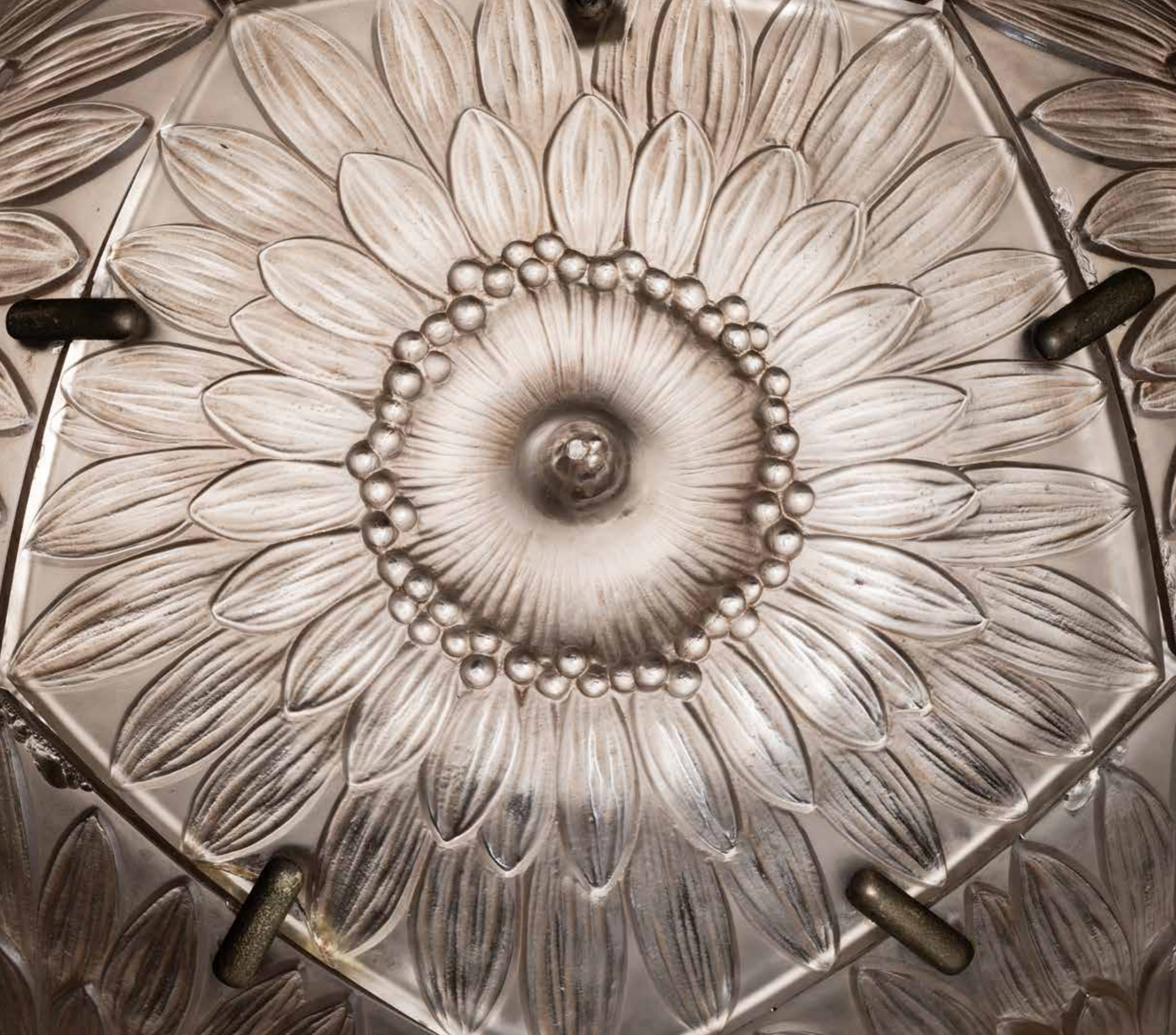


Paris
Vendredi 15 novembre 2024

Arts Décoratifs du XX^e
MASTERS
XXth Decorative Art

MILLON₁₉₇₆



LES ARTS DÉCORATIFS DU XX^E SIÈCLE

Vendredi 15 novembre 2024

Paris

Salle \sqrt{V} , Quartier Drouot

15 h

—
Exposition publique

Jeu­di 14 novembre de 11h à 18h

—
MASTERS

—
Intégralité des lots sur

www.millon.com

Les Arts Décoratifs du XX^e

LE DÉPARTEMENT



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



Alexandre MILLON 
Commissaire-priseur
Président Groupe MILLON



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



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

Les Experts



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



Art DÉCO
Patrick FOURTIN
patrick.fourtin@gmail.com

Informations générales de la vente
casciello@millon.com

Bureaux permanents d'estimation

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

LES COMMISSAIRES-PRISEURS

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

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

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

COMMUNICATION VISUELLE - MÉDIAS - PRESSE

Patricia LEVY
Relation Presse
plevy@millon.com

François LATCHER
Pôle Communication
communication@millon.com

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

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

Sommaire

MASTERS

T.DECK	p. 4
TIFFANY & Co E.C.MOORE	p. 11
Maison BOIN-TABURET	p. 16
E.GALLE	p. 22
R.BUGATTI	p. 40
E.M. SANDOZ	p. 48
D.H.CHIPARUS	p. 56
R.J.LALIQUÉ	p. 62
J.E.PUIFORCAT	p. 80
P.JOUVE	p. 90
P.CHAREAU	p. 98
J.E.RUHLMANN	p. 110
J.DUNAND	p. 118
G.A.ROUSSEAU	p. 128
C.ARTUS	p. 138
C.J.R.COLINET	p. 152
A.GIACOMETTI	p. 162
E.MORENON	p. 172
Y.LEBOVICI	p. 178
Conditions de ventes	p. 190
Ordre d'achat	p. 192

New customer/Nouveau client ?
Enregistrez-vous :

bids@millon.com

Already a customer/Déjà client?

