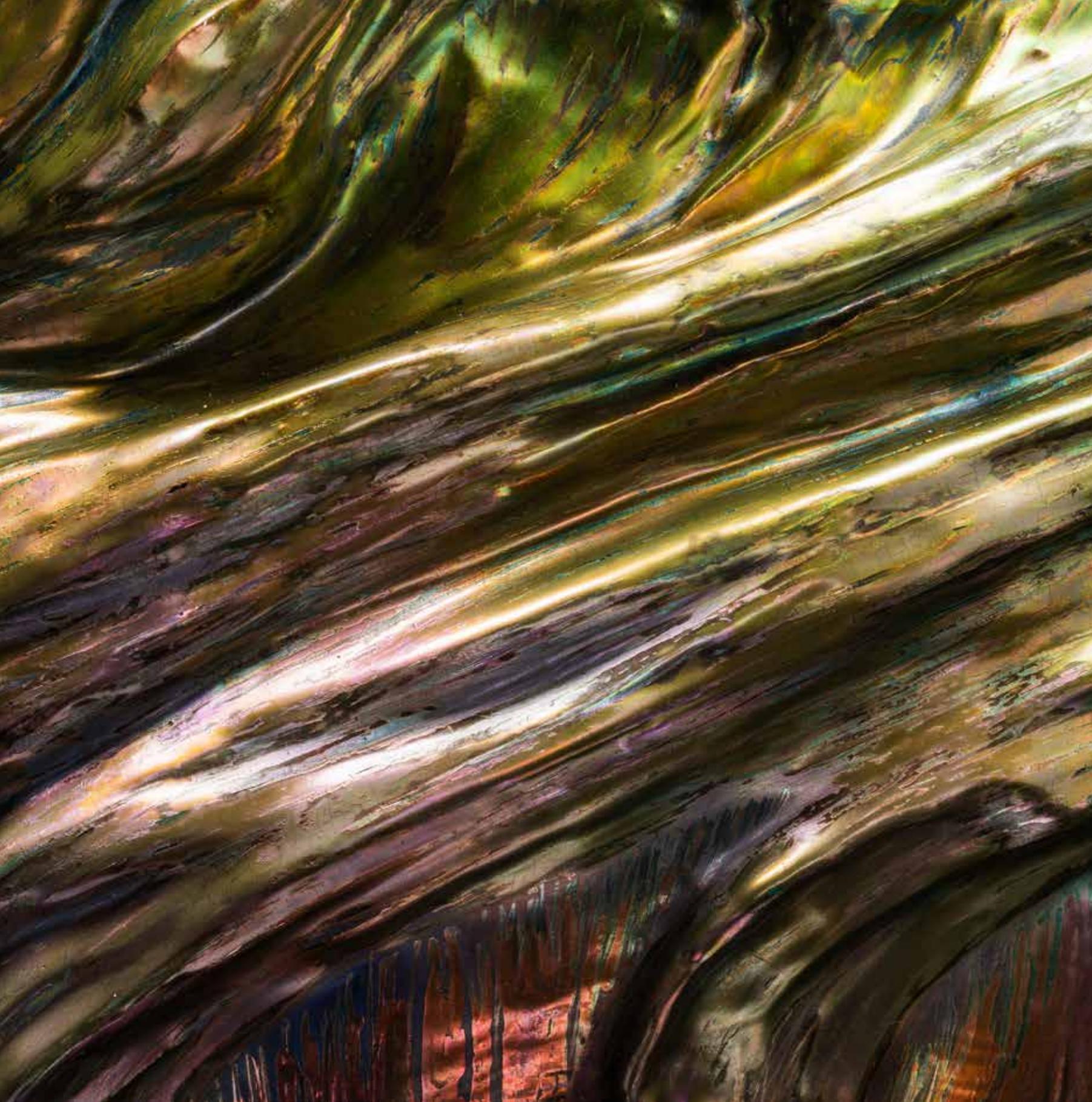
MILLON

Arts Décoratifs du XX^e

MASTERS

XXth Decorative Art

Paris
Vendredi 4 novembre 2022



LES ARTS DÉCORATIFS DU XX^E SIÈCLE

Vendredi 4 novembre 2022
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-Preneur



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

Experts



Art Nouveau
Claude-Annie Marzet
T +33 (0)6 12 31 12 84



Art Déco
Patrick Fourtin
patrick.fourtin@gmail.com

"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

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

Sommaire

Théodore DECK (1823-1891)	p. 4
Raoul LARCHE (1860-1912)	p. 10
Clément MASSIER (1844-1917)	p. 18
Sandor APATI ABT (1870-1916) pour la manufacture Vilmos ZSOLNAY	P. 28
Émile GALLE (1846-1904)	p. 34
Louis MAJORELLE (1859-1926)	p. 54
François-Émile DECORCHEMONT (1880-1971)	p. 60
Demeter Haralamb CHIPARUSSE (1886-1947)	p. 68
Albert CHEURET (1884-1966)	p. 78
Edgar BRANDT (1880-1960)	p. 84
Jacques-Émile RUHLMANN (1879-1933)	p. 98
Paul JOUVE (1878-1973)	p. 104
Gaston SUISSE (1893-1988)	p. 110
René-Jules LALIQUÉ (1860-1945)	p. 116
Camille FAURE (1874-1956)	p. 124
Jean BESNARD (1889-1958)	p. 130
Antoniucci VOLTI (1915-1989)	p. 136
Jean PROUVÉ (1901-1984)	p. 142
Georges JOUVE (1910-1964)	p. 148
François Xavier LALANNE (1927-2008)	p. 154
Conditions de ventes	p. 166
Ordre d'achat	p. 168

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 €.



Théodore DECK

(1823-1891)

«*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 poëlier Hügelin père, où il se forme aux techniques historiques de la faïence². Il effectue ensuite le traditionnel tour d'Allemagne des compagnons poëliers-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 qui obtiendra une première médaille 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.

Le 27 juillet 1872, l'artiste opte pour la nationalité

française et est élu adjoint au maire dans le 15^e arrondissement de Paris (novembre 1870). 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 administrateur 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 1865 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 réalisa son monument funéraire sur lequel il grava l'épithète : «*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

«*J'ai fait la magique étude
Du Bonheur, que nul n'élude.
Ô vive lui, chaque fois
Que chante son coq gaulois*»

On ne saurait douter de l'attachement à la France de Théodore Deck, natif d'une Alsace encore germanique et qui plus tard choisira de se naturaliser. Il n'est pas surprenant à cet égard de retrouver un des plus vieux symboles de la France au rang des motifs décoratifs du maître céramiste.

Ce rapport à la Nation n'explique cependant pas seul la présence récurrente du coq parmi les sujets de Deck, qui est également à chercher aux sources Japonistes de l'Art Décoratif de la fin du XIX^e.



©DR

©DR

©Y. Girault

©DR

C'est ainsi que Théodore Deck reprend lui aussi le coq dans de nombreuses créations : plats, assiette, panneaux et même comme ici en ronde bosse.

Sous ses dehors familiers, ce coq blanc témoigne d'un travail extrêmement maîtrisé de l'artiste. Sa forme d'abord dit l'observation précise du sujet, dont les principaux volumes sont admirablement rendus et proportionnés. Nous ne sommes cependant pas en présence d'un projet naturaliste. L'animal est stylisé selon la volonté de Deck, son bec grand ouvert laissant presque entendre son célèbre «*cocorico*» tandis que le contraste entre le blanc du plumage et le rouge de la crête et du barbillon est souligné par un délicat travail d'ombrage à l'émail céladon.

L'inspiration est ici magnifiée par l'Art et la technique de Théodore Deck qui démontre avec éclat qu'il est le maître de cette terre à la «*force secrète qui, mieux que tout autre, se prête à une sorte de mystérieuse alliance, non seulement avec la main de l'homme mais avec ce besoin quasi divin de donner aux conceptions de l'esprit une réalité tangible.*»³

Dans la lignée de Deck, on peut relever que son élève Edmond Lachenal réalisa également un Coq blanc⁴ vers 1884. Encore que celui-ci soit à couverture polychrome on peut aussi noter que la Manufacture de Choisy-le-Roi confia vers 1885 à Louis Carrier-Belleuse et Paul Coméra la création d'un modèle en majolique du gallinacé. AJ & FD

1 Arthur Rimbaud in "Ô saisons, ô châteaux ...", *Les Illuminations*, Publications de la Vogue, 1886, page 77.

2 On pensera notamment au travail de son collaborateur Emile Reiber, fin connaisseur de l'art extrême-oriental qui eut très tôt l'idée de reprendre des formes de bronze asiatiques pour les transposer en céramique.

3 Renée Moutard-Uldry dans son article "Retour à la Terre" in *L'Amour de l'Art*, janvier 1946, page 66.

4 qui figure dans les collections du Musée d'Orsay sous le numéro d'inventaire OAO 1566.

1

Théodore DECK (1823-1891)
«Coq»

Important et rare sculpture d'un coq en faïence émaillée blanche à nuance céladon et tête et collerette émaillée rouge orangé.
Signée sous la base en creux «Th.Deck».
40 x 28,5 x 21 cm
(fêles et légers sauts d'émail)

Bibliographie

«Théodore Deck ou l'éclat des émaux 1823-1891», Musée de Marseille, 1994, modèle à couverte variante reproduit page 93.

*A "Rooster" white enamelled earthenware sculpture by Théodore Deck, with celadon shades and red-orange face and crest.
Signed under the base "Th.Deck".
15,75 x 11,22 x 8,27 inch
(cracks and slight enamel lacks)*

15 000/20 000 €





Raoul LARCHE

(1860 - 1912)

« Toute bonne sculpture suggère les sentiments qu'elle veut suggérer. »¹

François-Raoul Larche (dit Raoul Larche) naît en octobre 1860 à Saint-André-de-Cubzac (Gironde). Après un bref passage à l'École nationale supérieure des Arts Décoratifs, il est admis à l'École des Beaux-arts de Paris où il suivra notamment les enseignements de François Jouffroy, Alexandre Falguière et Jean Léon Gérôme. Il expose pour la première fois au Salon de 1884 avant d'obtenir en 1866 le second Prix de Rome.

Néo-baroque et Art nouveau, sa sculpture est très appréciée de son temps pour ses lignes fluides et ses formes tourbillonnantes, notamment ses différentes représentations de la danseuse Loïe Fuller dont il rend superbement les voiles. Pleine du réalisme exubérant typique du début du siècle, la statuaire de Larche n'en est pas moins remarquable pour sa subtile compréhension des formes et de leur traitement. Sa manière, qui rompt subtilement avec l'art académique, lui assura une grande notoriété et lui vaut de réaliser plusieurs pièces d'éditions pour la fonderie d'art Siot-Decauville à Paris. Le sculpteur reçoit également quelques commandes officielles, notamment le groupe «La Musique» pour le Grand Palais (il reçoit à cette occasion une médaille d'Or à l'Exposition Universelle de 1900) ou la fontaine allégorique en marbre «Le Miroir d'eau, la Seine et ses affluents» en 1910. Raoul Larche est également auteur de plusieurs statues religieuses telles une «Jeanne d'Arc» pour l'église de Gagny ou «Saint-Antoine» pour l'Église Saint-Antoine-des-Quinze-Vingts à Paris.

S'il n'est pas passé à la postérité pour ce pan de son œuvre, Larche fût également peintre Symboliste puis Impressionniste. Il meurt prématurément en 1912 des suites d'un accident d'automobile, à l'âge de 52 ans. Le Salon des Artistes Français organise une exposition rétrospective de son œuvre à Paris, au Grand Palais, en 1920 tandis que le fond de son atelier du 4^e Arrondissement de Paris est mise en vente à l'hôtel Drouot le 14 juin 1937.. FD

¹ Charles Baudelaire in *Curiosités esthétiques*, 1868.

LA MER

1894

« S'il était permis de manifester une préférence pour certaines des pièces si artistiques que M. Siot-Decauville a réunies, c'est sans doute en faveur des étains que les suffrages se manifesteraient en plus grand nombre. M. Siot expose au Salon des Champs-Élysées un surtout de table, la Mer, et une coupe en étain par Raoul Larche, d'une exécution parfaite, qui sont fort admirés des connaisseurs, et dont l'État vient de faire l'acquisition. La patine de ces étains est une pure merveille et l'impression ressentie en les voyant explique le succès auquel sont appelées ces délicates œuvres d'art (...) Les oxydations qui lui donnent ses patines si nouvelles n'ont pas dit leur dernier mot. »¹

Le voici ce surtout de table ! Sa pièce centrale abrite des Néréides qui supportent en guise de coupes de larges coquilles. Les pièces secondaires, elles, arborent deux Tritonnes supportant des conques marines faites pour mettre des fleurs. L'ensemble est stupéfiant, et l'on comprend son acquisition par l'État² en 1894 au Salon de la Société des Artistes français tant il y a dans cette pièce un accord unique entre l'héritage de la statuaire classique et la puissance évocatrice du Symbolisme.

On ne peut qu'aimer cette pièce. Le poète³ nous l'impose : "Homme libre, toujours tu chériras la mer !" FD

¹ In "Exposition Siot-Decauville", *La Vie contemporaine : Revue de famille*, Paris, 1^{er} avril 1894, page 509.

² pour le Musée du Luxembourg jusqu'en 1978 où il rejoint les collections du Musée d'Orsay.

³ Charles Baudelaire, "L'Homme et la mer", *Les Fleurs du Mal*, section "Spleen et Idéal", 1857



©DR



Raoul LARCHE (1860 - 1912)
«La Mer»

1894
 Exceptionnel surtout de table en étain mat et brillant, composé de trois éléments à riche décor en haut relief de naïades jaillissant des flots.

Les deux éléments latéraux présentent deux naïades tenant des conques.

Toutes les pièces sont signées «Raoul Larche», la pièce centrale porte la marque du fondeur «Siot Decauville fondeur Paris».

Élément centrale : 75 x 80 x 30 cm
 Deux éléments latéraux : H : 42 cm
 (anciennes restaurations)

Bibliographie

- Alastair Duncan : «The Paris Salons 1895-1914, Volume V: Objets d'art & metalware», Antiques Collector's club, modèle reproduit page 369.
- modèle reproduit trois fois en ses divers éléments dans l'article d'Émile Molinier «Notes sur l'étain» (premier article) in Art et Décoration, septembre 1897, pages 81 à 88.
- Marc Bascou, Marie-Madeline Massé Philippe Thiébault : «Musée d'Orsay. Catalogue sommaire illustré des arts décoratifs», Paris, Réunion des musées nationaux, 1988, modèle référencé et reproduit page 156
- Pierre Kjellberg : «Les Bronzes du XIXe», Éditions de l'Amateur, 1989, partie centrale du surtout reproduite page 412.

Muséographie

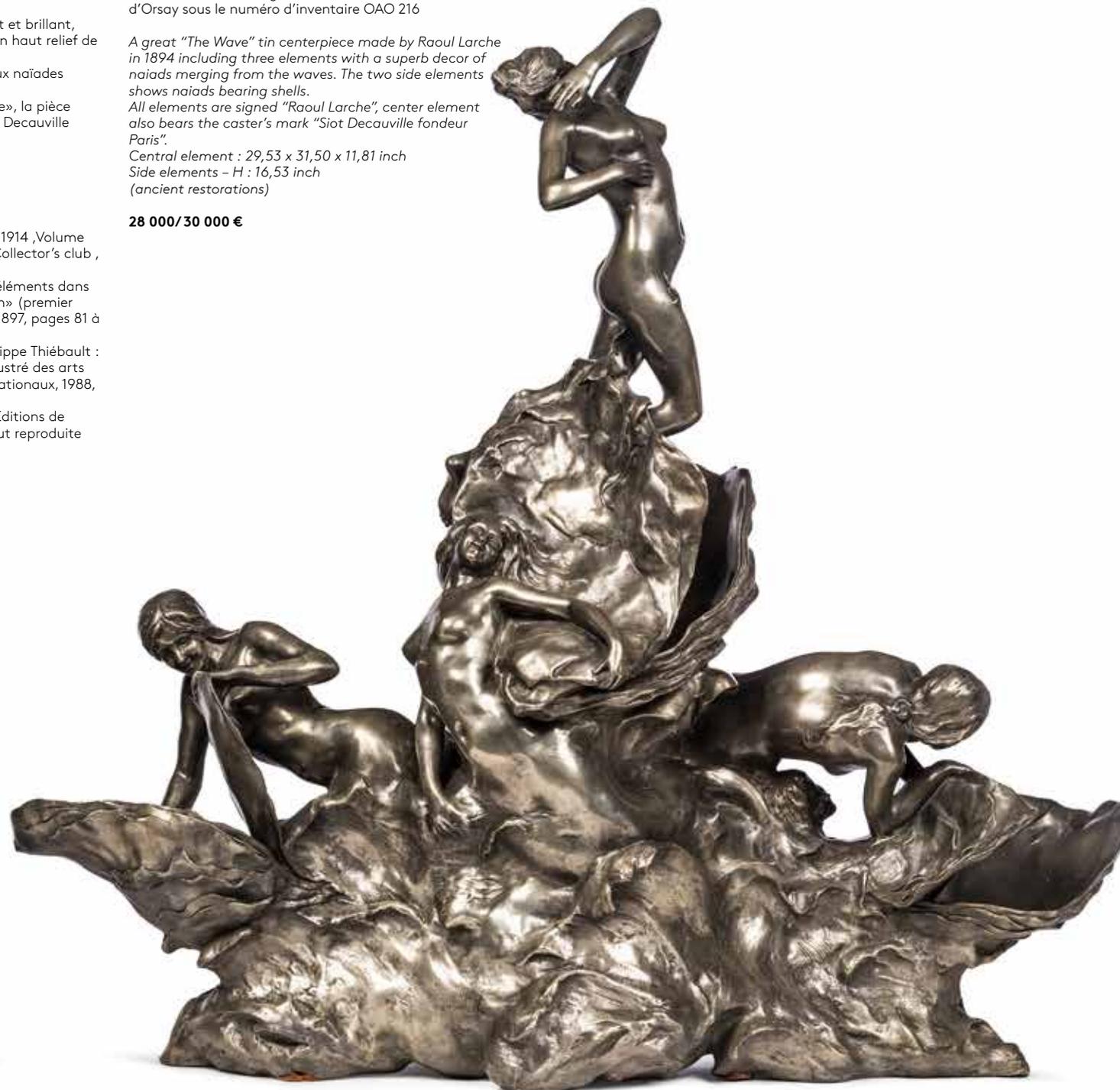
Un modèle similaire figure dans les collections du Musée d'Orsay sous le numéro d'inventaire OAO 216

A great "The Wave" tin centerpiece made by Raoul Larche in 1894 including three elements with a superb decor of naiads merging from the waves. The two side elements shows naiads bearing shells.

All elements are signed "Raoul Larche", center element also bears the caster's mark "Siot Decauville fondeur Paris".

*Central element : 29,53 x 31,50 x 11,81 inch
 Side elements - H : 16,53 inch
 (ancient restorations)*

28 000/30 000 €





Clément MASSIER

(1844 - 1917)

3-4/ Clément MASSIER

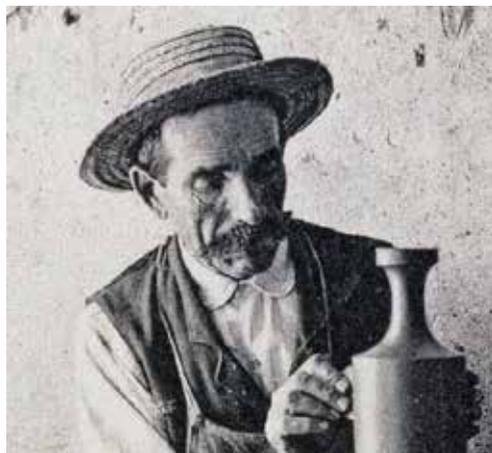
« Ainsi, belle œuvre d'art,
nos amours ont été et seront
l'ornement du ciel et de la terre »¹

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.



©DR

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.

IRIS

Circa 1890

« Comme il ressemble à son ombre sur l'eau, l'iris. »¹

Symbole du renouveau printanier baptisé d'après la messagère des Dieux grecs, l'Iris est une fleur à la fois gracieuse et rustique, très appréciée des artistes Art Nouveau. L'amour pour ce sujet est sans doute à chercher aux sources Japoniste de l'Art de la Belle Époque. L'iris est en effet cher aux Nippons qui l'ont représenté sur maintes estampes et chez qui il a sa propre fête. A cette occasion et depuis des siècles on vient admirer leur floraison depuis de charmant pont en zigzag aménagés pour ne pas déranger les précieuses fleurs.



©DR

©DR

On pensera également parmi les représentations marquantes de la fleur aux peintures réalisées par Vincent Van Gogh durant son internement volontaire à l'asile Saint-Rémy en 1889 - 1890.



©DK

Contemporaine des peintures de Van Gogh, notre paire de cache-pot voit Levy-Dhurmer décliner le même sujet floral. Comme chez le maître Hollandais et les graveurs Nippons, on y retrouve la recherche d'une ligne élémentaire dans le dessin des fleurs, la même manière synthétique qui s'éloigne du naturalisme par une composition en vastes plans colorés.

On devine que Levy-Dhurmer a longuement observé les iris tant leur représentation formelle est réaliste et forte. On peut presque sentir le velouté et la souplesse des pétales avec lesquels s'entrecroisent de longues feuilles lancéolées au retombés gracieux. Seuls certains détails sont soulignés par la glaçure irisée pour achever le rendu du décor devant lequel on serait tenté de s'écrier² : "Comme il a bien compris la nature exquise des fleurs !".

FD

1 Haïku de Matsuo Bashō tel que traduit dans l'intégrale de ses poèmes : Bashō, seigneur ermite, Points, 2014.

2 En reprenant l'exclamation du critique d'art Octave Mirbeau à propos d'une toile aux Iris de Van Gogh

3

Clément MASSIER (1844 - 1917)

«Iris»

circa 1890

Importante suite de deux cache-pot en céramique à décor iridescent d'iris en fleurs peint aux émaux lustrés et flammés polychrome.

Signés sous leurs bases «Clément Massier Golfe Juan A.M» à l'émail et également en creux sous couverte pour un.

H : 29 cm, DL : 37 cm

(quelques légers sauts d'émail)

A set of two ceramic planter with an iridescent enamelled decor of iris flowers, by Clément Massier.

Enamelled "Clément Massier Golfe Juan A.M" enamelled under the base plus in hollow for one.

H : 11,42 inch, DL : 14,57 inch

(a few lacks of enamel)

10 000/15 000 €



TRITON

Circa 1900

« Triton pourchassant une Baigneuse » – circa 1900

« Triton, dieu redoutable qui, dans les profondeurs de la mer, habite un palais d'or »¹

Cette pièce aurait été réalisée aux alentours de 1900, soit plus de dix ans après la médaille d'or qu'obtient Clément Massier à l'Exposition Universelle de 1889 pour ses émaux à lustre métallique. Devenue depuis une quasi « signature » de l'artiste, c'est cette irisation qui vient conférer à ses œuvres l'aspect irréel et fantastique en adéquation avec leurs sujets.