anad@millon.com

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

anad@millon.com

Condition report, absentee bids,
telephone line request

 THE ART LOSS REGISTER™
www.artloss.com

DROUOT.com
 Live

Nos Maisons

PARIS · NICE · MILAN · HANOÏ



Théodore DECK

(1823-1891)

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

Deck présente sa première collection de faïences persanes au *Salon des Arts et Industries* de 1861 et en repart avec une médaille d'argent. Mais c'est à l'*Exposition Universelle de Londres* en 1862 qu'il obtient une réelle reconnaissance en tant qu'artiste, le *Victoria & Albert Museum* achetant trois de ses œuvres². A la même époque, il découvre son fameux bleu turquoise dit «*Bleu Deck*», emprunté aux mosquées de Bagdad ou d'Istanbul. Intense et caractéristique, ce bleu sera aussi qualifié de «*Persan*» ou de «*Chinois*» selon les influences. À l'*Exposition des arts industriels* de 1864, l'artiste présente des pièces recouvertes d'émaux transparents non craquelés. En 1867, lors de l'*Exposition Universelle de Paris*, il obtient une autre médaille d'argent pour ses reflets métalliques. En 1873 ce sont les 2 mètres de large de sa jardinière qui impressionnent lors de l'*Exposition universelle* de Vienne.

Théodore Deck ne laisse jamais indifférent et en pleine vogue du Japonisme en France ses pièces inspirées d'œuvres asiatiques séduisent. On vante ses couleurs, son fameux bleu, ses glaçures alcalines.

En 1870, l'artiste opte pour la nationalité française et est élu adjoint au maire dans le 15^e arrondissement de Paris. Fidèle à la tradition de compagnonnage, Deck forme lui aussi des apprentis qui feront à leur tour école. Le plus célèbre d'entre eux, Edmond Lachenal, poursuivra l'œuvre du maître en développant l'esprit *Art Nouveau* et en formant également des élèves, parmi lesquels Émile Decœur.