Nous pensons que notre vase figure Triton (fils de Poséidon et d'Amphitrite) divinité au corps d'homme et à la queue de poisson qui est souvent représenté chevauchant des vagues et jouant de son instrument : « ayant trouvé une conque et l'ayant creusée, [il] l'emporta avec lui (...) et là il émit avec la conque un son inouï »² qu'on entendait tout autour de la terre. Sur notre vase il est accompagné d'une femme, peut-être une baigneuse d'un lac de Tanagra, en Béotie, qu'il pourchassait de ses assiduités.³



La superbe couverte aux irisations métalliques verts d'eau, violettes et turquoise de notre vase renforcent encore la composition et le rythme de cette scène.

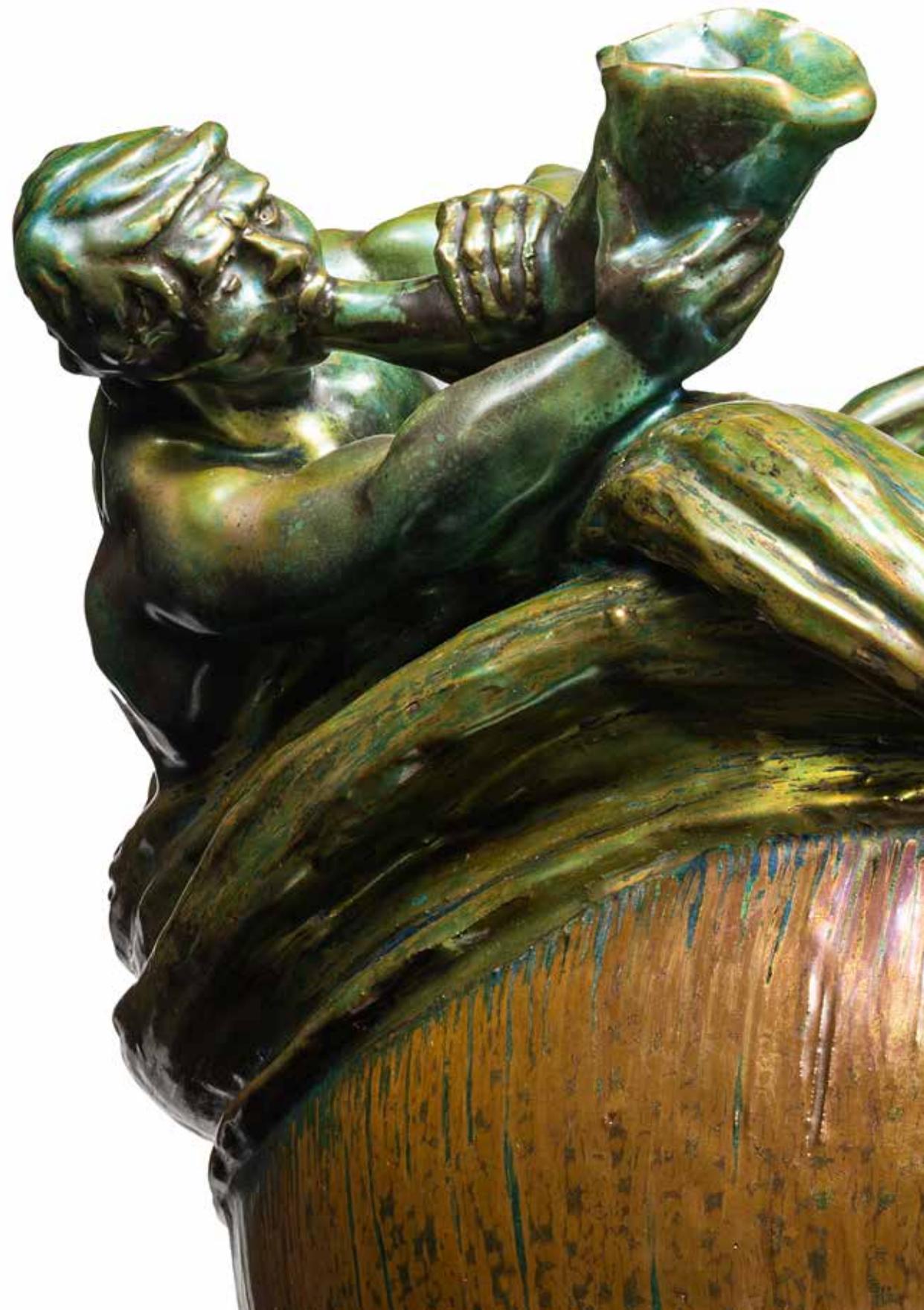
Grisante d'intensité, elle exalte des sentiments inexprimables qui sont ceux du Symbolisme, de l'émotion infinie face à l'âme qui habite cette glaise animée de tant de vie. Ce faisant c'est un mythe qui prend vie entre les mains de Clément Massier, celui du « bruyant musicien de la mer »⁴. AJ & FD

1 in Hésiode : Théogonie ; Les Travaux et les Jours ; Hymnes homériques, (trad Philippe Brunet), Le Livre de poche, 1999, page 138.

2 Hygin in L'Astronomie, II, 3, Paris, 1983 (Trad. A. Le Bœuffle).

3 A en croire Pausanias (dit le Périégète) dans ses "Description de la Grèce" (ou Périégèse), écrites au IIe siècle

4 in Bucoliques grecs : Théocrite, Moschos, Bion, divers ... Tome 2, Paris, 1967, page 121 (Trad. Ph. Legrand).





4

Clément MASSIER (Vallauris 1844 – 1917 Golf Juan)

"Triton pourchassant une baigneuse"

circa 1900

Rare et important cache-pot en céramique à décor en relief du Dieu Triton jouant de sa conque à destination d'une baigneuse parmi des vagues stylisées. Superbe couverture émaillée irisée de couleur verte à reflets dichroïques polychrome. Signé "Clément Massier Golfe Juan" en creux, sous la base
H : 61 cm, DL : 49 cm

Bibliographie

- Tamara Préaud et Serge Gauthier : "Ceramics of the 20th Century", New York, 1982, modèle approchant (à deux figures de femmes) reproduit page 22.
- Ekkart Klinge et Bernd Hakenjos : "Europäische Keramik der Jugendstils", Hetjens-Museum, Düsseldorf, 1974, modèle approchant (à deux figures de femmes) reproduit page 77.
- Gabriele Fahr-Becker "Art Nouveau", Cologne, 1997, modèle approchant (à deux figures de femmes) reproduit page 77. modèle approchant (à deux figures de femmes) reproduit page 99.

Muséographie

Un exemplaire approchant à deux figures féminines figure dans les collection du Metropolitan Museum (MET) sous le numéro d'inventaire 2013.503.

A rare ceramic planter with a decor of the god Triton playing his conch for a swimming woman among stylized waves, made by Clément Massier from around 1900. Beautiful green iridescent enamelled cover with polychromatic dichroic glints.

Signed "Clément Massier Golfe Juan", under the base.

H : 24,02 inch, D : 19,29 inch

15 000/20 000 €





SÁNDOR APATI ABT

(1870 - 1916)

POUR

LA MANUFACTURE

VILMOS ZSOLNAY

(1828 - 1900)

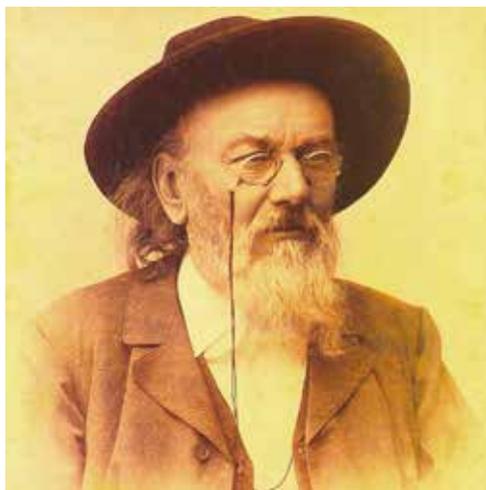
5/ Sándor APATI ABT pour la Manufacture Vilmos ZSOLNAY

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

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

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

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



©DR

et va jusqu'à mettre en place un programme d'apprentissage à destination des employés de la Manufacture, qui se déroule pendant des heures de travail restant payées.

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

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

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

VASE "PAN"

Circa 1900

«Muses, vénérons Pan, de lierre couronné»¹

Dans les années 1900, la production de la Manufacture Zsolnay s'acclimate du mysticisme mâtiné de sensibilité à la Nature qui infuse les arts décoratifs européens au tournant du siècle. Sous les reflets dichroïques des céramiques de l'industriel hongrois, l'iconographie panthéiste renaît alors pour évoquer un monde où spirituel et sensible sont confondus, à l'instar des religions antiques où "le principe divin est encore plus ou moins mêlé à la nature, de telle sorte que l'homme vit au milieu d'un monde rempli de dieux"². Ici, le décorateur Sándor Apáti Abt habille un vase d'une scène Arcadienne figurant le dieu Pan jouant de sa flûte parmi des nymphes, au bord d'une rivière. Un décor érudit dont la lecture est riche de sens.

En premier lieu, Pan incarne le panthéisme par son nom même. Du grec ancien Πάν/Πάν, il est le "tout", la Nature incarnée, sa fertilité autant que son aspect polymorphe en étant à la fois humain, animal et végétal.

Mais le dieu champêtre est également lié à la musique, dont il use pour dialoguer avec un amour perdu. C'est l'histoire contée par Ovide de la nymphe Syrinx qui pour échapper à Pan s'enfuit dans les marais où ses sœurs la transforment en roseau afin de la cacher. Le dieu croyant l'avoir capturée s'aperçoit qu'il ne tient dans ses bras que des roseaux, qui sous son soupir émettent un son mélodieux. Pan joint alors des roseaux de tailles différentes pour fabriquer un instrument qu'il baptisera du nom de la nymphe - Syrinx (ou flûte de Pan) - par lequel il aura l'impression de posséder à jamais la disparue.

*"Le dieu charmé par cette découverte et par ces sons mélodieux, s'était écrié :
Voilà qui me permettra de m'entretenir avec toi à tout jamais".
Et c'est ainsi qu'en rapprochant des roseaux de longueur inégale,
 joints avec de la cire, il avait conservé le nom de la nymphe".³*

La scène dépeinte sur notre vase par Sándor Apáti Abt semble postérieure à cette aventure puisque Pan a déjà sa flûte. Peut-être même s'agit-t-il de son douloureux épilogue, où le Dieu joue sur son nouvel instrument pour conjurer la douleur insoutenable de l'amour perdu qui lui écartèle le cœur. Sur un superbe fond bleu labrador (remarquable et typique de la production de Zsolnay), les figures dorées aux reflets mouvants nous inclinent alors à penser le deuil et sa transcendance.

Nous sommes en 1900, à l'Aube d'un siècle neuf, qui s'ouvre sur l'industrialisation des arts décoratifs et la perte du sentiment de la Nature et du sacré. L'homme moderne est plus que jamais aux prises avec la thèse Nietzscheenne de la mort de Dieu⁴. Preuve en est en juillet 1895 sous la plume de Wilhelm de Kostrowitzky⁵ qui s'exclame : "Pan, le grand Pan est mort et les dieux ne sont plus !". Que reste-t-il en effet aux hommes si l'amour n'est plus ? Peut-être la seule mélancolie douce d'un air de musique accompagné par les eaux du Ladon où frayent les Nymphes. FD

- 1 Victor Hugo, *La Légende des siècles*, 2^e série, édition Hetzel, 1877, tome 2, page 137.
- 2 Hegel, *Esthétique*, Le Livre de Poche, collection Classiques de la philosophie, Paris, 1997, page 493.
- 3 in *Les Métamorphoses*, Paris, Gallimard, 1992, page 67
- 4 "Dieu est mort" in *Le Gai Savoir*, Friedrich Nietzsche, 1882, paragraphe 125, éditions Flammarion, 2020 (traduction de Patrick Wotling)
- 5 s'agissant d'un poème de jeunesse ("Pan est mort") Guillaume Apollinaire ne porte pas encore son pseudonyme



©DR

5

Sándor APATI ABT (1870–1916) pour la
Manufacture Vilmos ZSOLNAY (1828
- 1900)

«Pan»

1900

Exceptionnel vase en faïence blanche
moulée, pressée et reprise à la main, de
forme conique à col bulbeux. Décor
gravé en léger relief du Dieu Pan jouant
de sa flûte et d'une femme dans un
paysage Arcadien. Superbe couverture
peinte aux émaux mat et à glaçure
éosine à reflets dichroïques.

Signé du cachet "aux 5 églises", sous la
base.

H : 73,5 cm
(fêle et éclats)

Bibliographie

«Hungarian Ceramics from the Zsolnay
Manufactory », catalogue de l'exposition
au Bard Graduate Center de New York du
17 juillet au 13 octobre 2022, modèle
reproduit page 136 sous le numéro 118.

Muséographie

Un modèle similaire figure dans la
collection donnée par le Docteur László
Gyugyi à la Villa Sikorski de Pécs.

*A remarkable "Pan" molded earthenware
vase by Sándor Apati Abt for Vilmos
Zsolnay, with a light relief decor of the
Pan god playing his flute alongside of a
woman among an Arcadian scenery.
Superb mat and iridescent eosin
enamelled cover.*

*Signed with the "5 churches" stamp under
the base.*

*H : 28,94 inch
(cracks and chips)*

6 000 / 8 000 €



Face A



Face B



Face C



ÉMILE GALLÉ

(1846 -1904)

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

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

Gallé à 24 ans quand éclate la guerre de 1870 qui aboutit après la défaite française à l'annexion par la Prusse des provinces d'Alsace et de Lorraine suite au *Traité de Versailles* du 1er mars 1871. Une blessure pour la France et pour le jeune artiste qui est séparé de ses amis de Meisenthal, désormais dans la zone d'occupation allemande. Gallé voyage alors, d'abord à Londres puis à Paris, visitant les musées où il admire notamment les émaux des verreries islamiques et les travaux de Philippe-Joseph Brocard et du japoniste Eugène Rousseau. De retour en France, il monte son propre atelier de verrerie et continue à s'investir dans l'affaire familiale dont il prend la direction en 1877. Là, Emile Gallé développe en premier lieu l'activité verrière suivant une logique simple et rationnelle : s'assurer une production commerciale assez rentable pour pouvoir en parallèle innover, rechercher, et créer des pièces uniques et artistiques. Ces premières pièces personnelles sont présentées en 1878 à l'*Exposition de l'Union Centrale* de Paris, dévoilant notamment la

patriotique² Croix de Lorraine et le Chardon Nancéien parmi leurs motifs décoratifs.

Par la suite, Gallé n'aura de cesse de développer son établissement, qu'il dote de nouveaux fours en 1884, d'ateliers modernes et bien aérés et de bureaux d'étude pour les nouveaux modèles avec pour les inspirer des parterres de fleurs qu'il plante lui-même. Le maître nancéien en effet étudiera la Nature toute sa vie³, tant en scientifique qu'en artiste, suivant un intérêt passionné qui est aux fondements de son art et lui inspirera sa devise qu'il fait sculpter la porte de son atelier de Nancy : «*Ma racine est au fond des bois*».⁴ En 1885, Emile Gallé étend ses activités à l'ébénisterie, ce qui lui vaut de la part de son ami Roger Marx le surnom «*homo triplex*» car il travaille désormais la terre, le verre et le bois. Il installe dans son établissement un atelier dédié pour y développer marqueterie et sculpture sur bois, avec toujours cette recherche qui est celle de l'*Art Nouveau* : allier le beau à un marché relatif afin d'embellir tous les aspects de la vie quotidienne. Son premier ensemble mobilier est présenté à l'*Exposition Universelle* de 1889 à Paris, une réussite couronnée par une médaille d'or ainsi que le Grand Prix (pour ses verreries).

Ce succès sera un moteur puissant et les années 1890 de Gallé sont d'une fertilité qui va crescendo. Soutenu par de riches mécènes qui lui passent parfois de somptueuses commandes, Emile Gallé est également un entrepreneur à la tête d'une industrie d'art qui emploiera à son apogée près de 300 personnes. Afin de ne plus dépendre de Meisenthal pour la production de ses verreries, il ouvre sa propre cristallerie à Nancy, dont la mise à feu a lieu le 29 mai 1894. Cela lui permet de poursuivre ses recherches techniques et esthétiques sur le travail du verre, créant de nouveaux procédés de fabrication parmi lesquels deux brevets déposés en 1898 pour «*un genre de décoration et patine sur cristal*» et «*un genre de marqueterie de verres et cristaux*». Engagé dans le renouvellement des arts décoratifs, Émile Gallé diffuse dans ses dépôts vente⁵ des pièces de série de qualité, l'industrialisation lui permettant de produire à moindre coût des objets destinés à une plus large clientèle. L'idée de Gallé - et de l'*Art Nouveau* - est que pour être «*utile*» l'Art doit pénétrer le quotidien afin d'éduquer toutes les couches sociales à la beauté : «*j'ai voulu rendre l'art accessible, de façon à préparer un nombre moins restreint d'esprits à goûter les œuvres plus enveloppées. J'ai propagé le sentiment de la nature, celui de la grâce des fleurs, de la beauté des insectes. Je puis me présenter devant vous comme un vulgarisateur de l'art*».⁶



©DR

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

Fort d'une décennie de recherches et d'innovations, l'Art de Gallé culmine lors de l'*Exposition Universelle* de 1900. Il y expose un nouvel ensemble mobilier, au répertoire essentiellement végétal, d'une plus grande finesse d'exécution et aux silhouettes plus «*légères*» que celui de 1889. L'artiste ne concourt alors plus en céramique, mettant l'accent sur le verre en présentant même un four au milieu de son stand pour éduquer les visiteurs sur la fabrication des pièces. Il repart de l'*Exposition* avec deux grands prix et une médaille d'or ... mais également des

craintes quant au «*danger qu'il y aurait pour nos ateliers lorrains à rester sans liens, en présence du relèvement universel des industries d'art*»⁹. C'est en ce sens qu'il crée¹⁰ l'*Alliance Provinciale des industries d'Art* le 13 février 1901, dont il devient le premier Président. Également dénommée *Ecole de Nancy*, l'*Alliance* s'apparente à un syndicat des industries d'art et des artistes décorateurs qui vise à protéger et accroître leur production en mutualisant certaines initiatives.

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

1 Melchior de Vogüé in *Revue des deux mondes*, 3e période, tome 95, 1889, page 209.

2 Il convient ici de souligner que Gallé s'est toujours nourri de culture germanique (il a rencontré Liszt à Weimar et apprécié Wagner) et que son patriotisme refuse la xénophobie, qu'il combatta toute sa vie.

3 il fonde notamment en 1877 la *Société Centrale d'Horticulture* de Nancy, correspond avec de nombreux botanistes et publie divers articles scientifiques sur la variabilité des végétaux.

4 selon Henriette Gallé in *E. Gallé : Ecrits pour l'art*, Editions Jeanne Laffitte, 1998, la citation complète serait : "Nos racines sont au fond des bois, parmi les mousses, autour des sources" et s'inspirerait du scientifique allemand Jacob Moleschott qui écrivit : "C'est par les plantes que nous tenons à la terre : elles sont nos racines".

5 Marcelin Daigueperce à Paris dès 1879 (puis son fils Albert en 1896), Francfort en 1894 et Londres en 1901

6 Gallé dans une lettre de 1889 citée par François Le Tacon dans sa communication à l'*Académie Stanislas* du 19 mars 1999.

7 dans le numéro XVII de la *Revue des Arts Décoratifs*

8 tel le vase "Hommes Noirs" présenté à l'*Exposition Universelle* de 1900 ou le calice "Le Figuier" portant ces vers de Victor Hugo "Car tous les hommes sont les fils d'un même père, ils sont la même larme qui coule du même œil".

9 Gallé cité par François Le Tacon (op.cit.)

10 avec Eugène Vallin, Antonin Daum, Louis Majorelle et Victor Prouvé

11 Bertrand Tillier : "Emile Gallé et l'affaire Dreyfus : vers une mutation des arts décoratifs", in *Annales de l'Est - 2005 - numéro spécial*, page 106.

12 comme pour le "Vase aux éléphants" présenté à l'*Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes* de 1925

ÉMILE GALLÉ ET LA MANTE RELIGIEUSE

«Dans cette seconde moitié du XIXe siècle, on découvrait, ou du moins apprenait à mieux connaître l'art japonais (...) Gallé ressentit l'enchantement de cet art (...) et y trouva une incitation, non pas à une copie servile de la manière japonaise, mais à un renouvellement de sa vision et de son sentiment de la nature».

En 1889, Emile Gallé se surnomme lui-même "l'Amant des frissonnantes libellules"². Sans doute la paronomase qu'eût constitué le titre "l'Amant de la mante" empêcha l'artiste de le revendiquer, lui qui pourtant fit souvent figurer cet insecte sur ses verreries.

C'est le cas sur ces vases, où parmi des fleurs et feuilles sont interprétées des Mantes Religieuses par une savante alternance d'émaux polychrome opaques que des rehauts d'or viennent terminer de définir.

On sait qu'Emile Gallé est familier d'Hokusai³ et à travers lui à toute une manière de composition du décor. Sans doute qu'il pût également admirer des œuvres de Kitagawa Utamoro (qui figurent souvent des insectes, et notamment la Mante Religieuse sur une ukiyo-e de 1788) ou d'autres objets décoratifs nippon où le grand insecte diurne est représenté.

La manière de Gallé sur ces vases nous permet de le penser. En effet, même s'il n'y a pas chez le maître Nancéen d'imitation des œuvres traditionnelles japonaises, l'inspiration qu'il en tire est évidente dans sa recherche stylistique et sa manière de concevoir la nature comme source d'inspiration.

Les coloris évoquent à l'envie ceux des objets de laque, tandis que le rapport entre le fond neutre de verre fumé et le décor foisonnant qu'il accueille rappellent les gravures. La manière même de figurer la Mante Religieuse, dans son attitude hiératique caractéristique parmi les végétaux où elle se "cache", évoque l'art japonais. Il y a dans ces vases un peu de l'amour de Gallé pour "le pays des chrysanthèmes"⁴ et l'expression sensible de la dévotion à la Nature qui sera sienne toute sa vie et lui permet la compréhension de ce que Baudelaire appelait "Le langage des fleurs et des choses muettes."⁵
FD

1 Madeleine Prouvé dans la biographie de son époux : Victor Prouvé, 1958.

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

3 Ikunobu Yamane dans son article "L'influence du japonisme dans l'œuvre d'Emile Gallé" traduit par François Le Tacon pour les Annales de l'Est, 2005 révèle que parmi tous les ouvrages japonais ayant appartenu à Gallé "il y a les septième et quatorzième volumes de Hokusai Mangwa."

4 périphrase de l'artiste dans une carte adressée à Hokkai Takashima cité dans l'article d'Ikunobu Yamane (op.cit)

5 Derniers vers du poème "Elévation", Les Fleurs du Mal, section "Spleen et Idéal", 1857.





6

Emile GALLE (1846 -1904)

«Chrysanthèmes et Mante Religieuse»

Grand vase en verre ambré, à corps mouvementé et large ouverture oblongue frottée à l'or. Décor couvrant peint et émaillé polychrome à nombreux rehauts dorés de branches chargées de feuilles et de fleurs parmi lesquelles trône une Mante religieuse.

Signature «E. Gallé à Nancy» émaillée noire, sous la base.

H : 32 cm, DL : 23 cm

A "Praying Mantis and Chrysanthemum" amber tinted glass vase by Emile Gallé with a rich polychromatic and gold enamelled decor of a Praying Mantis among flowers and leaves.

Black enamelled "E. Gallé à Nancy" signature, under the base.

H : 12,60 inch, D : 9,05 inch

10 000/12 000 €



7

Emile GALLE (1846 -1904)

«Magnolias et Mante Religieuse»

Grand vase en verre ambré de forme torsadée, à corps ovoïde et large ouverture frottée à l'or. Décor couvrant peint et émaillé polychrome à nombreux rehauts dorés de branches chargées de feuilles et de fleurs parmi lesquelles trône une Mante religieuse.

Signature «E. Gallé à Nancy» émaillée rouge, sous la base.

H : 28 cm, DL : 21 cm

A tall «Magnolia and Praying Mantis» amber tinted glass vase by Emile Gallé with a rich polychromatic and gold enamelled decor of a Praying Mantis among flowers and leaves.

Red enamelled «E. Gallé à Nancy» signature, under the base.

H : 11,02 inch, D : 8,27 inch

10 000/12 000 €



MOBILIER DE SALON

1899

« Mobilier de salon d'après les céréales,
les coquelicots, la fleur de pomme de terre,
le blé de mai ».

« Si au capitonnage d'étoffe nous préférons un dossier de bois ajouré,
la découpe en peut être inspirée de l'entrecroisement des tiges du
blé, adapté à l'élaboration du bois, comme les dispose
symétriquement la brise ou les incline le fardeau des grains mûrs ».

En 1889, Emile Gallé se surnomme lui-même "l'Amant des frissonnantes libellules"². Sans doute la paronomase qu'eût constitué le titre "l'Amant de la mante" empêcha l'artiste de le revendiquer, lui qui pourtant fit souvent figurer cet insecte sur ses verreries.

Ce propos d'Emile Gallé synthétise les idées théorico-philosophiques qu'il développe durant les 15 ans d'une « œuvre de bois » qui embrasse la Nature dans toutes ses dimensions : scientifique, artistique, émotionnelle et symbolique. Elle fait l'exégèse du mobilier de salon qu'il présente à l'Exposition Universelle de Paris en 1900, un modèle qu'il a conçu deux ans auparavant et dont deux fauteuils décorent sa propre salle à manger de La Garenne, à Nancy. Des meubles à ce point significatifs que l'artiste les choisit également pour illustrer l'en-tête de son article « Le mobilier contemporain orné d'après la nature », qu'il publie en deux parties dans la Revue des Arts Décoratifs de novembre-décembre 1900.

De fait, ce salon illustre avec brio le précepte des arts décoratifs modernes qui est de trouver la plus juste concordance entre la fonction qui détermine la forme et le décor à lui appliquer. Un équilibre entre artistique et fonctionnalisme que Gallé résume comme la recherche « d'un ensemble vivant, où la forme ne sera pas plus sacrifiée au décor que le décor ne sera immolé à la forme. Chacun d'eux sera subordonné l'un à l'autre au bénéfice de l'unité ».³

Cet objectif est ici parfaitement réalisé, à tel enseigne qu'un critique évoque : « une création sentimentale de poète faite pour nous induire en certains états d'âme autant que pour subvenir aux besoins domestiques ».⁴

Et en effet, pour des meubles dont la fonction est le repos, Gallé a couronné ses montants latéraux de poricides de pavots, dont le lait est un opiacé qui renvoie symboliquement au calme et à l'apaisement.

De manière plus immédiatement visuelle et naturaliste, par ailleurs, son association des coquelicots aux côtés des épis de céréales rappelle les tâches carmin que forment les fleurs dans les champs de blés mûrs.

Enfin et tout à fait formellement, les profondes nervures et les torsades qui montent des pieds des meubles jusqu'aux consoles d'accotoirs et aux accotoirs eux-mêmes illustrent comment Gallé fait de la plante non pas un simple ornement mais la structure même de l'objet.

Plus avant, l'emploi par le maître Nancéien de plantes champêtres comme motifs décoratifs participe de la verve patriotique qui irrigue son art. Ami de l'artiste, le critique d'art Roger Marx évoquait⁵ quant à ce biais créatif « un art rationnel, jailli du sol, du pays ». Attaché aux vertus éducatives et sociopolitiques de l'art, Gallé cherchera toute sa vie à en promouvoir l'industrie, cette vocation étant de celles qui aboutiront à la formation de l'École de Nancy qu'il fondera en 1901. En valorisant le travail de la terre et les paysages agraires - comme il a pu le faire du vin, de la flore de l'Est ou des combats nationaux pour les provinces perdues - Gallé affirme avec ce salon son attachement à son pays et aux hommes et aux femmes qui contribuent à son unité.

Autant botanique que poétique et philosophique, l'art de Gallé nous renvoie alors à des sentiments intimement éprouvés devant le spectacle de la Nature, et sa figuration du souffle d'Eole sur les épis de blé à Paul Valéry et son « Le vent se lève !... Il faut tenter de vivre ! ».⁶ FD



1 nous choisissons de retenir comme nom du modèle celui choisi par Gallé lui-même dans son article « Le Mobilier contemporain orné d'après la nature », Revue des Arts Décoratifs, novembre-décembre 1900, page 333-341 et 365-377.

2 Ibid, page 366

3 Ibid page 367

4 Gustave Soulier in Arts et Décorations, janvier 1900, pages 143

5 dans son article "Emile Gallé, psychologie de l'artiste et synthèse de l'œuvre" in Art et Décoration, août 1911, page 238.

6 dans son poème "Le Cimetière marin" in Charmes (1922)



Emile GALLE (1846 - 1904)

Mobilier de salon d'après les céréales, les coquelicots, la fleur de pomme de terre, le blé de mai.

Modèle créé en 1898 et présenté à l'Exposition universelle de 1900.

Exceptionnel salon en hêtre et noyer sculpté composé d'un canapé trois places, de deux fauteuils et de quatre chaises.

Chaque dossier présente un décor ajouré d'épis de blés stylisés, surmonté de part et d'autre de poricides de coquelicots.

La partie haute des dossiers des quatre chaises est marquetée de motifs floraux en bois exotiques.

Les accotoirs et leurs supports sont finement torsadés et présentent une sculpture simulant des racines qui se prolongent sur des pieds fuselés rainurés tourbillonnants. Assise recouvert d'un nubuck beige.

Les quatre chaises sont signées «Gallé».

Canapé : 120 x 140 x 62 cm

Chaises : 111 x 45 x 45 cm

Fauteuils : 113 x 62 x 53 cm

Bibliographie

- Philippe Garner : «Gallé», Flammarion, Paris, 1977, fauteuils reproduits dans une photo circa 1900 de la salle à manger personnelle d'Emile Gallé à La Garenne page 24 et dessin du canapé «La gerbe de blé» présenté à l'Exposition Universelle de Paris en 1900 reproduit page 78.
- Alastair Duncan and Georges de Bartha : «Gallé Furniture», Antique Collectors Club, 2012, canapé, chaise et fauteuil reproduits page 65 sur une photo en du journal La Lorraine du 1er novembre 1900 et fauteuil et chaise reproduits page 267.
- Emile Gallé : «Le Mobilier contemporain orné d'après la nature», Revue des arts décoratifs, Paris, 1900, N°20, canapé et chaises reproduits en tête de l'article page 42
- Alastair Duncan, «The Paris Salons 1895 - 1914, Volume III : Furniture», Antique Collector's Club, 1996, modèle reproduit page 223 sur une photo de l'Exposition Universelle de Paris de 1900.
- «L'école de Nancy, 1889-1909. Art nouveau et industrie d'art», Paris, Réunion des musées nationaux, 1999, Catalogue de l'exposition à la galerie Poirer de Nancy du 24 avril au 26 juillet 1999, chaise reproduite page 74 et fauteuil reproduit page 308 vignette 158.

Muséographie

Le Musée d'Orsay conserve une chaise dites «Les 3 Epis» dans ses collections sous le numéro d'inventaire OAO 597 1.

A living room furniture set from cereals, poppies, potatoes flower and May wheat.

Design created in 1898 by Emile Gallé and exhibited at the Universal Exhibition of 1900

An amazing and rare beech and walnut tree carved set of furnitures including a three seats sofa, two armchairs and four chairs. Each back shows an openworked decor of stylized wheat ears, topped on the sides with poppies seed pods. Upper parts of the chair's back shows an inlaid decor of flower patterns.

Armrests and its brackets are finely twisted and carved to evoke roots ending on tapered and twisted feet.

Seats covered with beige suede. The four chairs signed «Gallé».

Sofa : 47,24 x 55,12 x 24,41 inch

Chairs : 43,70 x 17,72 x 17,72 inch

Armchairs : 44,49 x 24,41 x 20,87 inch

45 000/ 50 000 €



COUPE "LA NATURE"

«Un décor aux limites de la peinture abstraite où ciel, mer, montagne, arbres sont entraînés dans un vaste mouvement giratoire».

Galvanisé par son obsession de trouver des concordances plastiques à sa vision de la nature, Emile Gallé invente en 1898 la technique de la «marqueterie de verre», méthode de décoration pour laquelle il obtient un brevet d'invention le 12 Août de la même année. Née d'une parfaite coordination entre la conception intellectuelle puis le travail à chaud et à froid du verre, cette technique d'une rare sophistication lui permet de réaliser pleinement son inspiration naturaliste et symboliste en développant les possibilités chromatiques du verre d'une façon jusqu'alors inédite. Schématiquement, il s'agit d'insérer à chaud dans la masse vitreuse encore à l'état de pâte d'autres éléments de verres préalablement préparés, gravés, doublés de feuilles métalliques ou patinés. Cette technique complexe et périlleuse (le coefficient de dilatation différent de chaque morceau entraînant de fortes tensions et un risque corollaire de fêlures) offrira paradoxalement à Gallé son mode d'expression le plus libre, «fixant sans limitation de quantités, à chaud, ces pâtes de verre colorées, soudées les unes à côté des autres. Grâce à lui, palette de peintre et palette de verrier furent égales».

Les plus grands chefs d'œuvre tirent de la marqueterie leur force poétique et leur beauté novatrice, comme notre rare et exceptionnelle coupe «La Nature». Son décor en effet est un véritable paysage de verre qui emprunte au medium ses propriétés contradictoire d'appartenir à la fois au solide et au fragile, à l'opacité et à la transparence, autant de réalités physiques qui sont celles du vivant toujours au cœur des inspirations de Gallé. Au service de cette inspiration, le maître Nancéen déploie ici une virtuosité technique qui lui permet de s'approprier un esthétisme qu'on pourrait qualifier «d'impressionniste».

Son inspiration semble toutefois encore antérieure tant elle semble emprunter aux aquarelles de William Turner leurs effets de lumières et de couleurs accentuées.

Participant des chefs d'œuvres de la production d'un Emile Gallé alors à l'apogée de son art, cette coupe «La Nature» témoigne de la quête poétique et symboliste que poursuit toute sa vie le maître verrier. A éprouver sa masse et son aspect brut on ressent le poids de cet héritage qui sert pourtant un décor minimaliste et où l'évocation est recherchée plutôt que la démonstration. «Souvent je suis resté en contemplation devant une grande coupe marquetée, flambée (...) et, suivant l'heure de la journée, suivant l'inclinaison des rayons solaires qui lui donnaient la vie, mes pensées étaient bien différentes suivant l'heure ... gaies le matin, tristes vers le soir ... c'était en quelque sorte le matin et le soir de la vie !» Seul élément «figuratif» du décor, l'unique arbre en frondaison pourra même nous évoquer les peintures du Vaucluse que réalisera plus de 50 ans plus tard le peintre franco-russe Nicolas de Staël et semble porteur de la même volonté de dépasser le fossé entre figuration et abstraction.

Alors, et comme un écho anachronique à ce qu'écrira De Staël en 1951 on s'autorisera le tutoiement pour dire à Emile Gallé : «Tu m'as fait retrouver d'emblée la passion que j'avais, enfant, pour les grands ciels, les feuilles en automne et toute la nostalgie d'un langage direct, sans précédent, que cela entraîne.»⁶ FD

1 nous choisissons de retenir comme nom du modèle celui choisi par Gallé lui-même dans son article « Le Mobilier contemporain orné d'après la nature », Revue des Arts Décoratifs, novembre-décembre 1900, page 333-341 et 365-377.

2 Ibid, page 366

3 Ibid page 367

4 Gustave Soulier in Arts et Décorations, janvier 1900, pages 143

5 dans son article "Emile Gallé, psychologie de l'artiste et synthèse de l'œuvre" in Art et Décoration, aout 1911, page 238.

6 dans son poème "Le Cimetière marin" in Charmes (1922)



Emile GALLE (1846 - 1904)**«La Nature»**

Exceptionnelle coupe en verre multicouche à inclusions de poudres et d'oxydes métalliques intercalaires en strates mouvementées de couleurs vert et brun-ocre à la base, bleu-violet dégradé en partie centrale et jaune-vert en partie haute.

La coupe est décorée d'un arbre stylisé en marqueterie de plaquettes de verre, une pièce délicatement nervurées figurant le tronc tandis que d'autres partiellement irisées en dessinent les feuilles aux reflets moirés.

Signature «Gallé», gravée sur la panse.

H : 13,5 cm, D : 23,5 cm

(Le fond de la coupe présente un fêlé circulaire se prolongeant sur la partie basse de la panse en interne. La persistance d'une protubérance à ce niveau semble indiquer qu'il s'agit d'un défaut de cuisson autour duquel rodage et polissage n'ont pas été réalisés afin de préserver la pièce et stopper le fêlé)

Historique

Une variante de cette coupe portant le titre gravé «La Grande Communion de la Nature» fût achetée par le Maître verrier Claude Boucher à l'Exposition Universelle de 1900 et léguée ensuite au Musée Municipal de Cognac qui la conserve dans ses collection (sous le numéro d'inventaire 940.1.24)

Ce modèle est réputé avoir été exécuté en deux exemplaires de grand format – le second étant nous le pensons celui conservé au Musée de l'École de Nancy (sous le numéro d'inventaire JC 2) – aussi tout semble indiquer que notre coupe serait un cadeau de Gallé à un collaborateur et/ou ami qui aurait échappé aux recherches historiques sur l'œuvre du maître Nancéen.

Bibliographie

- Philippe Garner : «Gallé», Flammarion, Paris, 1977, coupe à décor légèrement variant reproduite sur une photo d'une exposition de vases sur le bureau «La Forêt Lorraine» à l'Exposition Universelle de Paris en 1900, page 139
- «Emile Gallé et le verre. La Collection du Musée de l'École de Nancy», Somogy éditions d'Art, Paris, 2004, modèle reproduit page 155 sous la référence 255.
- Alastair Duncan et Georges de Bartha : «Glass by Gallé», Thames and Hudson Ltd, Londres, 1984, coupe à décor légèrement variant reproduite page 98.
- Laurence Buffet Challié, «Le Modern Style», Paris, 1975, coupe à décor variant reproduite page 72
- Alastair Duncan, «The Paris Salons 1895 - 1914, Volume IV : Ceramics & Glass», Antique Collector's Club, 1996, coupe à décor légèrement variant reproduit pages 218 et 231.
- Jules Henrivaux, «La Verrerie au XXe siècle», Paris, 1911, coupe à décor variant reproduite page 585
- «Gallé», Editions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1985, Catalogue de l'exposition au Musée du Luxembourg du 29 novembre 1985 au 2 février 1986, coupe à décor variant reproduite page 217 sous la référence 129.
- Janine Bloch-Dermant : «L'Art du Verre en France 1860 - 1914», Edition Denoël 1974, coupe à décor variant reproduite page 124.
- «Art Nouveau, 1900 en France», catalogue de l'exposition aux Nihon Keizai Shimibun et Musée d'Art Moderne de Hokkaido du 11 au 22 novembre 1981, modèle à décor variant reproduit sous le numéro 102.
- Edith Mannoni : «Les Pâtes de Verres, autour de Daum et Gallé», Ch. Massin Editeur, coupe à décor variant reproduite page 29.
- François Le Tacon, «Emile Gallé, L'amour de l'art», Nancy, 2008, coupe à décor variant reproduite page 192

A rare «Nature» multilayer glass cup by Emile Gallé, with powders and metal oxides inlays plus a decor of a tree in glass marquetry.

Signed «Gallé» on the belly.

H : 5,31 inch, D : 9,25 inch

(bottom of the cup shows a circular crack that follows on the low part of the belly into an inside crack. Persistence of a lump here seems to indicate that its a cooking default around which polish and buffing has been stoped to preserve the piece and stop the crack)

25 000/30 000 €





Louis MAJORELLE

(1859-1926)

«La valeur des meubles de Louis Majorelle dépasse de beaucoup celle d'une mode ; ceux qui subsisteront seront un jour recueillis et cités comme caractérisant une des phases du temps d'indécisions où nous vivons»¹

Louis Majorelle naît à Toul en 1859 et accompagne vite son père dans ses activités de décorateur sur faïence et d'ébéniste. Il étudie ensuite à l'École des Beaux-Arts de Nancy, puis de Paris à partir de 1877. En 1879, le décès de son père l'oblige à revenir auprès de l'entreprise familiale installée à Nancy. Là, Majorelle termine son apprentissage auprès des ouvriers qui l'initient aux méthodes de travail, au savoir-faire et à l'esprit du compagnonnage. Il acquiert ce faisant une solide connaissance des styles du XVIIIe qui vient compléter sa formation théorique. Fort de ces connaissances, le jeune homme reprend la direction artistique de la maison Majorelle en 1884, avec son frère Jules pour la partie commerciale.

Néo-Classique jusqu'en 1890 où apparaissent des premières formes inspirées par la Nature, le style de Majorelle bascule progressivement vers l'esthétique Art Nouveau à partir de 1894. Cette persistance d'éléments formels du répertoire classique s'explique par la personnalité de l'artiste et sa vision d'une ébénisterie où le décor doit toujours rester subordonné à l'ensemble d'un meuble. Cela s'explique également par l'historicité de la maison² et la nécessité d'en préserver l'héritage par une adaptation progressive et réfléchie ment aux modes et aux réalités du marché de l'art national puis international.

Pour ce faire et à la différence de nombreux artistes de son époque, Louis Majorelle va poursuivre une production de meuble en série³ afin de sortir de la seule création luxueuse à destination d'une clientèle restreinte. Cette production prend sa pleine ampleur en 1897, quand les ateliers de l'entreprise déménagent et se dotent de nouvelles machines pour soutenir une production accrue. Majorelle y développera notamment le travail du métal pour réaliser les ornements de bronze auxquels il donne une importance décisive dans son vocabulaire décoratif. Ce travail sert également à la réalisation des luminaires

qu'il réalise en collaboration avec les frères Daum à partir de 1898. Cette stratégie lui permet de diffuser ses créations à l'international dans les magasins qu'ouvre la firme à Berlin, La Haye et Londres puis à Paris quand Majorelle rachète à Samuel Bing sa célèbre Galerie de la Rue de Provence (en 1904).



©DR

Le plus grand succès critique et public de Majorelle a lieu à l'Exposition Universelle de Paris, en 1900, où il présente - notamment - l'ensemble de mobilier aux Nénuphars. Un an plus tard, il participe à la création de l'École de Nancy dont il devient l'un des vice-présidents. L'artiste expose ensuite régulièrement aux Salons et à l'étranger, notamment aux États-Unis où il reçoit en 1904 un grand prix pour son mobilier. Cette même année, l'École de Nancy commence à périliter avec la mort d'Emile Gallé tandis que les Salons parisiens recherchent un style décoratif nouveau et plus conservateur. Louis Majorelle décide en conséquence d'abandonner le style Art Nouveau en 1910.

En 1916, les bombardements infligés à Nancy détruisent les magasins et ateliers de Majorelle ainsi qu'une partie de sa Villa. L'artiste repart alors pour Paris, reprend la peinture et le travail du métal d'où naîtront notamment les célèbres verrières cloisonnées en collaboration avec Antonin Daum.

Louis Majorelle, s'éteint le 15 janvier 1926. Hérité d'un artisanat luxueux, son style est celui d'une mutation réussie vers une production certes industrielle mais unique et révélatrice d'un style de vie. C'est pourquoi l'on peut dire aujourd'hui d'une création de l'artiste que c'est «du Majorelle» comme on dirait «du Louis XVI». Ce faisant on terminera de donner raison à celui qui affirmait que «l'ébénisterie moderne ne peut négliger les principes de construction et d'architecture qui ont été trouvés par ses prédécesseurs.». FD

1 O Gerdeil dans son article "Les meubles de Majorelle Paris" in *L'Art Décoratif*, n° 37, octobre 1901

2 qui emploie plus de vingt ouvriers et est déjà bien mécanisée lorsque Louis Majorelle la reprend en 1884.

3 On trouve rapporté dans les ouvrages de Roselyne Bouvier et Alastair Duncan dédiés à l'artiste que Majorelle parlait lui-même de "production semi-industrielle"

LE MOBILIER AUX NÉNUPHARS : UN MANIFESTE DU STYLE MAJORELLE

Circa 1903-1905

«Cette année-là, Louis Majorelle présentait à l'Exposition Universelle de Paris plusieurs ensembles (...) aux tiges de bronze ciselé aux terminaisons de feuilles et de fleurs de nénuphars marquaient avec légèreté et souplesse les membrures d'une architecture solide à l'exécution irréprochable (...) le sentiment de la forme y était si neuf que ce mobilier élégant devint un archétype, le révélateur des lignes de civilisations qui orientaient le début du Xxe siècle». ¹

Créé en 1900 pour l'Exposition Universelle², le mobilier aux Nénuphars condense les canons du style de Louis Majorelle où «les tons des bois et du métal s'unissent aux formes pour donner l'impression d'une gravité somptueuse»³. Ce décor mobilier couronne en effet des années de recherches de l'artiste, et entérine son émancipation réussie d'avec Emile Gallé et les principes esthétiques de l'École de Nancy.

On y retrouve la réinterprétation que fait Majorelle des formes standardisées des modèles des XVIIIe et XIXe siècles, auxquels il impose de subtiles mais radicales modifications.

Avec le décor aux Nénuphars, le style de l'artiste s'affirme dans une recherche axée sur la ligne et une direction plus moderniste que naturaliste (comme celle d'Henri Van de Velde, en Belgique).

Il accentue particulièrement les courbes, et notamment aux piétements de ses meubles, afin de leur imprimer un élan vertical. Ce dynamisme formel aboutit à faire «émerger» du sol des meubles jusqu'alors destinés à simplement s'y poser. Majorelle les élève de façon souple et courbe, à l'image de la Nature, dans un constant souci d'harmonie entre l'objet et le végétal. Il poursuit en parallèle une réflexion sur un mobilier devant servir au quotidien et où la forme l'emporte sur le dessin (en réponse à la critique récurrente faite aux meubles des artistes Art Nouveau de sacrifier le fonctionnel au décoratif).

Mais plus encore que les recherches formelles, ce sont les remarquables montures en bronze doré qui font du décor aux Nénuphars un *compendium* de la vision artistique totale de Louis Majorelle et le distinguent de ses contemporains (qui préfèrent les décors en marqueterie de bois précieux).