Dans les années 1880, Deck explore la tradition chinoise, réussissant notamment à retrouver le fameux vert céladon, et collabore avec Raphaël Collin. Puis, en 1887, il est le premier céramiste à devenir directeur de la prestigieuse *Manufacture de Sèvres* (dont il assurera la direction jusqu'à sa mort en 1891). La même année, il vulgarise ses connaissances dans son livre didactique *La Faïence*.

En 1888 il réalise ses premiers décors en reliefs sous émaux transparents, technique qui deviendra récurrente dans son œuvre et fera école. S'inspirant jusqu'au pastiche des céramiques islamiques, égyptiennes, chinoises, japonaises ou des majoliques, il fait évoluer ornements en tous genres, fleurs, oiseaux et personnages sous des glaçures manganèses jaunes, vertes ou turquoises.

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

FD

¹ Théodore Deck, dans son ouvrage *La faïence*, Paris, 1887.

² parmi lesquelles le «*Vase de l'Alhambra*», aux dimensions impressionnantes, cédé par la suite au *South Kensington Museum*.



©DR

VASE ÉLÉPHANT SUR PIÉDESTAL, CIRCA 1865

«*Ceci est la couleur de mes rêves.*»¹

A travers ce vase, on mesure combien Théodore Deck était un coloriste puissant. En effet, plus encore que son décor, c'est la couleur de ce vase qui nous fascine, ce bleu turquoise éclatant si propre à l'artiste qu'on le nomme souvent de «*Bleu de Deck*» ou plus simplement «*Bleu Deck*». Proche à sa manière des artistes du Moyen-âge et de la Renaissance, Deck avait un profond amour de la beauté et y a consacré sa vie en cherchant sans cesse de nouvelles compositions pour émailler les couleurs les plus rares. Il participa, ce faisant, à moderniser et relever l'art de la céramique qui, sans lui, menaçait de s'éteindre (c'est un comble). Fort heureusement pour le céramiste, il en fût parmi ses contemporains pour s'émouvoir de son art, comme ce critique² qui écrivit : «*Les faïences de Deck sont incomparables de puissance, de vibration et d'harmonie, et c'est par ces qualités qu'elles ont déterminé la fabrication moderne à quitter le chemin battu et aride où elle se traînait péniblement. Avec Deck les faïences d'art sont redevenues de véritables objets d'art.*»

Et si ce turquoise éclatant nous fascine autant, c'est parce que le bleu est une couleur prétérit. Il est le coloris d'un temps indéterminé, sans durée ni achèvement. On se perd dans le bleu. Tout s'y dissout. Le désir de ciel et de mer comme la nostalgie. Ce bleu unique au point qu'on lui donne communément son nom, le céramiste se l'est approprié en menant des recherches sur les faïences de Perse dont il reconstitue l'émail bleu à base d'un savant mélange d'oxydes métalliques. «*Le hasard lui mit entre les mains un carreau persan, en partie brisé ; il l'étudia, le disséqua pour ainsi dire. La cassure lui révéla qu'il était sous émail ; il commença ses essais, fit des craquelés sans le vouloir, vainquit la craquelure, s'en rendit maître à sa volonté et, après quelques années de lutttes contre les hasards du feu, de recherches incessantes, de travail opiniâtre, il reconquit toutes les couleurs de la céramique persane. Son bleu couleur de turquoise, qui déjà est appelé bleu de Deck, a pris rang parmi les couleurs classées.*»³

Particulièrement adapté à l'émaillage des décors en léger relief, le «*Bleu Deck*» partage avec les autres émaux alcalins du céramiste la particularité de s'ombrer par accumulation. En effet, et parce qu'ils sont limpides et transparents, les émaux de Deck n'empâtent pas les reliefs des pièces qu'ils viennent habiller. Ce faisant, ils permettent d'aboutir à des vases comme celui-ci, dont les couleurs pures de ton et profondes sont encore révélées par la lumière, qui les revêts d'éclats plus que de reflets. Pastichant l'épithaphe qui figure sur la tombe de l'artiste⁴ on pourra alors, face à la couleur intense de ce vase, dire que Deck : «*arracha le bleu au ciel.*»

FD

¹ Juan Mirò dans sa «*Peinture-poème*» «*Photo : ceci est la couleur de mes rêves*» de 1925, où une flèche pointe une petite tâche bleue annotée «*ceci est la couleur de mes rêves*».