A ce sujet notamment on pourra citer une critique⁴ qui au contraire de son goût personnel reconnaissait «les agréments et le bon goût des adaptations métallique de M. Majorelle. Choix de la place, dessin, patines, tout y concourt pur en faire une ornementation distinguée et plaisante».

Ici, les nénuphars semblent jaillir du sol, grimpant le long des pieds et se glissant jusqu'au bords des meubles et sur les côtés, comme pour tenter de s'élever au-delà des limites de la structure. Nulle outrance décorative pour autant : ces dorures sont pensées pour mettre en valeur le meuble en opposant leur brillant aux teintes sombres des bois précieux.

Cette alliance subtile entre les formes des meubles et le décor végétal s'envolant vers le ciel, apporte vie et dynamisme au mobilier de l'artiste qui réalise par la même une des dernières propositions formelles innovantes de l'Art Nouveau. En 1900, en effet, le mouvement est déjà aux prises alors avec une critique sévère. Cette dernière reconnaît pourtant le talent de Majorelle et dira notamment de son décor aux Nénuphars : «le principe de faire dériver les formes naturelles, qui est celui de M. Majorelle, est une grande erreur à mes yeux. Mais telle est l'ampleur avec laquelle M. Majorelle établit ses œuvres sur ce principe, que par moments je me demande presque, en les considérant, si ce n'est pas moi qui me trompe. Ce qui est certain, c'est qu'aucun artiste français ni étranger n'approche de lui sur ce terrain, même de loin»⁵. FD

1 Christan Debize dans son introduction au livre de Roselyne Bouvier : "Louis Majorelle une aventure Moderne", La Bibliothèque des Arts, Editions Serpenoise, Paris, 1991, page 5.

2 où il présente un bureau, son siège et une grande vitrine-bibliothèque arborant ce décor

3 Selon le critique G. M. Jacques in "Le Meuble Français à l'Exposition", *L'Art Décoratif*, Juillet 1900, page 147

4 Octave Gerdeil, dans *L'Art Décoratif* en 1901

5 *Ibid.*



10

Louis MAJORELLE (Toul 1859 - 1926 Nancy)

«Nénuphars»

circa 1903-1905

Exceptionnel guéridon en acajou mouluré et sculpté à deux plateaux circulaires superposés.

Le plateau supérieur présente un décor en marqueterie de bois précieux de fleurs, de feuilles et de baies.

Il repose sur trois pieds d'angle courbes soulignés de feuilles et de fleurs de nénuphar en bronze doré formant colonnes végétales depuis le piétement et s'épanouissant en bordure du plateau supérieur.

Signé sous la base d'un tampon «Majorelle Décorateur R. de Provence Paris».

82 x 77 cm

(légères traces d'usage)

Bibliographie

- Alastair Duncan, Majorelle, Flammarion Editeurs, Paris, 1991, modèle reproduit planche 55.

- Alastair Duncan, The Paris Salons 1895-1914, Volume III : Furnitures, Woodbridge, 1996, modèle reproduit page 387

- « Majorelle & Cie, Meubles d'Art », catalogue non daté mais probablement éditée entre 1903 et 1905, guéridon reproduit dans la planche d'ensemble n° 92 « Cabinet de travail Nénuphars ».

Muséographie

Un exemplaire similaire figure dans la collection des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique sous la référence d'inventaire GC 142/A

An extraordinary «Water Lilies» carved and moulded mahogany pedestal by Louis Majorelle, with two inlaid circular plates and three carved legs, highlighted with stylized gilded bronze water lilies that blooms around the top plate.

Top plate shows an inlaid decor of flowers, leaves and berries.

Stamped under the top plate «Majorelle Décorateur R. de Provence Paris».

32,28 x 30,31 inch

(a few use traces)

40 000/60 000 €





**François-Émile
DECORCHEMONT**

(1880 - 1971)

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

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

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



©DR

En 1908, Décorchemont oriente ses recherches vers la fonte à cire perdue, qu'il adopte à sa pâte de cristal. D'essais en essais il en tire en 1912 ses premiers «vases épais nouvelle matière», qu'il présente au Salon des Artistes Décorateurs. La critique est unanime et loue notamment leur «leur diffuse, cette douceur éclairante répandue en elles, si bien qu'elles semblent composées avec des clartés mourantes qui ne meurent jamais»⁴. Le Musée des Arts Décoratifs lui achète une pièce de cette nouvelle manière, le Musée d'Orsay également. François-Émile Décorchemont se consacrera désormais à cette matière et abandonne la pâte fine. Il vend la quasi-totalité des modèles qu'il expose en 1913 aux Salons, dans les galeries du paquebot France et chez Louis Majorelle rue de Provence, qui crée des meubles spécialement pour accueillir ses verreries. La Guerre de 1914 met un frein à la production et aux expérimentations du verrier, qui les maintient cependant durant ses rares permissions et parvient à exposer quelquefois jusqu'à l'Armistice de 1918.

Dans l'effervescence de l'après-guerre, François-Émile Décorchemont se marie en 1919 et reprend avec bonheur une intense activité artistique, moulant des dizaines de pièces dont il répertorie avec précision le résultat. Il continue à exposer et vendre régulièrement (son chiffre

chez Rouard dépasse même en 1921 celui de Lalique), tandis que son vocabulaire décoratif évolue vers plus de stylisation et que ses motifs migrent progressivement du corps de ses pièces aux anses.

L'artiste triomphe à l'Exposition internationale de Paris de 1925 où il expose chez Rouard, à l'Hôtel du Collectionneur de Ruhlmann et à l'Ambassade Française présenté par la Société des artistes décorateurs. Il reçoit un grand prix et est invité par la suite à participer à d'importantes expositions et manifestation comme celle du Musée Galliera sur «Les rénovateurs de l'art appliqué de 1890 à 1910».

Les œuvres du verrier se font à partir de 1927 plus géométriques, adoptant pans coupés et lignes brisés tandis que l'ornementation tend à disparaître. La crise économique de 1929 ralentit considérablement les productions, ventes et recherches de Décorchemont. On ne sait trop si cette période fut pour lui l'occasion d'un bouleversement spirituel, toujours est-il qu'il oriente ses recherches et sa production vers le vitrail à partir de 1932. Il réalise en 1934 ceux de l'Eglise Sainte-Odile de Paris, dont un fragment est présenté l'année suivante au Salon d'automne.

Durant la 2^{de} GM et après-elle, François-Émile Décorchemont s'efface de la scène artistique pour se consacrer au programme iconographique des églises de sa région natale tout en maintenant une production restreinte de pièces de forme. Il réalise plus d'une centaine de vitraux entre 1952 et 1967 avant de s'éteindre en 1971, à l'âge de 91 ans.

L'artiste aura créé toute sa vie, suivant un chemin éminemment personnel que résume à merveille René Chavance⁵: «C'est en interrogeant sans se lasser la matière, en observant au cours d'expériences répétées ses réactions au feu, en dominant ce feu lui-même qu'il est parvenu à se rendre maître d'un art dont il lui fallait forger les moyens d'expression à mesure qu'il cherchait à s'exprimer.»FD

¹ Extrait d'un texte de la seconde épouse de l'artiste (Marie-Antoinette Décorchemont) in *Une famille d'artistes François Décorchemont*, éditions Nouvelles de l'Eure, Evreux, 1971.

² propos rapporté par Véronique Ayroles : "François Décorchemont, Maître de la pâte de verre", Norma Editions, page 312.

³ suivant la formule de J-L Olivie, Conservateur en Chef du Musée des Arts Décoratifs de Paris dans sa préface pour l'ouvrage de Véronique Ayroles (op. cit).

⁴ Henri Lavedan, mars 1912

⁵ dans le second article monographique qu'il consacre à l'artiste dans *Art et Décoration* en 1926



©DR

PLUMES DE PAON

1912

«La matière apparaît toute nue dans l'éclat de ses colorations qui transposent au passage les rayons lumineux, qui s'enrichissent de nuées, de bulles, de marbrures (...) une pierre inconnue, irréaliste, celle qu'il a fait naître, et dont les mérites suffisent à nous émouvoir.»¹

Durant la seconde moitié du XIXe siècle, le plumage irisé du paon inspire les artistes autant que la symbolique attachée à l'oiseau : résurrection², immortalité et renouveau. La plume de l'oiseau est notamment emblématique du mouvement britannique des Arts & Crafts avec la controversée «Peacock Room» que conçoit James McNeill Whistler en 1876-1877 ou le dessin «The Peacock Skirt» qu'Audrey Beardsley imagine en 1893 pour illustrer *Salomé* d'Oscar Wilde.

Outre-Atlantique, Louis Comfort Tiffany s'empare également du plumage irisé, qui devient un de ses motifs favoris.

Infatigable inventeur toujours à la recherche de nouvelles possibilités pour sa pâte de verre, François Décorchemont magnifiera lui aussi le plumage du paon sur une de ses créations : le vase «Plumes de paon», qu'il réalise en six exemplaires seulement en 1912.

Dans une palette à la fois restreinte et riche de nuances aux couleurs profondes, le maître verrier a modelé une frise de plumes aux ocelles délicatement nervurées. Leur agencement épouse la forme du vase autant qu'il évoque la manière dont elles s'organisent à l'état de nature sur la traîne du paon.

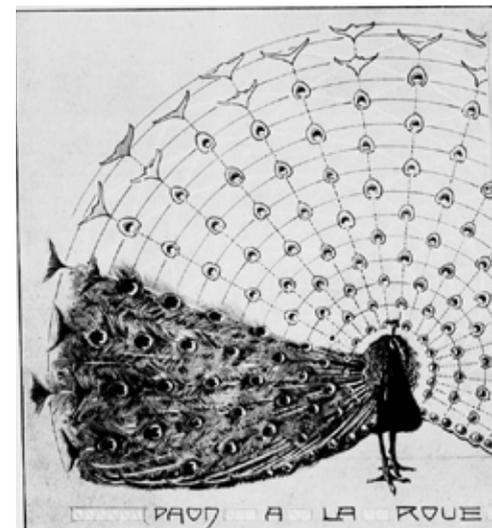
Pour aboutir à cette pièce sublime, le maître verrier a d'abord dû maîtriser un à un tous les tenants et aboutissants de sa matière. C'est ainsi qu'il passa sa carrière à noter, expérimenter, modifier la composition de sa pâte de verre, améliorer ses moules, dominer les caprices de la cuisson et de la chimie secrète des oxydes métalliques. Et tout cela, François Décorchemont l'aura fait sans idée préconçue, sans parti pris ni souci de plaire ou d'imiter qui que ce soit.

Tel un *Cyrano* du verre il est seul devant son four, son inspiration et son art dont l'aboutissement nous rappelle : «C'est bien plus beau lorsque c'est inutile !»³. FD

¹ René Chavance dans son article «François Décorchemont et la pâte de verre» in *Mobilier et décoration : revue française des arts décoratifs appliqués*, 1930, page 120.

² On retrouve le paon associé à des symboles eucharistiques dès le 10e siècle.

³ *Cyrano de Bergerac* dans l'œuvre éponyme d'Edmond Rostand, 1897, acte V, scène 6.



11

François-Émile DECORCHEMONT (1880 - 1971)

«Plumes de paon»

1912

Exceptionnel vase en pâte de verre épaisse moulé à cire perdue à décor polychrome de plumes de paon.

Modèle réalisé en six exemplaires.

Signé du cachet «Decorchemont» en partie basse.

H : 18,5 cm, D : 13,5 cm

Bibliographie

Véronique Ayroles : «François Décorchemont, Maître de la pâte de verre», Editions Norma, Paris, 2006, modèle référencé au numéro 38, représentation du modèle en plâtre. page 236.

A «Peacock feather» polychromatic glass paste vase by François Emile Décorchemont. Design realized in six issues in 1912.

Signed with the «Decorchemont» stamp on the low part.

H : 7,28 inch, D : 5,31 inch

25 000/30 000 €





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, où il étudie à partir de 1912 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 *elephantinos* (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. Homme de son temps et entrepreneur averti, Chiparus réalisa toujours des sculptures de format modeste, faisant sien cet avis de Maurice Guiraud-Rivière²: « l'art sculptural d'aujourd'hui se trouve dans les bibelots. Les grands espaces sont rares et les conditions de vie ont changé. Nous devons imiter, sans jamais perdre de vue notre propre inspiration, les sculptures de Tanagra, qui devraient être nos maîtres. »

Ce faisant, Chiparus connût le succès de son vivant, même si on ne retrouve que peu de mention de ses œuvres aux expositions et Salons qui rythmaient alors la vie culturelle parisienne.³ Au sortir de la Crise des *Années 30* et dans le contexte de la Seconde Guerre Mondiale, le sculpteur semble s'être définitivement tourné vers la sculpture animalière, revenant au *Salon* en 1942 avec un «*Ours Polaire*» et un «*Bison Américain*» puis un autre ours et son célèbre «*Pélican*» en 1943.

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)

2 Exprimé à G. Denoinville in *Mobilier et Décoration*, 1924, page 114.

3 Si ce n'est au *Salon des artistes Français de 1923 et 1928*



©DR

"BABY DOLL

1920

«Si l'année 2022 marque le 100^e anniversaire de la découverte de la tombe de Toutankhamon, elle marque aussi l'année de la vente d'une superbe et passionnante œuvre de Demetre Chiparus : «*Baby Doll*». Récemment découverte, on la croyait inexistante.

Seul un vieux document photo était connu du modèle : un modèle en plasteline, une étude, une idée. Elle n'avait jamais été vue dans aucune collection privée ou musée, pas même un catalogue de vente aux enchères.

Mais la sculpture existe et contrairement à d'autres modèles de Chiparus, celle-ci n'est pas connue pour être réalisée en multiples et elle est la seule connue à exister.

Demetre Chiparus est né en Roumanie en 1886. À l'âge de 22 ans, en 1908, il se rend à Florence avec l'intention de devenir sculpteur. Finalement, il s'installe à Paris en 1912 et fait partie du tourbillon d'idées et d'énergie qu'offre la ville lumière. Il est rapidement devenu l'artiste le plus en vue travaillant dans les sculptures des arts décoratifs inspirés des Ballets Russes, du Music Hall et de l'égyptomanie rampante qui avait englouti l'Europe. Ses figures mêlent le drame des danseuses de scène et le quotidien banal du Paris des années 1920 et 1930.

Il est rare de découvrir une sculpture inconnue de lui.

Il est intéressant de savoir que malgré toute sa renommée tant en France et à l'étranger, Chiparus se considérait d'abord comme un peintre puis comme un sculpteur.»

Alberto Shayo

«If the year 2022 marks the 100 anniversary of the discovery of Tutankhamen tomb, it also marks the year of the offering of a superb and exciting oeuvre by Demetre Chiparus: *Baby Doll*. Recently discovered it was thought to be non-existent. Only an old photo- document was known of the model: a plasteline model at that, a study, an idea.

It had never been seen in any private collection, nor museum, not even in an auction catalogue. But alas the figure does exist and unlike other models by Chiparus, this one is not known to be made in multiples and is the only one known to exist.

Demetre Chiparus was born in Romania in 1886, When he was 22 in 1908 he went to Florence with the intent of becoming a sculptor. Finally he moved to Paris in 1912 and became a part of the maelstrom of ideas and energy that the city of lights offered. He soon became the most prominent artist working in sculptures of the decorative arts inspired by the Ballets Russes, Music Hall and the rampant egyptomania that engulfed Europe. His figures combine the drama of stage dancers and mundane everyday life of Paris in the 1920's and 1930's. It is rare to discover an unknown sculpture by him.

It is interesting to know that for all his fame both in France and overseas Chiparus considered himself first a painter and then a sculptor.»

Alberto Shayo

12

Demeter Haralamb CHIPARUS (1886 - 1947)
"Baby Doll"

1920
Sculpture en bronze patiné à tête, bras, poitrine et jambes et ivoire sur socle en marbre portor.
Signée "Chiparus" sur la terrasse.
HT : 52,5 cm, H sculpture : 38 cm
(un accident restauré au pied et un petit éclat à un doigt)

En l'état actuel des connaissances tout porte à croire qu'il s'agit d'une pièce unique, l'ouvrage de référence d'Alberto Shayo référence ce modèle comme étant "seulement connu par une photographie du modèle en plastiline".

Notre équipe tient à remercier chaleureusement Monsieur Alberto Shayo de nous avoir confirmé l'authenticité de cette œuvre et pour son aide précieuse autour de celle-ci.

Bibliographie

- Alberto Shayo, Chiparus, master of Art déco, second edition, Abbeville Press Publishers, New York, modèle en plastiline reproduit page 45.

*A "Baby Doll" patinated bronze sculpture with ivory head, arms, breast and legs made by Demeter Haralamb Chiparus in 1920. Portor marble base. Signed "Chiparus" on the terrace.
Total H : 20,67 inch, H sculpture : 14,96 inch
(a restored accident on the foot and a slight chip at one finger)*

Based on current knowledge there is every reason to believe that it is a one-off piece. Alberto Shayo's reference book references this model as "a piece known through a photograph of its plastiline model."

Our team wishes to warmly thanks Mr Alberto Shayo for confirming the authenticity of this work and for his precious help about it.

50 000/70 000 €



©DR



DANSEUSE DE KAPURTHALA

«La danse est une poésie générale de l'action des êtres vivants (...) elle fait du corps qu'elle possède un objet dont les transformations, la succession des aspects, la recherche des limites des puissances instantanées de l'être, font nécessairement songer à la fonction que le poète donne à son esprit»¹

Dans le film *L'Homme qui aimait les femmes*, François Truffaut fait dire à son héros amoureux «les jambes des femmes sont des compas qui arpentent le monde en tous sens lui donnant son équilibre et son harmonie».

Demeter Haralamb Chiparus souscrit sans doute à cette déclaration, lui qui au plus fort de la période Art Déco fut le père d'une précieuse statuaire peuplée de danseuses aux poses inimitables. Inspirées par le Music-Hall des *Années Folles* parisiennes, les danseuses de Chiparus en sont l'incarnation immobile. Elles en portent les costumes. Elles en tirent leurs poses fascinantes. Et comme dans la réplique du film de Truffaut leurs jambes/compas sont prétexte à de troublants équilibres et de douces harmonies.

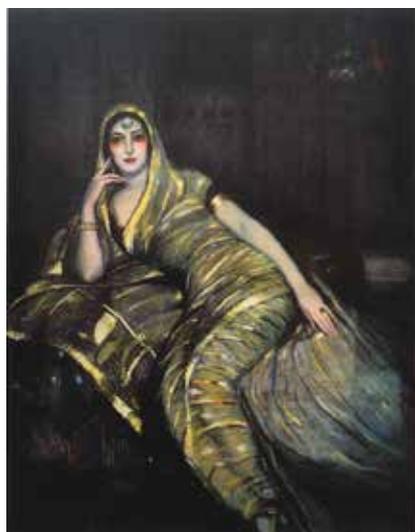
Ces caractéristiques, se retrouvent dans cette «Danseuse de Kapurthala», qui tient toute entière sur la pointe de son pied droit, les bras levés au ciel en contrepoids. L'équilibre qui s'en dégage est fascinant tandis que le costume de la danseuse émerveille par la délicatesse de sa ciselure et de ses teintes. Parachevant la préciosité de l'ensemble, la blancheur contrastante de l'ivoire attire inmanquablement le regard sur les traits de la danseuse, l'ajour gracieux de son justaucorps de bronze et la finesse de ses mains.

Enfin, encore qu'il ne s'agisse ici que de suppositions, on relèvera que cette sculpture s'inspire sans doute de la danseuse espagnole Anita Delgado, qui épousa en 1908 le Maharaja de Kapurthala. Familier du tout Paris, il y a fort à croire que Chiparus eût vent de «conte de fée» qui passionna son époque et fit l'objet de plusieurs entrefilets dans la presse.

Pour toutes ces raisons il y a dans cette sculpture toutes les *Années Folles* dans leur mélange caractéristique de raffinement et de glamour que sert une théâtralité maîtrisée.»³

FD

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



Federico Beltrán Masses (1885-1949) -
La princesa de Kapurthala (Retrato de Anita Delgado) -
huile sur toile - 1919

©DR



13

Demeter Haralamb CHIPARUS (1886 - 1947)

«La danseuse de Kapurthala»

circa 1925

Sculpture chrysléphantine en bronze patiné, à main, visage, cou et plexus en ivoire.

Socle en onyx brun et vert.

Signée «Chiparus» sur le socle.

HT : 56 cm, H hors socle : 35 cm

Bibliographie

- Albert Shayo : «Chiparus, Master of Art Deco», Abbeville Press Publishers, New York, 1993, modèle référencé et reproduit page 132 planche 63.

- Bryan Catley : «Art Deco and Other Figures», Suffolk, 1978, modèle reproduit et référencé page 92.

- Victor Arwas : «Art Deco Sculpture», New York, 1992, modèle reproduit et référencé page 45.

A «Kapurthala Dancer» patinated bronze sculpture with ivory hands, face, neck and plexus made by Demeter Haralamb Chiparus from around 1925. Brown and green onyx base.

Signed «Chiparus» on the base.

Total H : 22,05 inch, H sculpture : 13,78 inch

35 000/40 000 €





Albert CHEURET

(1884-1966)

«Mais beaucoup d'artistes sont comme ça. Ils ne sont pas sûrs d'exister, même les plus grands.»

À l'heure d'aborder la vie d'Albert Cheuret, on ne peut qu'être surpris du peu d'informations connues sur un artiste qui fait pourtant figure, par son œuvre, de parangon de l'Art Déco.

Né en 1884 à Paris, il semble avoir été formé à la sculpture (sans doute aux Beaux-Arts de Paris) par le sculpteur Jacques Perrin et le graveur Georges Lemaire. Cheuret aurait ensuite établi son propre atelier, avant d'exposer dès 1907 au *Salon des Artistes Français*. Lauréat du premier prix du *Concours de Sculpture ornementale* organisé par la *Réunion des fabricants de bronze* en 1908, Cheuret accède à une certaine célébrité et reçoit notamment plusieurs commandes pour des monuments publics.

Si les raisons du passage de l'artiste vers la création de mobilier sont inconnues, c'est pour ce pan de sa création que Cheuret est connu aujourd'hui. L'artiste est en effet le père d'un étonnant bestiaire fonctionnel, où des serpents soutiennent des consoles et où différentes espèces d'oiseaux se changent en délicates lampes aux réflecteurs d'albâtre. C'est ainsi que sa plus célèbre réalisation est une applique «Argus» en forme d'Oiseau du Paradis. La Nature en générale irrigue les créations de Cheuret qui décline également la flore sur ses créations comme ses célèbres lampes «Tulipes» ou «Palmier».

La manière qu'a Cheuret de représenter ses animaux et ses plantes est particulièrement stylisée et géométrisée, très Art Déco. Une tendance qu'il pousse jusqu'à l'abstraction sur d'autres réalisations comme des vases aux décors évoquant quelque œuf de dragon ou écorce mystérieuse. La découverte de la sépulture de Toutankhamon et l'égyptomanie des Années 20-30 un autre élément d'inspiration d'où provient, sans doute, sa célèbre pendule de bronze dites «Egyptienne».

Luxeux et d'une rare délicatesse, cette manière de Cheuret lui apportera notamment le succès lors de l'*Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* de 1925 où, sur le Stand 33 installé sur le Pont Alexandre III, il expose appliques murales, miroirs, pendules, plafonniers ou consoles.

On n'en sait guère plus d'Albert Cheuret, virtuose discret du contraste entre la blancheur de la pierre et les nuances du métal, entre l'utilitaire du mobilier contemporain et l'évocation d'une Nature qu'il géométrise avec bonheur. À défaut d'éléments biographiques ou documentaires pléthoriques sur l'artiste, on aura recours ici à l'idée² que : «c'est une erreur que de vouloir chercher le sens de l'œuvre d'un artiste hors de son monde à lui». Et le monde de Cheuret est celui de l'Art Déco, de la modernité et du luxe fastueux des années 20-30 qu'il a contribué à faire passer à la postérité.

AJ & FD.

1 Albert Camus in *L'Exil et le Royaume*, Le Livre de Poche, Folio, 2015, page 128.

2 de Lionello Venturi in *Histoire de la critique d'art*. (Trad. Juliette Bertrand), Flammarion, 1968.



©DR

PENDULE EGYPTIENNE

circa 1925

«Songez que du haut de cette pendule près d'un siècle vous contemple»¹

Novembre 1922. Tandis que l'Art Déco précise son style, la tombe de Toutankhamon est découverte dans la Vallée des Rois. L'Europe se passionne alors toujours plus pour le monde des Pharaons, et une Egypte fantasmée envahit la mode, la publicité et la décoration.



©DR

©DR

Au cinéma également, c'est tout un imaginaire (dominé par la figure érotisée de Cléopâtre) qui alterne sur les écrans pharaons, momies et dieux à tête animale. Les salles de cinéma elles-mêmes se changent en palais des bords du Nil, tel le mythique cinéma *Louxor*¹ dont le décor reprend à profusion cobras, scarabées, disques ailés, papyrus, hiéroglyphes et têtes pharaoniques colossales.



©DR

©DR

©DR

Sculpteur de formation, Albert Cheuret aura sans doute trouvé dans la vogue égyptomaniaque une inspiration renouvelée. Cette pendule - qu'on situe autour de 1925 et sa participation à l'*Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes* - semble en attester. Par sa forme d'abord, qui se rapporte à une coiffe ou perruque égyptienne, tout en évoquant par sa structure une pyramide. Pas sa symbolique ensuite, la civilisation pharaonique fascinant spécialement l'Occident pour son rapport singulier au temps et à la mort.

Ce faisant, Cheuret vient habiller un objet classiquement associé à la conscience linéaire du temps d'une uchronie consolatrice. Cette pendule n'est plus celle de Baudelaire, ce «*dieu sinistre, effrayant, impassible, dont le doigt nous menace et nous dit : Souviens-toi !*»². Non. Elle est une alternative au sentiment de l'évanescence moderne, un des objets parmi les plus célèbres de l'Art Déco qui, comme la civilisation qui l'inspire, parle puissamment à notre imaginaire.

FD

1 Le plus ancien cinéma de Paris, dont la construction débute au 170 boulevard Magenta en 1921 et dont les décorations extérieures et intérieures combinent style Art Déco et égyptomanie.

2 premiers vers du poème "L'Horloge", *Les Fleurs du Mal*, section "Spleen et Idéal", 1857.

Albert CHEURET (1884-1966)**Pendule dite «l'égyptienne»**

Pendule dite «l'égyptienne» en bronze à patine argentée. Partie haute, en fin martelage, soulignée d'un bandeau en marbre noir. Cadran trapézoïdal à chiffres et aiguilles noirs sur un fond blanc. Base fixée au centre sur trois barrettes espacées en marbre noir, de section carrée.

Signé «Albert Cheuret» en façade

H : 16,5 cm, L : 43 cm

(micro éclats)

- Bevis Hillier : «The world of Art Déco», Minneapolis Institute of Arts, catalogue d'exposition, New York, 1971, modèle reproduit page 32 sous le numéro 338.

- Alastair Duncan : «Art Déco», Abrams New York éditeur, 2009, modèle similaire reproduit page 269.

- Frederick Brandt : «Late 19th and 20th Century Decorative Arts, the Sydney and Frances Lewis Collection in the Virginia Museum of Fine Arts», 1985, modèle reproduit page 232, figure 96.

- Yvonne Brunhammer : 'Le style 1925', Baschet & Cie éditeur, Paris, 1984, modèle référencé et reproduit page 141.

- Alain Lesieutre : «l'Esprit et la Splendeur Art Deco», Londres, 1974, modèle reproduit double page 273-274 et planche 259.

Muséographie

Un modèle similaire figure dans les collections du Musée des Beaux-Arts de Virginie (Virginia Museum of Fine Arts) sous le numéro d'inventaire 85.218

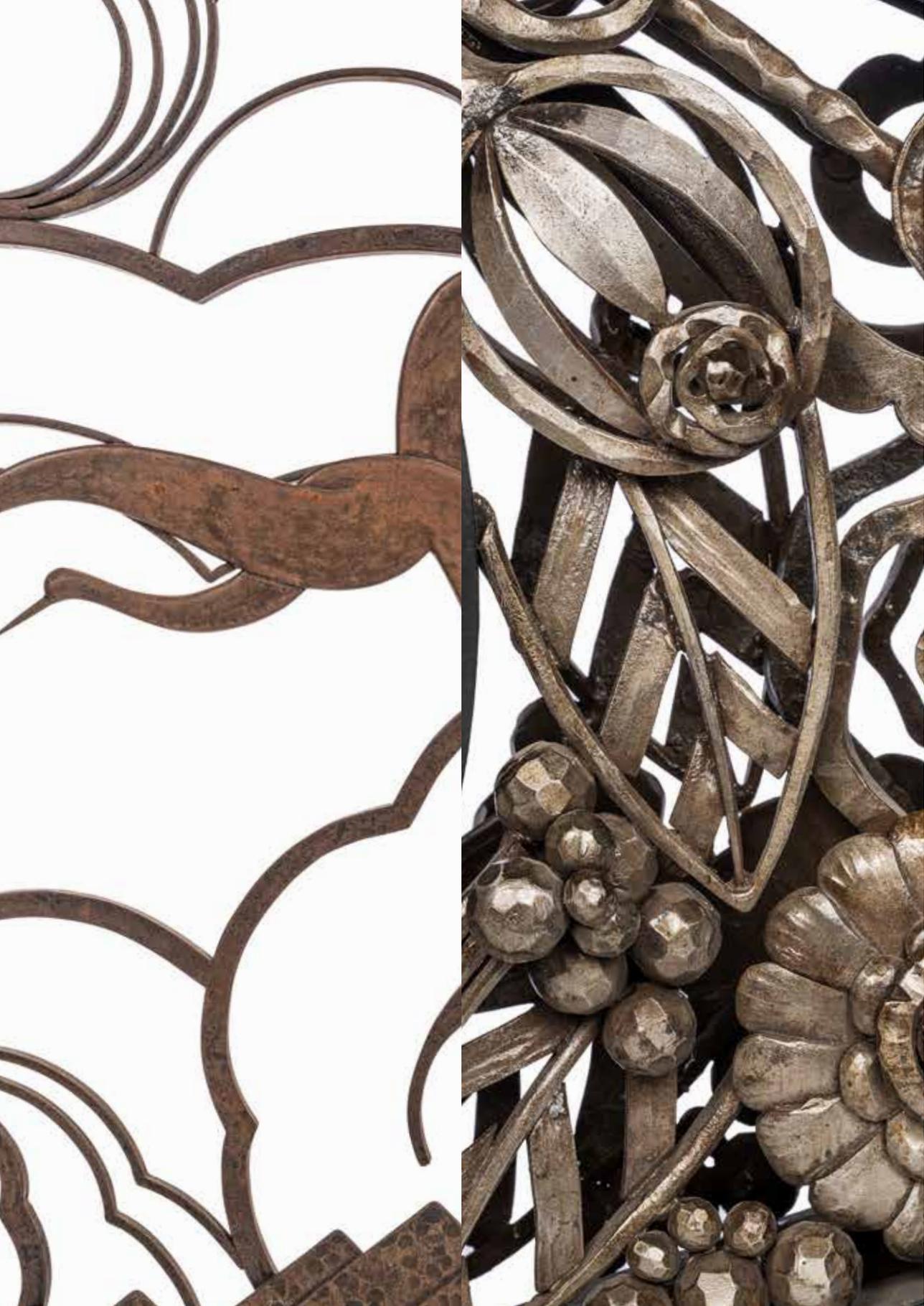
An «Egyptian» silver patinated bronze and black marble clock by Albert Cheuret. Signed «Albert Cheuret» on the front.

H : 6,50 inch, L : 16,93 inch

(micro chips)

35 000/45 000 €





Edgar BRANDT

(1880 - 1960)

« Il n'y a rien de difficile, il n'y a que des choses qu'on ne sait pas faire »¹

Edgar William Brandt naît à Paris en 1880. De ses 14 à ses 18 ans, il apprend la ferronnerie d'art à l'École Nationale Professionnelle de Vierzon, dont il sort diplômé en 1898 pour effectuer son service militaire.

En garnison à Nancy, son goût déjà acté pour la modernité et le dessin est encore encouragé par la fréquentation du milieu artistique lorrain et du mouvement de l'Art Nouveau. Par suite, à l'Exposition Universelle de Paris de 1900, les succès de Gallé, Majorelle ou Daum font comprendre à Brandt que l'industrie d'Art impose d'allier la conception artistique au pragmatisme industriel.

C'est en ce sens qu'il ouvre en 1902 les *Etablissements Brandt*, un petit atelier parisien où il emploie peu d'ouvriers, spécialisant les tâches de chacun dans une logique rationnelle pour réaliser des bijoux en fer forgé agrémentés d'or et d'argent. Fort du succès de ces premiers modèles, Brandt étend sa production en 1904 aux écrans de cheminés, lampes de tables, montures de vases, miroirs (...) et expose régulièrement aux différents Salons. L'artiste et entrepreneur réinvestit chaque succès dans son entreprise, qu'il dote progressivement d'outillages et de mains supplémentaires.

Cela lui permet de répondre à d'importantes commandes architecturales² où il déploie un vocabulaire décoratif essentiellement inspiré par la Nature et le Japonisme (pommes et aiguilles de pins, feuilles ...)

En août 1914, Brandt est appelé sous les drapeaux et conçoit en 1915 un nouveau modèle de mortier que les autorités militaires lui commandent en grand nombre³. Pour assurer cette production, il se fait construire en 1919 un important atelier dans le 16^e arrondissement de Paris, dont il conçoit les ferronneries des fenêtres, balustrades et portes comme autant de démonstrations de ses capacités.

Entre naturalisme et géométrie abstraite qu'habillent une grande variété de patines, Brandt y poursuit une production novatrice, à la décoration toujours inspirée par la Nature mais dont la stylisation et la géométrisation se font plus avancées. Il persiste par ailleurs dans une logique à la fois artistique et industrielle, expliquant lors de l'inauguration de ses nouveaux locaux qu'il souhaite produire en série grâce à « l'outillage mécanique merveilleux que possède l'industrie » afin « de faire pénétrer dans l'ensemble de la

nation le goût et le sentiment moderne. » Cette approche où la production sérielle ne sacrifie ni le dessin ni un travail final à la main lui vaut un réel succès commercial et critique et la collaboration d'autres artistes tels les frères Daum avec qui il réalise des luminaires et des vases soufflés dans des armatures de fer forgé. Brandt se voit également commander plusieurs monuments publics⁴, œuvre à la décoration de paquebots pour la *Compagnie Générale Transatlantique* et réalise les rambardes et grilles des enseignes du *Bon Marché* de Paris en 1923-1924.

À l'Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes de 1925, Edgar Brandt est d'ores et déjà considéré comme le plus grand ferronnier de sa génération. Il conçoit la grille d'entrée de l'Exposition ainsi que les grilles extérieures et intérieures de l'Hôtel du Collectionneur en association avec Jacques-Emile Ruhlmann. Suite au succès du *Salon*, il inaugure sa *Galerie* au 27 boulevard Malesherbes où il expose ses propres créations mais aussi celles d'autres artistes avec lesquels il collabore tels Daum et Lalique. Il ouvre en parallèle une salle d'exposition à Londres, une succursale à New York, et accueille en 1930 l'exposition des artistes animaliers réunis autour de François Pompon parmi lesquels Edouard-Marcel Sandoz, Paul Jouve, Georges Guyot ou Gaston Suisse.

La notoriété de Brandt ne cesse de croître tandis que ses lustres et plafonniers ravissent le public des différentes Expositions Internationales et que ses grilles et balustrades décorent bâtiments Français et New-Yorkais. S'il subit la concurrence de Poillierat et Subes qui travaillent plus l'acier que le fer forgé, et le développement du *Modernisme* qui favorise l'aluminium, Brandt gardera une clientèle fidèle et ouvrira même en 1932 à Chatillon-sous-Bagneux une gigantesque usine. Cette dernière produira tant de la ferronnerie que la menuiserie métallique (portes et fenêtres) et de la décoration intérieure, avec une section séparée dédiée à la création de munitions.

En 1936, sous le Front Populaire du Gouvernement Blum, les activités d'armement de Brandt sont nationalisées. L'industriel investit le produit de leur vente dans plusieurs entreprises de mécanique et fait fructifier la marque d'électroménager (fondée en 1926) qui achèvera de faire passer son nom à la postérité.

La fin de la vie de l'artiste se fera en Suisse, où il s'installe en 1942 pour fuir la France occupée et ne pas risquer de travailler pour le régime Nazi. Il continuera à y vivre après la Libération et s'éteindra à Genève, en mai 1960. Parmi



©DR

les créateurs les plus célèbres du style Art Déco, Edgar Brandt incarne encore aujourd'hui une certaine idée de l'industrie d'Art et du style Français.

« On ne peut songer aux beaux ouvrages de ferronnerie moderne, sans évoquer le nom d'Edgar Brandt. Dans la lutte de l'homme contre la dure matière qui, par la magie du feu, se laisse modeler, tordre, aplanir, enrouler sous le marteau et se plie docilement aux formes décoratives les plus imprévues et les plus variées, cet artiste a pris une place bien à part, au premier rang. Il n'est pas de chercheur plus résolu, ni plus ingénieux. »⁵

FD

1 Brandt cité par René Chavance in "Edgar Brandt et l'Art du Fer", *L'Art et les Artistes* n°25, 1922, page 278

2 comme la réalisation des balustrades et rambardes du nouveau théâtre de Nancy (inauguré en 1919)

3 une carrière parallèle de magnat de l'armement que Brandt continue en 1921 en concevant un obusier

4 par exemple le brûloir de la flamme du *Soldat Inconnu* sous l'Arc de Triomphe (qu'il termine en 1923)

5 René Chavance in *L'Art et les Artistes* de janvier 1921, page 276.

CIGOGNES

1927

«D'une inspiration analogue était un troisième écran qui présentait un vol de cigognes sur un fond de fine résille métallique (...) ce motif se détachait sur des arabesques et volutes de ferronneries»

Nous sommes aux environs de 1927, soit deux après que le style Art Déco ne triomphe à l'exposition de 1925. Et pourtant cette grille n'est pas sans évoquer les débuts d'Edgar Brandt au tournant du Xxe siècle, par un décor où semble survivre sa prime inspiration Japoniste. On peut ainsi y lire en filigrane un des fondements de son art : se réinventer sans se renier.

Dans cette œuvre de métal, le dur et puissant médium est adouci par la poésie aérienne de cigognes en vol parmi des nuages stylisés. C'est d'ailleurs un motif que l'artiste a déjà décliné dans une grille exposée en 1922 au *Salon des Artistes Français* : «*Les Cigognes d'Alsace*». Si notre grille s'en éloigne par l'absence de patines colorées, elle partage avec elle le rapport délicat entre les lignes droites des cadres et les courbes du décor, des motifs en volutes stylisant les nuages et des cigognes en vol comme motif principal¹. On y devine une même inspiration nippone, celle qui marqua sans doute le jeune ferronnier d'Art alors que triomphait l'Art Nouveau à l'*Exposition Universelle de 1900*, deux ans avant qu'il n'ouvre son premier atelier.

Cette grille est en effet d'une manière que n'auraient pas renié les ciseleurs Japonais du XIXe.

Comme eux, Brandt y évite savamment la monotonie d'une répétition du motif décoratif en faisant adopter à ses cigognes des poses diverses (comme sur les tsubas ou les décors d'acier où figurent des oiseaux échassiers). Le paysage en arrière-plan est lui aussi asymétrique et permet à la composition du décor de s'alléger du bas vers le haut, depuis les masses pleines des montagnes aux oiseaux se découpant en courbes sur un fond de nuages de plus en plus ajourés.

L'envol des cigognes est ainsi admirablement rendu.

Symboliquement, on pourrait lire dans ce motif décoratif l'évocation de l'Alsace par l'oiseau qui lui est traditionnellement associé. Plus avant même, on peut imaginer un discret hommage aux combattants Français de la «*Grande Guerre*» qui adoptèrent l'oiseau comme symbole du territoire à reconquérir². Il faut rappeler que Brandt était d'ascendance Alsacienne par son père et qu'il participa aux combats de la première Guerre Mondiale. Cette même guerre qui lui valut sa fortune par l'invention d'une arme d'artillerie. On devine alors des sentiments contradictoires à l'heure de travailler sur des oiseaux symboliques et dont l'envol évoque la Liberté.³ FD

1 Gabriel Henriot in "*Ferronneries Nouvelles d'Edgar Brandt*", *Mobilier & Décoration*, avril 1927, page 113-114, très vraisemblablement à propos d'un écran au modèle du notre.

2 Encore que celles-ci sont plus stylisées et essentialisées qu'en 1922

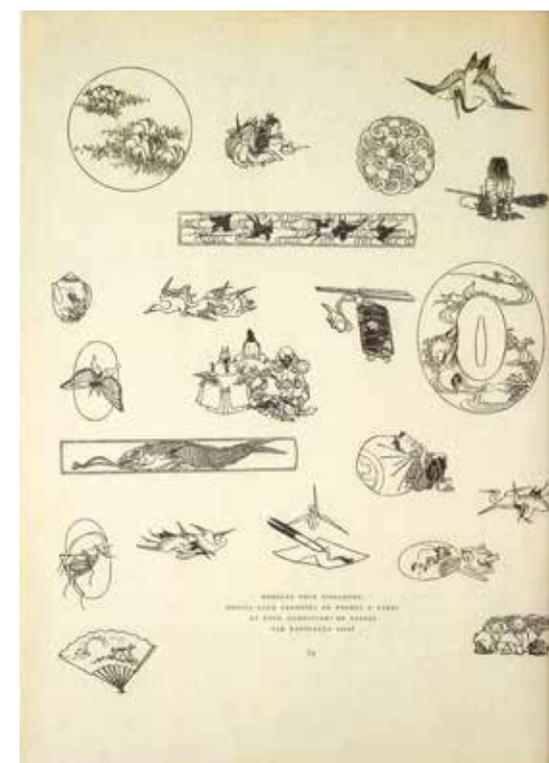
3 et notamment "*L'Escadrille des Cigognes*" menée par l'aviateur Georges Guynemer qui adopta l'échassier comme emblème à la fin du printemps 1916



©DR



©DR



©DR

15

Edgar BRANDT (1880 - 1960)

«Cigognes»

circa 1927

Grille de séparation en fer forgé partiellement martelé à deux portes et d'un montant fixe à décor ajouré de cigognes volants dans des nuages stylisés.

Estampille 'E.Brandt».

H : 105 cm, L : 240 cm

Bibliographie

- Joan Kahr : «Edgar Brandt - Art Deco Ironwork», Schiffer Editor, modèle reproduit page 173 sous la référence 238.

- Henri Clouzot : «Art deco decorative ironwork», Mineola, N.Y. : Dover Publications, 1997, modèle reproduit page 10 planche 1.

A «Storks» wrought iron grid designed by Edgar Brandt from around 1927.

Stamped «E.Brandt».

H : 41,34 inch, L : 94,49 inch

12 000/15 000 €



PENDULE

«Edgar Brandt est un autre de ces dompteurs de la matière, qui l'ont assouplie jusqu'à lui donner une figure nouvelle. Et, comme Lalique est le maître du cristal, Brandt est le maître du fer»¹

Dès les Années 20, Edgar Brandt réalise d'ambitieux projets de décoration, et notamment pour les Grands Magasins qui servent alors d'étendard au Luxe Français. C'est ainsi qu'il réalise (par exemple) les rambardes et grilles du *Bon Marché* de Paris en 1923-1924 avant que l'*Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* de 1925 ne le consacre comme le plus grand ferronnier de sa génération. Par ses dimensions importantes, il est permis d'imaginer que notre pendule est issu d'un de ces aménagements.

Face au foisonnement tout à fait particulier de ses motifs décoratifs, on peut même penser à une commande pour une enseigne de tissus, comme lorsque l'artiste inspira en 1925 une collection de soieries à Henry Créange qui les exposa nonchalamment disposée sur des œuvres du ferronnier.

Par-delà ces conjectures, on retrouve dans cette œuvre l'aspect immédiatement reconnaissable du métal assoupli et dompté par Brandt. Avant lui on aurait difficilement osé parler de dentelle métallique. Mais au regard de son travail on ose rapprocher ces termes que l'artiste accorde par son exceptionnel maîtrise du médium. Sous son action, le rude métal s'étire, se perce, se laisse repousser, marteler et tordre sans perdre de sa puissance intrinsèque. L'idée de faire jaillir du fer les attributs d'une fleur est d'une rare poésie que le talent de Brandt rend possible. René Chavance raconte à ce sujet² qu'à l'examen d'ouvrier d'art l'encore tout jeune artiste «trouva le temps non seulement de parfaire la pièce imposée par le programme, mais de forger encore, à même un bloc de fer, une rose avec sa tige et ses pétales qu'il offrit au président du jury».

C'est ainsi qu'on retrouve sur cette pendule des fleurs stylisées à double rangées de pétales. On peut imaginer qu'il s'agit de clématites héritées du vocabulaire *Art Nouveau* qui berça la genèse artistique de Brandt. Ces mêmes fleurs qu'on croit reconnaître sur une publicité de 1926 pour la Galerie personnelle de l'artiste. On reconnaît également sur cette pièce les enroulements concaves, convexes et parfois martelés qui participent des motifs d'élections du maître ferronnier.

Sur un fil (de fer) entre le monumental et le décoratif, cette somptueuse pendule illustre cette constante dans l'art de Brandt d'être en adéquation avec son temps. Elle incarne ce faisant «une des plus heureuses et des plus décisives affirmations de ce style où notre époque prétend se reconnaître.»³ AJ & FD

1 Henry Bidou in *Vogue*, Paris, Novembre 1925, page 36.

2 dans son article "Edgar Brandt et l'Art du Fer" in *L'Art et les Artistes* de janvier 1921.

3 G.Rémon in *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe*, 1926, page 101.

GALERIE EDGAR BRANDT



FERRONNERIES. LUSTRIERIE. OBJETS D'ART
EXPOSITION PERMANENTE
27 BOULEVARD MALE/HERBES/ PARIS
BUREAUX ET ATELIERS 101 Bd MURAT PARIS
TELEPHONE : AUTEUIL 07.95 12.40



16

Edgar BRANDT (1880-1960)

Importante pendule pouvant être suspendu, en fer forgé patiné.

Décor ajouré de motifs floraux stylisés.

Cadran circulaire à fond martelé à chiffres arabes.

Estampillée «E.Brandt».

50 x 123.5 x 17 cm

A tall patinated wrought iron clock designed by Edgar Brandt.

Circular dial with Arabic numerals on an hammered background

Openworked flower patterns decor.

Stamped «E.Brandt».

19,68 x 48,62 x 6,69 inch

6 000/8 000 €





**Jacques-Émile
RUHLMANN**

(1879 - 1933)

«Toute beauté est la forme d'une utilité. Et nul but utile n'est réalisé sans un constant souci d'harmonie et de beauté»¹

Chantré du style Art Déco, Jacques Emile Ruhlmann était pour autant un homme discret et on ne connaît de ses premières années qu'une naissance à Paris en 1879, d'un père entrepreneur en peinture ayant fui l'Alsace allemande. Par conjectures, on lui imagine une scolarité utilitaire, sa position de fils unique le destinant à reprendre l'entreprise familiale. Tout semble donc indiquer que Ruhlmann fût un autodidacte, qui apprit «sur le terrain» l'artisanat et la réalité des chantiers et des cabinets d'architecte. Si on sait que le futur décorateur dessina très tôt, il faut attendre son retour du service militaire² pour qu'il s'inscrive en auditeur à l'atelier Pascal, où il se pénètre des idées de modernité rationnelles et de l'Art dans tout en vogue parmi les étudiants. Présentant que les tentures murales et les papiers-peints peuvent autant créer l'ambiance d'une pièce que son mobilier, le jeune Ruhlmann dessine des motifs ornementaux dans ses carnets et attends son heure. Celle-ci viendra au décès de son père en 1907, qui le laisse libre d'orienter en partie l'entreprise familiale vers les arts décoratifs.

C'est au Salon d'Automne de 1913 que Jacques Emile Ruhlmann se révèle, à 34 ans, autour d'une volonté affirmée : sortir le mobilier français et la décoration intérieure du marasme hérité de la fin de l'Art Nouveau, sans renoncer à l'industrialisation héritée de son histoire familiale. Remarqué par la critique, il continue à dessiner et imagine des dizaines de meubles et d'ensembles décoratifs détaillés du sol au plafond : une manière de concevoir la décoration qui le voit souvent qualifié d'«ensemblier».

Sa renommée viendra essentiellement après-guerre, lorsqu'il s'associe à l'entrepreneur Félix Laurent et fonde en 1919 sa propre entreprise de décoration et d'édition de meubles et tissus : les Établissements Ruhlmann. Le décorateur choisit comme assistant son neveu, Alfred Porteneuve, et s'entoure pour les activités de décoration et de création mobilière d'équipes jeunes et dévouées, qu'il fédère par son charisme. Au Salon d'Automne de 1919, Ruhlmann éblouit par la créativité luxueuse de ses meubles. Parmi eux notamment l'extraordinaire Meuble au char en ébène de macassar et ivoire dont les 225 cm de long reposent sur quatre gracieux pieds fuseaux.

C'est le début du succès et des commandes privées de clients fortunés³ pour qui Ruhlmann imagine des meubles à la façon d'instruments utilitaires qui doivent également être beaux. Rationnelle, sa logique créative embrasse à la fois la destination de l'objet et son exécution, les propriétés des matériaux et le confort de l'utilisateur. En ce sens et au sein de ses ateliers, Ruhlmann prône un retour aux traditions de l'ébénisterie française, en particulier pour les placages de ses meubles qui sont d'un raffinement rare et emploient les bois et matières les plus nobles (ébène, palissandre, amarante, ivoire, galuchat ...) Les formes qu'il invente conjuguent les enroulements et lignes ondulées des Grands styles avec une épure novatrice qui tranche avec l'esthétique Art Nouveau. Perfectionniste, Ruhlmann travaillera toujours au superlatif, exigeant de ses collaborateurs la même impeccable rigueur. Ce soin extrême apporté à leur fabrication permet de qualifier les meubles du décorateur/ensemblier de chefs-d'œuvre d'ébénisterie, même en dehors de leur contexte initial.

L'acmé de la carrière de Ruhlmann est sa contribution à l'Exposition des arts décoratifs et industriels modernes de 1925 : L'Hôtel du Collectionneur, un pavillon présentant «l'intérieur idéal» d'un collectionneur moderne. Œuvre d'art totale et collective⁴, où architecture, mobilier et décor intérieur forment un ensemble unique et infiniment luxueux, L'Hôtel du Collectionneur rencontre un vif succès auprès des visiteurs et de la critique. A cet égard, il est considéré, malgré son existence temporaire, comme l'une des réalisations les plus significatives de l'esprit et du style Art Déco. Ruhlmann y présente, entre autres réalisations, un très gracieux Bureau de dame à cylindre en ébène de macassar et ivoire.

À la suite de l'exposition de 1925, qui donne rétroactivement son nom au courant Art Déco et restaure la suprématie de la France en matière d'arts décoratifs, Ruhlmann est appelé aux États-Unis avec une exposition itinérante à partir de 1926. Dans le catalogue de cette exposition⁵ on peut lire qu'il est : «la plus marquante et la plus originale figure du domaine du design de mobilier en France». Entre 1925 et 1930, Ruhlmann conçoit également des pièces raffinées et intemporelles pour la Manufacture Nationale de Sèvres : une série de vases aux formes épurées, ainsi qu'une tasse et sa soucoupe.

Entre 1927 et 1928 et pour honorer des commandes toujours plus nombreuses, le décorateur-ensemblier installe un second atelier «B» au 4^e étage de son immeuble de la rue d'Ouessant. A leur apogée, les ateliers



© DR

A et B comptent 35 ébénistes, une dizaine de tapissiers, quatre vernisseurs et les techniciens en charge des machines⁶. Cette approche industrielle du luxe permet aux Établissements Ruhlmann d'honorer pour la seule année 1927 le décor de la Chambre de commerce de Paris et d'une partie des salons du paquebot Ile-de-France. En parallèle et avec Raymond Subes, Ruhlmann conçoit de surprenants prototypes présentés comme des «essais sur le meuble d'acier», qui semblent transposer la tradition ébéniste du bois au métal. Ainsi en 1927 la «Bibliothèque Subes métal» et en 1933 une ultime «chaise en tôle laquée» dont la laque est réalisée industriellement.

Au Salon des Artistes Décorateurs de 1928, faisant fi des critiques d'élitisme de la part de ses contemporains qui prônent l'ascétisme décoratif, Ruhlmann expose la Chambre d'Apparat comme une apothéose emphatique de son désir de luxe. La critique est divisée entre ceux qui louent «un style très français, rattaché à nos belles traditions et neuf pourtant»⁷ et ceux pour qui tancent un «M. Ruhlmann qui ne travaille pas pour les classes pauvres»⁸. Une réalisation qui participa sans doute de la scission de la Société des Artistes Décorateurs (avec la création en 1929 de la «concurrente» Union des Artistes Modernes - UAM) mais qui incarne pour autant un art de vivre prestigieux qui se vend et s'exporte⁹. Après avoir assuré la décoration du Palais du Prince héritier des Indes en 1929 dans un accord inédit de laque, métal et verre,

Ruhlmann expose au Salon des Artistes Décorateurs de 1930 un ensemble mobilier restreint mais toujours fastueux et qui combine des matériaux encore jugés antinomiques : placages de bois précieux, verre et chrome.

Alors que s'ouvrent les années 30, le décorateur-ensemblier semble avoir synthétisé l'ébénisterie traditionnelle et les technologies et matériau d'avenir, en accord avec les aspirations de son époque. Était-il un moderne en devenir qui aurait participé d'une autre étape des arts décoratifs français ?

La crise économique qui ralentit les commandes et la mort précoce de Ruhlmann en 1933 laissent cette question en suspens.. FD

- 1 Aphorisme de l'architecte Jean Badovici dans *Harmonies. Intérieurs de Ruhlmann*, Editions Albert Morancé, collection Documents d'Architecture - Art Français Contemporain, 1924, page 12
- 2 où il rencontre le futur architecte Pierre Patout, qui l'incite à révéler son potentiel artistique et restera un ami proche autant qu'un collaborateur
- 3 misant sur le luxe et ceux qui peuvent se l'offrir, Ruhlmann comptera parmi ses clients Henri de Rothschild, le banquier Hippolyte Worms, l'industriel en soieries François Ducharne, le Palais de l'Élysée ou le roi du Siam...
- 4 maître-d'œuvre de l'ouvrage dont l'architecture est confiée à son ami Pierre Patout, Ruhlmann s'entoure pour les différentes pièces (et rien que pour les décorateurs) de non moins que Pierre Chareau, Robert Mallet-Stevens, Pierre Legrain, Francis Jourdain et Paul Poiret
- 5 tel que cité par Rosalind Pepall in "*Ruhlmann, un génie de l'Art Déco*", Catalogue de l'Exposition présentée au Musée des Années 30 de Boulogne-Billancourt du 15 novembre 2001 au 17 mars 2002, Paris, Somogy éditions d'art, 2004, page 127.
- 6 Selon le décompte avancé par Florence Camard en page 208 de son ouvrage "Jaques Emile Ruhlmann", Editions Monelle Hayot, 2009.
- 7 Jacques Baschet dans *L'Illustration* du 6 juillet 1929, page 645
- 8 Gabriel Henriot in *Mobilier et Décoration* de janvier 1929, page 26
- 9 Ruhlmann reçoit les Grands Prix des Expositions de Milan et Madrid en 1927 puis d'Athènes en 1928

TAPIS

Modèle 3056



«*Ses intérieurs sont de véritables symphonies : ce sont tantôt des tons vibrants, tantôt des tons étouffés ; mais toujours la couleur se marie admirablement au jeu des masses et des lignes*»¹

Parce qu'il concevait et imaginait son travail de décorateur depuis le sol jusqu'au plafond, dessinant chaque détail et concevant pour chaque pièce une harmonie de couleurs et de volumes, Jacques Emile Ruhlmann est souvent qualifié de décorateur "ensemblier". A cet égard, ses travaux préparatoires et les aménagements qu'il présente durant les grandes expositions disposent le plus souvent son mobilier sur de luxueux tapis conçus comme un complément indispensable du décor.

Si le maître dessine lui-même ses projets de tapis, il fait appel pour leur pleine réalisation² à des créateurs indépendants, parmi lesquels le décorateur et dessinateur Henry Stéphany³. Des archives et carnets de croquis connus de l'artiste on peut estimer que les *Établissements Ruhlmann* proposèrent durant leur existence près de 200 modèles. Cette estimation ne permet toutefois pas de savoir combien de tapis ont été réalisés pour eux car Ruhlmann personnalisait chaque commande au cas par cas pour embrasser le projet décoratif d'ensemble auquel il le destinait. En effet et comme dans son approche du mobilier, le tapis est pour l'ensemblier une expérience totale qui englobe tous les aspects de l'objet afin d'atteindre l'objectif décoratif. Dès lors il est permis d'avancer que chaque tapis est unique par ses proportions, la composition retenue pour ses motifs et sa combinaison propre de couleurs.

Dans l'ouvrage de référence de Madame Camard⁴, un tapis 3056 présentant les mêmes motifs décoratifs dans une teinte différente est présenté comme exposé par Ruhlmann au *Salon des Artistes Décorateurs* de 1926 et notamment pour guider les regards et les focaliser sur son ambitieux *Bureau Métal* qu'il présente alors. Là est l'esprit d'un décorateur dont les ensembles opposaient dans le même schéma décoratif zones sombres et claires, lignes droites et courbes, couleurs froides et chaude et références stylistiques subtiles pour soutenir ses meubles.

De forme rectangulaire, notre tapis 3056 est en laine au point noué. Son champ de couleur ocre-brique porte en son centre un motif géométriques architecturé que partagent neufs compartiments asymétriques délimités par un réseau de lignes pointillées crèmes. Sa bordure brune est fine et ornée en sa largeur par des franges discrètes. Touchez ce tapis, et appréciez sa combinaison unique de douceur et d'épaisseur. Admirez ses couleurs profondes et l'élégance de son motif abstrait qu'on imagine bien en écrin pour un meuble au placage sombre décoré de frises d'ivoire qui répondraient à ses pointillés crème. Là est l'évidence Ruhlmanienne, cette idée que "*La grande règle est de se donner beaucoup de peine pour créer des choses qui semblent n'en avoir coûté aucun. Les Œuvres réalisées au prix d'un grand travail doivent paraître, en dépit de la vérité, faciles et conçues sans efforts.*"⁵

FD

¹ Jean Badovici dans *Harmonies. Intérieurs de Ruhlmann*, Editions Albert Morancé, collection Documents d'Architecture – Art Français Contemporain, 1924, page 11

² les *Établissements Ruhlmann* ne possédant pas d'atelier de tissage de textiles ou de tapis

³ Parfois orthographié Henri Stéphany, on sait peu de choses de ce décorateur que l'on suppose être une connaissance de longue date de Ruhlmann qui lui confia régulièrement des projets de tapis et tissu d'ameublement (notamment une partie des soieries de l'*Hôtel du Collectionneur* de 1925)

⁴ "*Jaques Emile Ruhlmann*", Editions Monelle Hayot, 2009, en page 214

⁵ préceptes empruntés à Michel-Ange que Ruhlmann avait fait peindre à destination de ses collaborateurs sur la poutre qui divisait son bureau d'étude selon Florence Camard in *Les Ruhlmann de Genvière et Pierre Hebey*, juillet 1999, page 11.



©DR

17

Jacques-Émile RUHLMANN (1879 - 1933)

«Tapis modèle 3056»

Tapis en laine au point noué à décor géométrique de couleur ocre-rouge, brun et beige.

382 x 248 cm

(usures)

Bibliographie

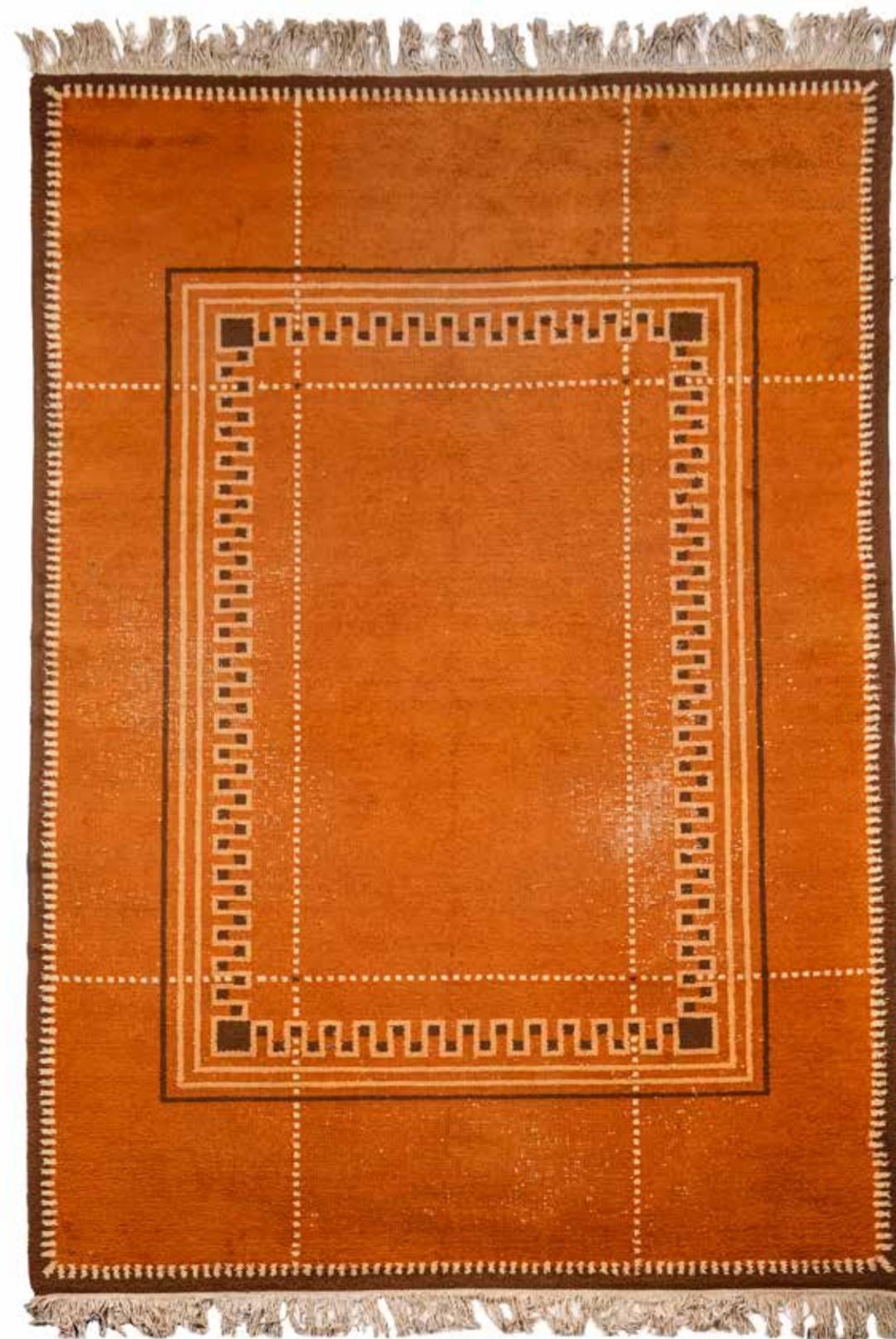
- Le motif du tapis figure dans l'Album référencier "NR-Tapis, éclairages, miroirs, cheminées, consoles" conservé dans les archives du Musée des Années 30 de Boulogne Billancourt sous le numéro d'inventaire 2002.18.14
- Florence Camard : «Ruhlmann», Monelle Hayot Beaux Arts, 10 Novembre 2009, modèle à décor similaire reproduit page 214
- «Tapis présentés par Léon Moussac», Editions Albert Lévy, Paris, 1925, modèle à décor similaire reproduit planche 46.
- Pierre Olmer et Henri Bouché-Leclercq : «L'Art Décoratifs Français en 1929», Société Artistique de Publications Techniques, modèle à décor similaire reproduit page 4 dans le décor pour un «Cabinet de Travail».

A «3056» knotted wool carpet designed by Jacques-Émile Ruhlmann, with an ocher-red, brown and beige geometrical decor.

150,39 x 97,64 inch

(uses)

30 000/50 000 €





Paul JOUVE

(1878 - 1973)

«Pour l'enfant, amoureux de cartes et d'estampes, L'univers est égal à son vaste appétit »¹

Frères du paysagiste et portraitiste Auguste Jouve, Paul Jouve né le 16 mars 1878, dans un environnement profondément marqué par l'Art.

Inscrit à l'École des Arts Décoratifs de Paris à l'âge de 13 ans, il préfère se former seul en fréquentant les Beaux-Arts en auditeur libre, tout en s'initiant à la gravure dans l'atelier d'Henri Patrice Dillon. Passionné par les animaux, il dessine alors sans relâche d'après nature, tant au Jardin des Plantes qu'au marché aux chevaux ou aux abattoirs, et au Museum d'Histoire Naturelle ou à l'école vétérinaire de Maisons Alfort pour y parfaire ses connaissances en anatomie.

Cet amour de la faune ne le quittera jamais et irriguera toute son œuvre, où l'animal est représenté avec une grande bienveillance, pour sa seule et évidente beauté, loin de toute tension ou brutalité.

À 16 ans, sa première participation au Salon des Artistes Français est saluée par la critique, et à 22 ans il participe à la décoration de la Porte monumentale de l'Exposition Universelle de 1900.

Mobilisé en 1914, Jouve est envoyé en Orient en 1915, dont il rapportera plusieurs dessins, témoignant tant de l'horreur de la Grande Guerre que de la beauté des paysages traversés.

De retour à la vie civile, il accède à la célébrité avec la parution en 1919 du « Livre de la Jungle » de Rudyard Kipling, dont il avait réalisé - avant le conflit - les illustrations. Son immense succès lui permet alors d'assouvir son ardeur pour le voyage, d'abord en Extrême-Orient puis en Afrique Occidentale.

À son retour à Paris, il exécute deux grandes toiles pour la décoration du paquebot Normandie, participe à de nombreux salons parisiens et intègre le « Groupe de Douze ». Les expositions s'enchaînent alors, toujours saluées par la critique. En 1925, il obtient la médaille d'or de l'Exposition Internationale des Arts, et la même récompense en 1931 pour sa participation à l'Exposition Coloniale Internationale de Paris avec deux grandes peintures représentant des fauves.



©DR

Le 7 février 1945, Paul Jouve est nommé membre de l'Académie des Beaux-Arts. Couvert d'honneurs, il continuera d'exposer dans tous les grands Salons jusqu'à sa mort le 13 mai 1973, dans son atelier, à l'âge de 95 ans.»⁷. FD

1 Charles Baudelaire, in « Les fleurs du mal » (1857).

DEUX OURS DRESSÉS

Modèle 1935

Réalisé autour de 1935, cette œuvre témoigne d'une manière parfaitement maîtrisée, qui joue des rapports entre les aplats de couleur et la clarté du papier pour camper deux plantigrades irradiant de force. On y retrouve ce que l'architecte Renée Binet disait de l'artiste¹: «Jouve savait, par une rare intuition, dégager ce qu'il y a d'architectural (...) son dessin n'était pas la copie naïve de l'effet du pelage de ces beaux animaux. Son œil ne voyait pas ces détails, la construction seule l'intéressait».

La composition de ce couple d'Ours lui donne raison, toute en dialogue entre des lignes fortes qui se répondent, des courbes des poitrails et des pattes à celles plus droites du museau ou des griffes.

Il y a là comme une expression graphique du paradoxe à domestiquer le monde sauvage. On devine en effet que ces plantigrades ci n'ont pas été croisés au détour d'une clairière, mais bien dans une cage ou une fosse de Parc Zoologique. Le bestiaire de Jouve en atteste où l'Ours est régulièrement représenté, en bronze comme en dessin et parfois même pour faire la promotion d'une exposition de l'artiste.

Nonobstant, Paul Jouve infuse son dessin d'une force évocatrice qui vient libérer l'animal du rôle symbolique où l'Art le cantonne souvent. Ses Ours sont représentés avec une grande bienveillance, pour leur seule et évidente beauté, loin de toute tension ou brutalité. Leurs masses sombres, musculeuses et pour autant souples sont l'objet d'un portrait, plein de la tendresse et du respect de celui que Raymond Bouyer surnomma² «le nouveau portraitiste des rois de la création». FD

1 dans un article qu'il lui consacre en 1903 dans la revue Arts et Décorations.

2 dans son article dédié à l'artiste dans L'Art et les Artistes, octobre 1924, page 39.



©DR

©Y. Girault

©Y. Girault



18

Paul JOUVE (Bourron Marlotte 1878 - Paris 1973)

«Deux ours dressés»

Circa 1935

Crayon gras, estompe et gouache.

Signé en bas à gauche.

64 x 49 cm (à vue)

Bibliographie

Felix Marcilhac : «Paul Jouve Vie et œuvre», Éditions de l'Amateur Paris 2005, œuvre reproduite page 239.

Expositions

Galerie L'Art Français. Exposition Paul Jouve.

24 rue de la Paix, Paris 1er, 1943

Du 23 octobre au 6 novembre, numéro 6 de l'exposition

Exposition Paul Jouve. Musée de la France d'Outre-mer, Paris. 1955

Du 16 avril au 8 mai 1955.

Numéro 10 de l'exposition

Exposition Paul Jouve. Cercle Volney, 7 rue Volney, Paris

Du 13 décembre 1955 au 5 janvier 1956

Numéro 14 de l'exposition

A «Two standing bears» wax pencil and gouache drawing by Paul Jouve. Signed on the bottom left.

25,20 x 19,29 inch (on sight)

6 000/8 000 €





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 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*. 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.

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 la décoration monumentale de la salle de réception du Palais de Tokyo avec des panneaux de laque cellulosique à la poudre de bronze.

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



©DR

«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»¹

Sur un fond de laque brun-vert gravé de végétaux exotiques en pourtour d'une eau élégamment traitée à l'or usé, Gaston Suisse figure un couple d'Anhingas.

Ils sont le sujet principal de ce panneau et pour y aboutir l'artiste les a longuement et patiemment étudiés. En attestent de véritables «séries» qui voient l'artiste répéter le motif avec toujours plus d'application dans le naturalisme et de diversité dans les techniques employées.



©DR

©DR

A la fin de ce processus «d'apprentissage» de son sujet, Gaston Suisse pouvait passer à son medium de prédilection, la laque, art dans lequel c'est justement ce réalisme qui fait son originalité.

L'art de Suisse ne souffre en effet d'aucune interprétation excessive ou simplification formelle : le décor qui accueille son bestiaire est congrue et botaniquement juste, ses animaux également.

Quand bien même l'artiste se plaisait à remettre à l'honneur des espèces inconnues ou rarement représentées, ces derniers tels qu'immortalisés dans la laque sont investis d'une réalité quasi physique que sert une remarquable précision anatomique.

Ce «*Couple d'Anhingas*» témoigne de cette approche et de cet équilibre qu'a su trouver Gaston Suisse «entre la véricité des proportions et des formes et la libre interprétation qui est le droit et le devoir de l'artiste (...) le conflit entre l'objectivité du scientifique et la sensibilité de l'homme de l'art»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 Jean Dorts in *Club Français de la Médaille*, n°68, 1980.

19

Gaston SUISSE (1896-1988)

«Couple d'Anhingas»

Laque polychrome gravée sur fond
de laque vert bronze
Le fond travaillé en effet de matière
Les reflets dans la mare et les fleurs
traités à l'or
Signé en bas à droite
Encadrement en laque arrachée
brune d'origine
101 x 63 cm

Collection Gaston Suisse, conservé
depuis dans la famille.

Bibliographie

- «Gaston Suisse, 1896-1988, Le
bestiaire », catalogue de l'exposition
au Musée A.G Poulain 15 janvier -19
mars 2000, Édition musée de
Vernon, 2000, œuvre reproduite en
couverture et en page 39.

- Pierre Dumonteil : «Gaston Suisse»,
Édition Paris-Shanghai 2017, œuvre
reproduite pages 174 et 175

Expositions

- «Gaston Suisse, 1896-1988, Le
bestiaire », Musée A.G Poulain de
Vernon, 15 janvier -19 mars 2000,
œuvre exposés sous le numéro 48.
- «Gaston Suisse : Magnificence of
Master of Lacquer», Siman Mansions
22 Fuxing Road, Shanghai, Chine, 1er
décembre 2017 - 31 janvier 2018.

An «Anhingas couple»
polychromatic and gold laquer
pannel by Gaston Suisse. Signed on
the bottom right. Original lacquer
frame.

39,76 x 24,80 inch

10 000/12 000 €





René Jules 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 travers la Manche pour étudier au Sydenham Art College de Londres en 1878. De retour en France, il s'installe à son compte et dessine à partir de 1882 pour plusieurs grandes maisons de joaillerie parisiennes. Puis, et alors qu'il n'a que 25 ans, René Lalique reprend l'atelier du joaillier Jules Destapes et y développe une conception nouvelle du bijou en usant de matériaux dit «pauvres» comme l'ivoire, les pierres semi-précieuses, la corne, l'émail et le verre (en lieu et place des diamants et pierres précieuses). Ces créations avant-gardistes séduisent nombres de mondains, d'artistes et d'intellectuels et Lalique se verra (notamment) commander des parures de scène pour Sarah Bernhardt. Il se liera également d'amitié avec le collectionneur Calouste Gulbenkian qui lui commandera cent cinquante bijoux et objets d'art entre 1895 et 1905.

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

Sa rencontre avec le parfumeur François Coty en 1907 est décisive, René Lalique se dirigeant vers une production industrielle pour répondre aux commandes de son nouveau commanditaire. Ce faisant, l'artiste demeure

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

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

Sa vision continue à séduire et l'artiste répondra à l'envie à des projets éclectiques comme la décoration des wagons-restaurants de l'Orient Express (1929), de la salle à manger des premières classes du paquebot Normandie (1936), ou à la réalisation d'œuvres d'art sacré comme les vitraux de l'Eglise Saint-Nicolas 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'écrivain la 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

«Elle se livrait à une opération étrange de politesse envers la vie et son décor (...) avec les égards, la sûreté et la considération de qui a été élevé dans la maison du verre et du cristal»¹



©DR

Née en 1892, Suzanne Lalique est la fille de René Lalique et d'Alice Ledru.

Elle collabore avec son père dès les années 1910 en dessinant des boîtes à poudre, bonbonnières et autres objets décoratifs. Parallèlement à sa participation aux verreries familiales, Suzanne Lalique exerce son talent à la création de motifs de papier-peint, d'imprimés pour étoffes ou des décors pour la Manufacture de Sèvres (de 1914 à 1930).

En 1917, elle épouse Paul Burty Haviland, un photographe américain descendant de porcelainiers. Ce mariage scelle le destin des deux familles autant que de leurs entreprises, qui à compter de cette union enrichiront la production de l'une et de l'autre. C'est ainsi que Suzanne Lalique sera décoratrice pour la Manufacture Haviland tandis que son mari mettra ses talents de photographe au service de la maison Lalique. En 1921, son père l'associe à la création du décor qui lui est commandé pour le Salon du paquebot *Paris*, et plus tard, en 1928, à la décoration de la voiture-salon du *Côte-d'Azur Pullmann Express*.

Après la crise de 1929, qui ruine son époux, Suzanne Lalique s'éloigne de la verrerie de son père pour se consacrer davantage à la porcelaine Haviland de Limoges. En 1937, elle est nommée chef-décoratrice de la *Comédie Française* et se consacrera dès lors aux décors et costumes de théâtre jusqu'à la fin de sa carrière dans les années 1970. Durant ces presque trente années, Suzanne Lalique réorganisera les ateliers de décors et de costumes - en encourageant plus de collaboration et de synergie entre-eux notamment - imposant sa touche personnelle sur quelque quatre-vingts pièces. Celle que certains appellèrent toute sa vie «Mademoiselle Lalique» fût également une peintre de talent, avec une préférence marquée pour des natures mortes très personnelles qui feront l'objet de plusieurs expositions qui recevront un très bon accueil de la critique.

Suzanne Lalique décède en 1989.

¹ Jean Giroudoux dans son avant-propos au catalogue de l'Exposition (de peintures) de Suzanne Lalique chez Madame Bernheim Jeune, du 17 au 28 Novembre 1930.

VASE ORANGES

1926

«Un beau noir, ça s'obtient d'un coup (...) il ne faut pas y revenir»¹

Aimant les contrastes - dont elle usa à merveille dans ses créations textiles où les fils métalliques répondent aux couleurs sombres - Suzanne Lalique use ici d'un émaillage noir profond pour construire le décor de ce vase.

L'émail sert alors de couche intermédiaire pour figurer le lustre des feuilles d'agrumes qui accrochent ou rejettent la lumière selon leur inclinaison. En relief par rapport à ce fond résolument saturé d'aplats noirs, les corps sphériques des fruits se détachent d'autant plus que la matière satinée qui les compose réagit différemment à la lumière, comme à l'état de nature où les rayons solaires sont plus ou moins absorbés par les reliefs qu'on leur oppose. Marquée par la géométrie de l'Art Déco, ce vase «Oranges» présente ainsi un décor très contemporain, dont le subtil enchevêtrement de fruits et de feuilles semble tout droit sorti d'un tableau d'Henri Rousseau.



©DR

©DR

Ce rapport à l'émail noir comme vecteur de contraste propre à souligner une forme ou un détail dirige également aux décors des vases «Nanking», «Nimroud», «Lagamar», «Tourbillons» (aussi appelé «Volutes») ou «Koudour», que l'artiste créés entre 1925 et 1926.



©DR

©DR

©DR

©DR

©DR

Sensible et délicate, la manière de Suzanne Lalique s'affirme particulièrement dans ces créations verrières où elle «rend à l'objet usuel sa vertu.»² FD

¹ Suzanne Lalique telle que citée en page 7 du communiqué de presse pour l'exposition "Suzanne Lalique-Haviland, le décor réinventé", 13 Juillet - 11 Novembre 2012, Musée Lalique, Wingen-sur-Moder.

² in "L'exposition de Mlle Suzanne Lalique", Femina, 1er février 1931.



20

René Jules LALIQUE (1860-1945)

«Oranges»

Modèle créé (par Suzanne Lalique) le 9 janvier 1926.

Vase en verre blanc soufflé-moulé émaillé noir.

Signé dans le moule «R.Lalique» et «R.Lalique France N°964».

H : 29 cm, D : 29 cm

(micro éclats au col interne)

Bibliographie

Félix Marcellin : «René Lalique, Catalogue raisonné de l'œuvre de verre», les éditions de l'amateur, modèle reproduit page 431 sous la référence 964.

An «Orange» white blown-molded glass vase with black enamelled decor, design created on January 1926 the 9th by Suzanne Lalique. Molded signature «R.Lalique» and «R.Lalique France N°964».

H : 11,42 inch, D : 11,42 inch

(internal micro chips on the neck)

10 000/15 000 €



Camille FAURÉ

(1874 - 1956)

Esthétique, technique et modernité

Camille Fauré naît à Périgueux, en 1827 et fréquente tôt les milieux artistiques de Limoges, où sa famille est installée depuis 1887. Après son apprentissage, il reprend l'affaire familiale de peinture en bâtiment, diversifiant ses activités en y ajoutant les enseignes ou le faux marbre, avant d'ouvrir son propre atelier d'émaux, en 1920.

La décision est pragmatique : les émaux sont à la mode alors et Limoges est le centre de ce savoir-faire. Pour l'assister dans cette aventure, Camille Fauré embauche l'émailleur Alexandre Marty pour créer des vases dont les décors floraux sont encore marqués par l'héritage de l'Art Nouveau. Cette production peine à charmer la clientèle bourgeoise et provinciale à qui elle se destinait. Fauré choisit donc en 1924 de se séparer de Marty pour proposer quelque chose de tout à fait nouveau à même de lui apporter le succès. Il vise une clientèle haut de gamme, celles des acheteurs étrangers, des Grands Magasins et des établissements parisiens du faubourg Saint-Honoré.

Pour ce faire, Camille Fauré embauche cinq émailleurs émérites (dont Pierre Bardy, Louis Valade et Lucie Dadat) et se comporte tant en entrepreneur qu'en mécène, leur laissant une réelle liberté de création. Chez Fauré, la règle restera immuable que chaque créateur a tout son temps pour réaliser un vase, dont le prix sera de toute façon fonction du travail fourni. L'entrepreneur est clair : il recherche une production de pièces exceptionnelles, avec pour «seule» exigence celle d'un travail parfait. Les «mains» de l'Atelier Fauré pourront ainsi librement jouer des codes du mouvement moderne - *Cubisme*, géométrie, couleurs franches - en les transfigurant par un subtil jeu de matières tantôt opaques et tantôt translucides. Cette production de vases à décors Art Déco, géométriques et en relief fait l'objet de nouvelles signatures pour sa commercialisation : « Fauré, Limoges, France » ou « C Fauré Limoges France ».

Le succès de cette esthétique avant-gardiste sera aussi fulgurant qu'éphémère : de 1925 à 1930. Comment ne pas évoquer ici Charles Baudelaire qui affirma¹ que : «*La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable*» ? De cette demi-décennie sont toutefois issues quelques milliers de pièces non figuratives et marquées par l'Art Déco, avant que Fauré ne réoriente sa



©DR

production vers le marché de masse, via des décors floraux et naturalistes, tout en continuant à éditer des vases de la période précédente.

Il connaît alors un véritable succès commercial, mais un appauvrissement au niveau artistique, tandis qu'il dirige son atelier jusqu'à sa mort en 1956, date à laquelle sa fille Andrée reprend la direction de l'atelier qui subsiste jusqu'à sa fermeture définitive en 1985. FD

1 In "Le Peintre de la vie moderne" - 1863

UN VASE TÉMOIN D'UNE PARENTHÈSE

Nous sommes au tournant des Années 30. Longuement anticipée, l'*Exposition internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* s'est tenue à Paris en 1925. Elle donnera a posteriori son nom au style qui en émerge, fait de luxe et de géométrisation. Entrepreneur averti, Camille Fauré prend le train de cette nouvelle tendance en inaugurant une extraordinaire production de vases émaillés de décors utilisant ce vocabulaire décoratif.

Désireux de mettre en place les conditions d'une production d'exception, Fauré laisse à chacun de ses émailleurs le temps nécessaire à réaliser sa pièce du dessin à la cuisson : un luxe qu'aucun indépendant n'aurait pu se permettre. Il faut réaliser ici combien la technique permettant de réaliser ces vases est complexe est délicate. Schématiquement, il s'agit d'émailler un vase en cuivre (sans fond pour faciliter le processus en faisant tourner la pièce autour d'un axe), avec en intermédiaire des paillons d'argent qui, ne s'oxydant pas à la cuisson, permettent retouches et recuissons.

Notre vase «René» participe de cette production éphémère avec son décor dont l'organisation symétrique autour d'un axe principal et les rapports de couleurs évoquent à l'envie une composition de Sonia Delaunay.

Appliqués à la spatule pour les écraser en éléments compacts, ses émaux jouent des contrastes de couleurs et de la géométrisation formelle de leur ordonnancement. Les paillons sur lesquels ils sont appliqués sont à l'origine de l'aspect en relief du décor, caractéristique de cette période des ateliers Fauré. Au gré de la cartographie de sa surface, notre vase accroche hiératiquement la lumière entre surfaces vitrifiées, givrées et cristallisées.



©DR



21

Camille FAURÉ (1874 - 1956)

«René»

circa 1930

Vase «René» ovoïde à col resserré, en cuivre à décor en relief d'émaux polychrome à motifs géométriques concentriques.

Signé «C. Faure Limoges» à l'intérieur du col.

H : 28,5 cm

A «René» enamelled copper vase by Camille Faure from around 1930 with an high relief geometrical patterns decor.

Signed «C. Faure Limoges» inside the neck.

H : 11,22 inch

10 000/12 000 €



Jean BESNARD

(1889 - 1958)

«Dès mon enfance, j'ai rêvé d'être un artisan, l'artisan traditionnel, l'artisan populaire»¹

Jean Besnard naît à Paris en 1889. Son père Alain Besnard est un célèbre peintre, et sa mère Charlotte Dubray est sculptrice. Cette ascendance conditionna sans doute un goût de la création et une sensibilité artistique que Besnard dirigera vite vers la céramique. L'artiste racontera souvent que le choix de ce médium lui vient de l'enfance et des vacances familiales en Savoie, en Italie (à Volterra notamment), en Egypte ou en Inde. Avec quelle que soit la destination une admiration pour ces créations issues de techniques simples, rudes, sans fioriture. Le potier rejoint ici le poète dans ce sentiment que «Créer, c'est toujours parler de l'enfance.»²

Se consacrant entièrement à la céramique, ce métier qui l'attire pour sa pureté, celle de transformer la matière par la maîtrise du feu, Besnard est initié par les céramistes Paul Jacquet et Étienne Avenard. Ses premières pièces sont utilitaires, rustiques, comme celles vues dans son enfance. Ces primes réalisations évolueront vers une production céramique d'un caractère nouveau et empreinte de son identité lorsqu'il rejoint Avenard dans son atelier de Ville-d'Avray.

En 1922, l'atelier d'art *Primavera* édite ses créations pour *Le Printemps* et, à partir de 1923, Jean Besnard expose au *Salon d'Automne*, au *Salon des Tuileries* et au *Salon des Artistes Décorateurs*.

A l'*Exposition des Arts décoratifs et industriels* de Paris de 1925, l'artiste reçoit une médaille d'argent.

La même année, le céramiste crée sa société - *Besnard et Cie* - dont il installe ateliers et fours dans l'usine de l'ingénieur céramiste Paul Saily, à Ivry-Port. Là, il fait évoluer ses émaux vers une palette atypique et personnelle qui égrène l'ocre, les verts, les roses mais aussi le platine et «le feu de l'or.»³

En 1927, Jean Besnard invente même un nouvel émail «cristal», qui donne aux céramiques un aspect granité proche du galuchat et le rend célèbre, notamment en couvrant les «masques» qu'il réalise à partir de 1930.

Sous ces superpositions d'émaux, ses formes s'affirment également. Attaché aux gestes traditionnels, Besnard ne moule jamais ses pièces mais les tourne comme des générations de potiers avant lui. Les contours de ces



©DR

pièces sont dès lors simples mais robustes et lui permettent d'expérimenter de nombreuses techniques de décorations. C'est ainsi que Jean Besnard grave sa terre d'encoches et de stries sur lesquelles jouent les teintes et la lumière, s'inspire du pointillisme ainsi et de la peinture impressionniste mais aussi de la Nature qu'il fait courir en formes animales et végétales stylisées sur les panses de ses vases.

L'artiste s'éteint à 69 ans à Nogent-sur-Marne, en novembre 1958. Ses céramiques sont aujourd'hui présentes dans les collections du *Musée du Luxembourg*, du *Musée des Arts décoratifs* de Paris ou du *Musée des Beaux-Arts* de Lyon. Humble et passionné, Jean Besnard est le trait d'union entre la tradition et la modernité de son temps. D'une rare profondeur sous des dehors parfois frustes, son œuvre de terre est «une délicieuse anarchie ; pleine de trouvailles a éloigné à jamais ce maître ouvrier de tout classicisme et c'est très bien ainsi.»⁴ AJ & FD

1 phrase de l'artiste tel que cité par René Cavance dans son article "Les poteries de Jean Besnard" in *Mobilier et décoration : revue française des arts décoratifs appliqués*, janvier 1939, page 160.

2 Jean Genet in *L'ennemi déclaré : Textes et entretiens choisis (1970-1983)*, Poche, 2010.

3 Anne Lajoix in *La Céramique en France 1925-1947*, Presses De La Connaissance, 2000, page 53.

4 Louis Cheronet dans son article sur le 24e Salon des Artistes Décorateurs in *Art et décoration*, 1934, page 171.

«Dans l'amour exclusif et sans défaillance qu'il porte à un art où il excelle, git pour lui le secret de la félicité. Si on lui disait que pour distraire et soutenir, à travers toutes les vicissitudes d'une existence humaine, les instruments du potier suffisent, sans doute, il approuverait, car l'amour du métier reste, entre toutes les amours, celui qui ne saurait, d'aucune sorte, décevoir. Cet amour, Jean Besnard en est possédé. Les pièces qui sortent de son four en portent l'éclatant témoignage.»¹

Quant il s'agit de céramique et de Jean Besnard c'est bien d'amour qu'il convient de parler, et même de sacerdoce tant est fort son attachement à la matière et au respect des traditions de l'art.

Ces trois vases aux profonds décors de stries horizontales s'imposent en témoignages de ce rapport passionné à la terre. En effet, on y ressent confusément le plaisir de l'artiste à dompter la glèbe hostile, à «pénétrer la pâte encore molle d'un décor linéaire incisé»².

Plus avant dans le processus créatif, le travail d'émaillage de ces vases fait étalage d'une rare maîtrise, entre surfaces blanches craquelées et vibrantes glaçures colorées. Les deux techniques supposent chacune une maîtrise particulière de la cuisson, et leur cohabitation sur une terre dont l'épaisseur varie au gré du décor relève de la prouesse.



©DR

Fait étrange : le résultat de ce travail reste «rustique».

Aussi inspiré et technique qu'il soit on est d'abord touché par les formes simples du support et le minimalisme du motif qui coure sur elles. Mais à bien y observer on admirera ensuite l'ensemble comme «une poterie qui ne soit pas de mode mais d'époque»³ et pour autant «encore proche de la nature»⁴.

Là réside le paradoxe de Jean Besnard, entre pureté cosmogonique du geste du potier et élévation technique et spirituelle d'un décorateur de génie. FD

1 René Jean dans son article dédié à l'artiste in *Art et décoration*, 1932, page 28.

2 Anne Lajoix in *La Céramique en France 1925-1947*, Presses De La Connaissance, 2000, page 53.

3 Ernest Tisserand in *L'Art Vivant*, septembre 1928, page 679.

4 ibid

22

Jean BESNARD (1889 - 1958)

Ensemble de trois vases ovoïdes rainurés en céramique émaillée blanche craquelée nuancé bleu, rose et noir.

Signés «JB France».

H : 26 cm

(légers saut d'émail, un des vases percé pour être monté en lampe)

Bibliographie

Alain-René Hardy et Patrick Wilson : «Jean Besnard Potier Moderne», éditions des Robaresses , modèle reproduit page 102.

A set of three eggshaped grooved cracked enamelled ceramic vases by Jean Besnard. Each with a different enamelled cover (one blue, the other pink and the last black).

Signed «JB France»

H : 10,24 inch

(slight enamel lacks and one pierced to serve as a lamp)

10 000/15 000 €





Antoniucci VOLTI

(1915-1989)

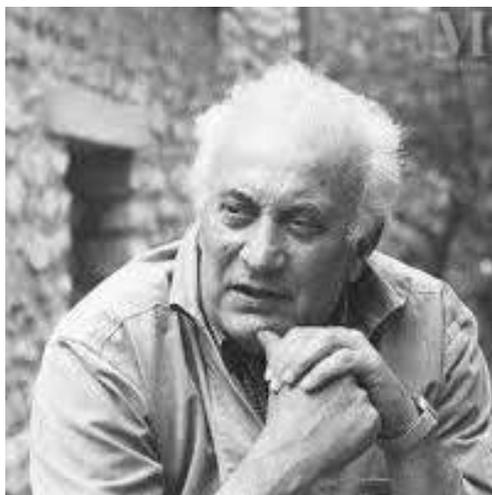
«La sculpture est devenu une occupation de l'espace véhiculant une émotion humaine»¹

Antoniucci Voltigero naît en Italie en 1915 et y passe ses quatre premières années avant que sa famille ne s'installe en France en 1919, à Villefranche-sur-Mer. Le jeune garçon est admis en 1928 à l'École des Arts Décoratifs de Nice et reçoit à 16 ans une médaille d'or à la Foire de Marseille avec deux bas-reliefs en plâtre patiné. Voltigero s'inscrit ensuite à l'École nationale des Beaux-Arts de Paris, dans l'Atelier du sculpteur Jean Boucher, maître qui lui inspire ses premières réalisations, dont l'une lui vaut le premier second Grand Prix de Rome en 1936.

Mobilisé en mars 1939, le jeune homme n'a que 25 ans quand il est fait prisonnier de guerre et envoyé dans le Stalag VII, à Moos, où il restera emprisonné plus de deux ans. Antoniucci Voltigero dessine alors son quotidien de prisonnier, sans relâche, tout en repensant profondément son rapport à l'art. Tombé malade, il est rapatrié en France en mars 1943 pour un répit de courte durée car son atelier parisien de la rue Jean-Ferrandi est détruit lors d'un bombardement.

Contraint de repartir de zéro après ce drame, l'artiste en fait une renaissance, détruisant ce qui reste de son œuvre passée ainsi que ses archives. C'est alors qu'il prend le pseudonyme VOLTI, une abréviation de son patronyme qui en italien signifie – fort à propos – «visages». Et ces visages nouveaux seront plus personnels, éloignés du clarissime de sa formation qu'il a formellement remis en question durant son emprisonnement. Sa sculpture célèbre alors essentiellement les femmes, chez qui il fait cohabiter séduction et maternité dans la volupté des formes et la douceur des modelés.

Pour ce faire, Volti dessine chaque jour d'après des modèles vivants pour nourrir sa sculpture. «Je ne saurais pas dessiner hors de la présence du modèle, mais je sculpte d'après mes dessins. C'est ce qui me permet de fixer mes nus féminins en des poses qui, dans la réalité, seraient difficiles à tenir très longtemps.»² Cette approche lui permet d'analyser les volumes et de les interpréter dans un style très personnel et synthétique, aux formes lisses et rondes qui renvoient «la sensation d'unité, de plénitude calme.»³



©DR

Réclamé pour de nombreuses commandes publiques, Volti réalisera plusieurs sculptures monumentales suivant sa vocation à «meubler l'espace». Il fait aussi l'objet de son vivant de plusieurs rétrospectives (comme au Palais des Congrès d'Angers en 1983) et expositions internationales (par exemple au Brésil, à Sao Paulo, en 1957).

Décédé en 1989, l'artiste reste un jalon dans l'histoire de la sculpture Française au sein de laquelle il réussit la synthèse entre la figuration classique, la statuaire méditerranéenne et l'expression abstraite contemporaine.

FD

1 aphorisme de l'artiste tel que cité in Jacques Ratier, Volti et Geneviève Testanière : "VOLTI", éditions SMI, Paris, 1979, page 10.

2 Volti dans un entretien avec Maximilien Gauthier pour Les Nouvelles littéraires du 20 mars 1958.

3 ibid

«La sculpture est un témoignage. Il s'agit de prendre une matière et de lui faire exprimer quelque chose d'émouvant pour le cœur, la chair et l'esprit.»¹

Volti est avant tout connu pour ses sculptures de femmes à la sensualité charnelle, où la rondeur émeut comme dans un Renoir de garrigue. La féminité qu'il met en scène est à la fois pudique et triomphante, toute entière contenue dans des corps puissants au modelé rond, sans détail intérieur.

C'est le cas ici avec un sujet qui pourrait tenir tout entier dans une figure sphérique ou ovoïde. Cette manière d'occuper l'espace – centrale dans le rapport de Volti à la sculpture – confère à l'ensemble un aspect quasi matriciel.

Pourtant, et par-delà cette évocation en filigrane de la maternité, le titre «Nocturne» invite à y voir l'instant d'une rêverie figé dans un souvenir érotisé. Alors, de la main à l'œil, la caresse ne cesse pas sur cette sculpture dont les courbes sont ininterrompues de la tête à l'épaule, aux hanches, aux fesses. Archétypale, la posture du sujet permet à chacun.e d'invoquer un souvenir qui lui serait propre, avec la trouble impudeur d'un Paul Éluard murmurant :²

FD

1 Aphorisme de VOLTI, 1979, tel que cité in "Volti architecte de la sensualité", catalogue de l'exposition itinérante en Chine, Fondation-Musée Volti - Villefranche-sur-Mer, 2014, page 29.

2 dans son poème "Une livre de chair" tiré de Dernier Poèmes d'Amour, Seghers, 1963, page 117.



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

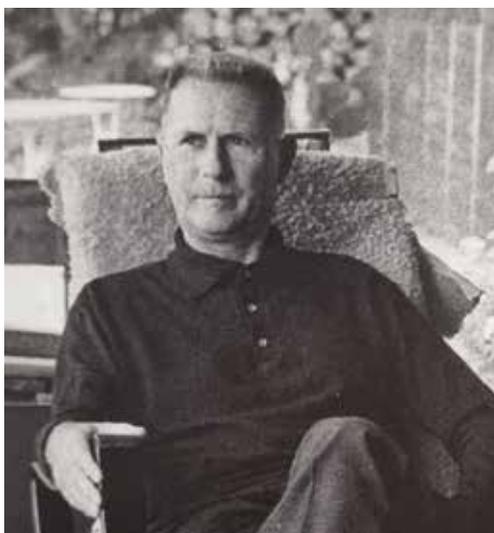
Né en 1901 à Paris d'un père artiste et d'une mère musicienne, Jean Prouvé grandit à Nancy d'où est originaire sa famille². Il grandit dans un milieu socialement progressiste, où l'on milite pour «l'art industriel» voué à faire de chaque objet un enchantement pour le quotidien tout en restant abordable 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 «barraques» en kit pour l'armée et conçoivent la maison BLPs pouvant être montée en



©DR

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'Émile 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.

BUREAU "PRÉSIDENTE N°201"

1948

«Le métal triomphe dans le mobilier et je m'indigne de ne pas m'indigner»¹.

Quatre pieds de métal et un simple plateau de bois curviligne abritant un caisson à quatre tiroirs : le bureau «Présidence» interpelle. Il est massif. Sans concession autre qu'une peinture qui pouvait varier du «Blé vert 1461 R» au «Rouge Corsaire 1042 PR» au gré du nuancier proposé par les Ateliers Jean Prouvé.

Pour notre bureau ce revêtement est noir. S'agit-il d'une couleur ? Nul doute que Jean Prouvé aurait balayé cette question avec le même rigorisme que son homonyme Cocteau affirmant² : «Tout ce qui se prouve est vulgaire, agir sans preuve exige un acte de foi.»

Car c'est bien de foi qu'il s'agit avec ce bureau. Celle de Prouvé que la forme idoine est celle du problème résolu. La foi du fonctionnalisme déjà en germe chez l'architecte américain Louis H. Sullivan que : «la forme suit toujours la fonction»³. Ce fonctionnalisme qui préside, justement, à la forme de ce bureau «Présidence n°201» pensé pour servir à la fois d'espace de travail personnel et de table de conférence pouvant accueillir plusieurs collaborateurs et leurs éventuels dossiers.

Pour autant, ce bureau «Présidence» est d'une élégance mesurée, à la sobriété dictée par la «grande ambition d'affronter l'essentiel»⁴, toujours au cœur des design de Prouvé par lesquels on voit «une éthique déboucher sur une esthétique»⁵.

FD

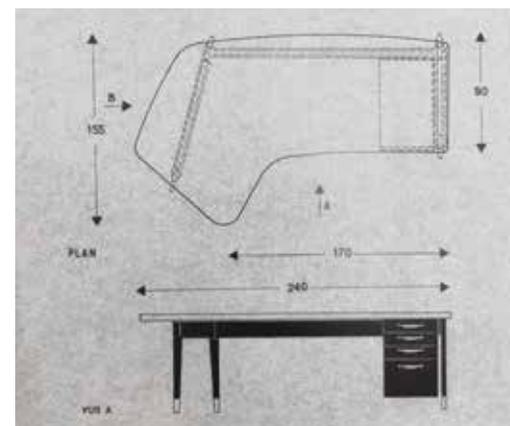
1 Gabriel Henriot in *Mobilier et décoration : revue française des arts décoratifs appliqués*, 1930, page 192.

2 in *Le Discours d'Oxford*, 1956, Gallimard.

3 suivant l'idée qu'on tire communément de son article *The Tall Office Building Artistically Considered* de 1896

4 Jean Novel in «L'anti-esthète», Jean Prouvé, Galerie Patrick Seguin Paris, 2007, volume 1, page 18.

5 ibid



©DR

24

Jean PROUVE (1901-1984) «Présidence n°201»

Design créé en 1948
Bureau en tôle d'acier pliée, bois plaqué, acier inox,
aluminium
Bureau : 75 x 247 x 147 cm
Caisson seul : 68 x 42 x 75 cm
(Légères usures)

Source

Bureau personnel de Monsieur Blaise Veillerot (décédé en 1978) fondateur de la société Métal Meubles (18, rue de la Fosse aux Loups, Argenteuil) qui réalisa sur plan des créations de Jean Prouvé jusqu' la fin des années 50.

Bibliographie

- «Jean Prouvé constructeur», Editions du Centre Georges Pompidou, Paris, 1990, modèle variant reproduit page 183.
- «Jean Prouvé», Galerie Patrick Seguin Paris, 2007, modèle variant reproduit dans le volume 1 pages 71, 75, 113, 120 et 149 et dans le volume 2 pages 340, 341 et 343 à 345.

A folded steel sheets, wood, wood veneer, stainless steel and aluminium «Présidence n°201» desk. Design created by Jean Prouvé in 1948.

*Desk : 29,53 x 97,24 x 57,87 inch
Locker : 26,77 x 16,53 x 29,53 inch
(usage scratches)*

Personal desk of Mr Blaise Veillerot (deceased 1978) founder of the Métal Meubles Society (18, rue de la Fosse aux Loups, Argenteuil) that realized designed of Jean Prouvé until en of the Fifties.

300 000/400 000 €





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. Il expose dans différentes galeries et participe régulièrement aux *Salons de l'Imagerie* - dont il fut membre du Comité directeur - et des *Artistes Décorateurs* dont il est sociétaire.

Dans les années 50, son style résolument moderne et atypique vaut à Jouve de collaborer avec plusieurs ensembliers et décorateurs parmi lesquels Jacques Adnet ou Mathieu Matégot. En 1953 cependant, l'artiste se découvre atteint de saturnisme suite à sa lente intoxication au plomb contenu dans ses émaux. Il part se reposer en Bourgogne avec son épouse, avant de quitter définitivement Paris en 1954 pour s'installer à nouveau dans le Sud : à Pignonnet, dans la région d'Aix. Il s'y rétablira et se liera d'amitié avec les céramistes du groupe de l'École d'Aix (parmi lesquels René Ben Lisa, Carlos Fernandez ou Jean Amado).

Son style continue alors à évoluer vers une céramique plus épurée et minimaliste, aux tonalités solidement



©DR

monochromatiques mais profondes : jaunes ou verts de prairie, noirs luisants, blancs crémeux.

En 1956, Steph Simon ouvre sa Galerie de mobilier (aménagé par Charlotte Perriand) et y défendra le vase «Cylindre» de Georges Jouve jusqu'en 1974, date de fermeture de la boutique.

En 1959, Jouve expose son travail à la galerie *La Demeure* de Denise Majorel.

Après le décès de l'artiste en mars 1964, la galeriste lui dédiera en 1965 une vaste rétrospective «*Hommage à Jouve, 20 ans de céramique*».

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

FD

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

APPLIQUES "LYRA"

«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 "*Ecrits 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»

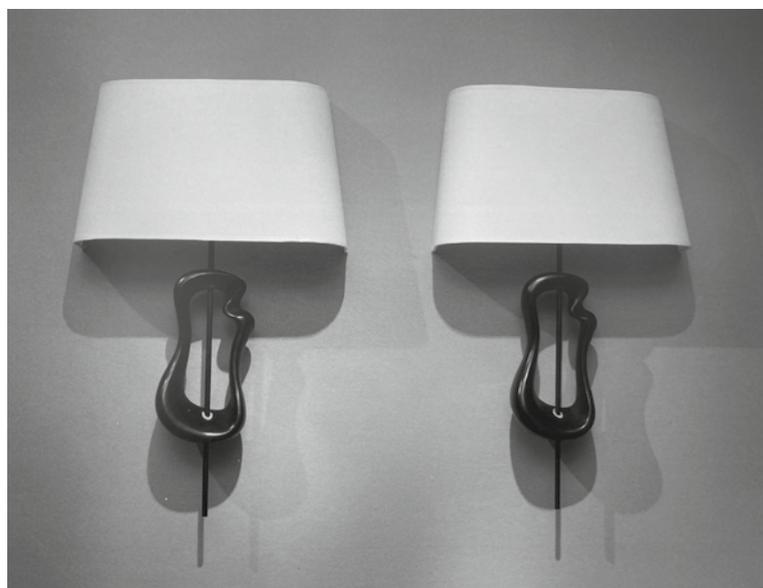
Paire d'appliques en faïence émaillée noir.
Structure en laiton doré.
8 x 46 x 11 cm
(manque des vis et légères rayures)

Bibliographie

- Philippe Jousse : «Georges Jouve», Editions Jousse
Entreprise, modèle reproduit pages 214 et 215
- Plaisir de France, Mai 1954, modèle reproduit dans une
publicité pour Asselbur page 28

*A pair of « Lyra » black enamelled earthenware wall-lights
by Georges Jouve, with gilded brass .
18,11 x 11,22 x 5,12 inch
(missing screws and slight scratches)*

18 000/20 000 €





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 Lalannes*» (même si chacun réalise aussi des œuvres indépendantes) débute en 1956. En 1964 a lieu «*Zoophytes*», 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



©DR

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. Puis, en 2021³, une exposition au château de Versailles d'œuvres du couple, «*Les Lalanne à Trianon*», un titre en forme d'axiome qui termine d'inscrire dans l'histoire des œuvres qui «*ne sont pas des meubles, ne sont pas des objets, ce sont des sculptures ayant... une forme d'utilité. Une utilité quelquefois, quelque part ? Et parfois pas du tout...*» (François-Xavier Lalanne)

FD

¹ Ibid page 295

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

³ du 19 juin au 10 octobre

LAMPE ÉCHASSIER

1994

«*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 ?».

Poétique et iconoclaste, cette approche artistique est le terreau d'un incroyable bestiaire qui mêle sculpture et fonction et où les hippopotames servent de bar tandis que les singes soutiennent des plateaux de table et que les rhinocéros cachent sous leurs plaques les éléments d'un bureau. Si la question du fonctionnalisme est pérenne dans les Arts Décoratifs, l'équilibre que trouvent les Lalanne entre forme et utilité est tout à fait unique et savoureux. Cette vision singulière touchera vite une partie de la critique artistique qui synthétisera ainsi leur manière : «*usant des moyens artistiques contemporains qu'ils recourent en plusieurs points, ils demeurent étrangers au monde de l'art comme à celui de la décoration contemporaine. Leur intérêt vient de cette ambiguïté.*»²

Ici, et à l'instar de sa lampe «*Pigeon*», on retrouve pour ce «*Petit échassier*» que crée François-Xavier Lalanne dans les années 90 l'idée charmante entre toutes d'une gorge constituée par un globe de verre opalin. L'organe de séduction aviaire devient diffuseur de lumière, mais jamais cette fonction ne prend le pas sur la forme. En effet, avec sa tête rentrée dans son jabot et son unique pied qui lui sert de support, l'oiseau lumineux de Lalanne reste une sculpture et affiche la silhouette naturaliste et hiératique d'un échassier des marais ou des salines.

Editée par *Artcurial* en 1500 exemplaires (le nôtre porte le numéro 54), cette lampe s'impose comme un ornement baroque et plein d'humour, à la fois œuvre d'art, meuble et objet.

Ce faisant elle incarne l'idée chère à François-Xavier Lalanne de dépasser les frontières entre la sculpture et le mobilier, qu'il formalisait 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 François Pluchart dans son "Tour des expositions et des galeries" en page 7 du périodique *Combat* du 31 octobre 1966

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

26

François-Xavier LALANNE (1927 - 2008)

«Petit échassier»

Edition Artcurial de 1994

Lampe / sculpture en cuivre patiné et ouvragé, bronze patiné et diffuseur en verre opalin blanc.

Signée du monogramme «Fxl», marque de l'édition «Artcurial» et numérotée 54/1500.

30 x 36 x 12 cm

(restauration au diffuseur)

Une copie du certificat d'authenticité sera remis à l'acquéreur.

An «Echassier» («Wader») patinated copper, bronze and white glass lamp from the 1994 Artcurial edition of the design created by François-Xavier Lalanne. Signed with the «Fxl» monogram, marked «Artcurial» edition plus number 54/1500.

*11,81 x 14,17 x 4,72 inch
(restoration on the glass diffuser)*

Come with a copy of Artcurial's certificate.

20 000/30 000 €



CARPE D'OR

1987

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

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

«Un gui une pomme-bouche
Une anémone une mouche
Un lilas des entrelacs
Une passiflore
Un nœud une clématite
Des phagocyte un chat
ET UNE CARPE D'OR»

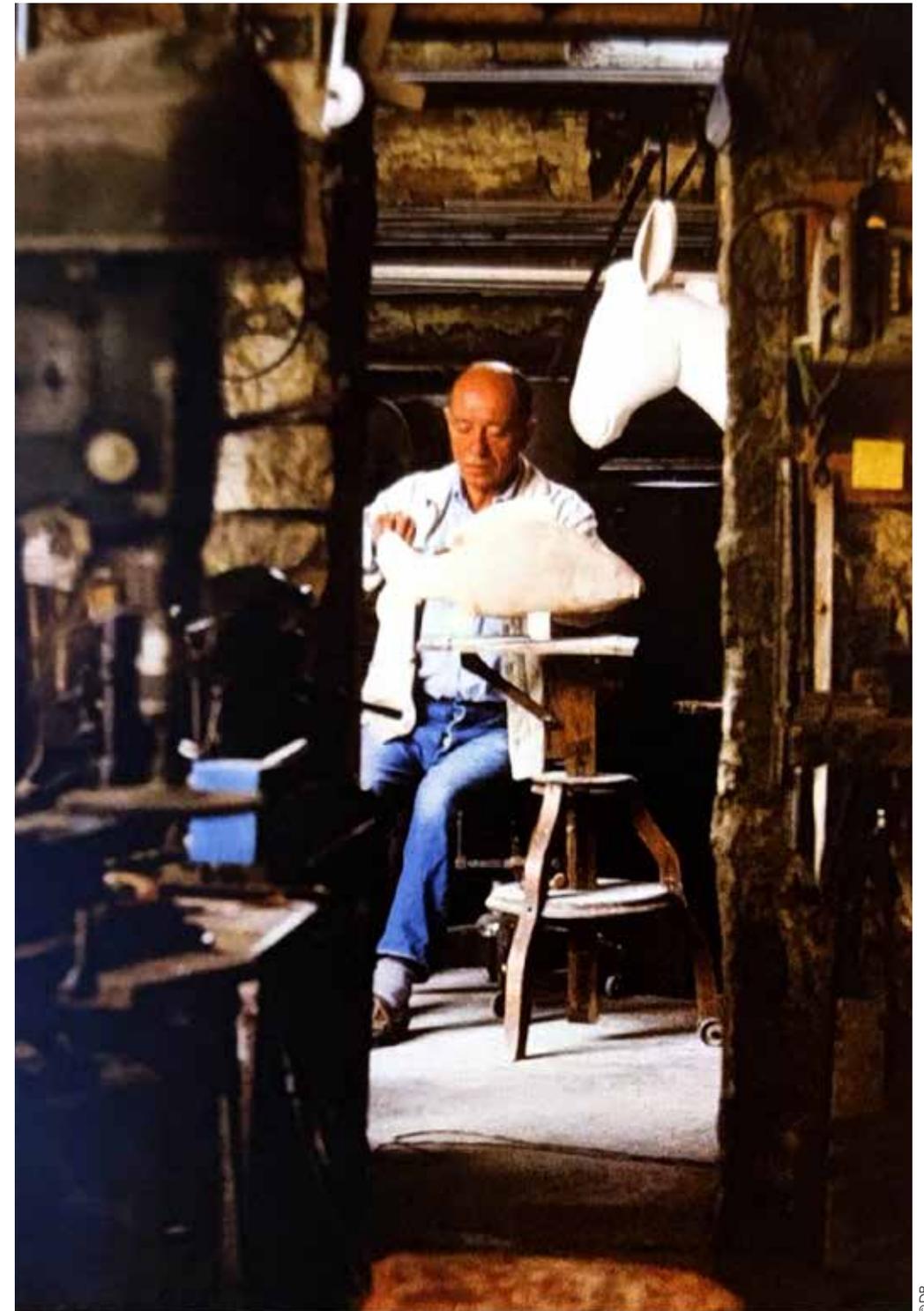
La voici cette Carpe. Toute d'or vêtue à la manière d'une laque Asiatique ou d'une statue de bronze qui ne dénoterait pas dans une fontaine du Jardin de Versailles.

A la fois hiératique et familière, sa silhouette s'impose à nous. Et l'on remarque seulement après un instant combien il nous est inhabituel de l'observer autrement que du dessus. Séparé des ondes oscillantes qui accompagnent d'ordinaire sa nage, le paisible poisson acquiert une dimension nouvelle. Hors de l'eau, fantasmagorique, poétique, cette Carpe d'Or n'en est pas moins apaisante et douce et l'on s'accordera avec ce qu'écrivit en 1995 une journaliste²: «Ce qu'il y a de bien avec les Lalanne, c'est qu'ils nous donnent l'agréable illusion d'être encore chez nous sur cette planète... Les chimères des Lalannes sont des objets particuliers, beaux et affectueux. Quelque chose de tendre dans un monde sans merci».³. FD

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



©DR



©DR



27

François Xavier LALANNE (1927 - 2008)

«Carpe d'Or»

modèle créé en 1987

Édition Artcurial, Paris

Sculpture en résine dorée à la feuille.

Signée, monogrammée, cachet de l'éditeur et numérotée 31/250.

31 x 56 x 12 cm

(éclat à une nageoire et légères rayures)

- Daniel Marchessau : «Les Lalanne», 1999, Flammarion, photographie de l'artiste travaillant sur le modèle en page 6.

- Robert Rosenblum : «Les Lalanne», 1994, Flammarion, modèle reproduit page 45.

- Adrian Dannatt : «François-Xavier & Claude Lalanne», 2018, Rizzoli Editeurs, New York, modèle reproduit page 152.

- Daniel Abadie : «Lalannes», photographie d'un modèle similaire tel que présenté en 2000 à l'exposition «Les Lalanne» à la Gerald Peters, Santa Fe.

Avec son certificat d'authenticité d'origine

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

Signed, monogrammed, editor's stamp and n° 31/250.

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

(chips on one flipper and slight scratches)

Come with its certificate.

20 000/30 000 €



MILLON ¹⁹⁷⁶



DAUM Nancy

L'EUROPE DE L'ART NOUVEAU
Vente en préparation / Jeudi 24 novembre 2022
casciello@millon.com

MILLON ¹⁹⁷⁶



Raphoël

ART DÉCO DESIGN
Vente en préparation / Jeudi 1^{er} décembre 2022
casciello@millon.com