² Gerspach dans son article «*Théodore Deck et son influence sur la céramique moderne*» in *Revue des Arts Décoratifs*, volume XI, 1890-1891, page 354.

³ Gerspach dans son article dédié à Deck in *Revue des Arts Décoratifs*, 1882 (Tome III), page 292.

⁴ «*Il arracha le feu au ciel.*»

1

Theodore DECK (1823 - 1891)

«Eléphant sur piédestal»

circa 1865

Important vase en faïence émaillée «bleu Deck» présentant en haut relief un éléphant d'apparat surmonté d'un bulbe composé de fleurs stylisées flanqué de deux têtes de volatiles et d'un col évasé orné de dragons stylisés.

Base quadrangulaire ajouré terminé par quatre patins légèrement débordants.

Signé sous la base «Th.Deck».

H : 53,5 cm

(restauration au col)

An "Elephant on a pedestal" "Deck's blue" eamelled earthenware vase designed by Théodore Deck from around 1865. Signed "Th. Deck" under the base.

H : 21,06 inch

(neck has been restored)

Provenance

Collection particulière.

Bibliographie

- E. Tornier : «Théodore Deck : The Peter Marino Collection», Londres, 2019, modèle reproduit pages 56-57 sous le n° 49.

- «Théodore Deck ou l'éclat des émaux 1823 - 1891», Musée de Marseille, 1994, modèle similaire à couverte variante reproduit à la page 71 référence 54.

Muséographie

Un modèle à couverte variante (céladon) figure dans les collections du Musée des Arts décoratifs, de la Faïence et de la Mode de Marseille sous le numéro d'inventaire GF4288.

10 000/ 12 000 €



THEODORE DECK, LOT 1



MASTERS • MILLON



TIFFANY & Co
et
Edward Chandler MOORE
(1827-1891)

«Le Prince des orfèvres»¹

Edward C. Moore naît à Manhattan en 1827 et apprend l'orfèvrerie auprès de son père (John C. Moore) dès son plus jeune âge. Cette même année 1827, son père installe son atelier d'orfèvrerie à New York, précédant de 10 ans le rival historique, *Tiffany & Co.* Fondée en 1837, la firme de Charles Lewis Tiffany reconnaîtra finalement la supériorité des Moore, à qui elle confie en 1846 l'exécution des pièces d'argenteries pour sa riche clientèle avant de conclure avec eux un contrat d'exclusivité en 1851. Déjà orfèvre, artisan et designer surdoué, Edward C. Moore prend alors la direction de l'atelier paternel, encourage *Tiffany* à adopter l'étalon sterling anglais (925 millièmes d'argent) en 1852 et continue d'imaginer pour la firme des modèles d'inspirations *Rococco* puis *Néoclassique*. Puis, avec la publication en 1856 de *The Grammar of Ornament* de l'anglais Owen Jones, les inspirations artistiques de Charles C. Moore s'enrichissent de possibilités stylistiques plus larges, et notamment celles des arts Islamiques du Moyen-Orient.

Après que la Guerre de Sécession a quasiment stoppé la production d'argenterie jusqu'en 1865, Moore présente (entre autres) à l'*Exposition Universelle* de Paris de 1867 un service à thé «Mauresque»² qui obtient à *Tiffany & Co.* une médaille de bronze. L'*Exposition* est aussi l'occasion pour Edward C. Moore de découvrir et reconnaître en tant que tels les trésors techniques et artistiques exposés par le Japon. Fasciné, l'orfèvre entreprend d'intégrer la manière japonaise à ses créations et, en avril 1871, il révèle le décor «*Audubon*» déclinant huit espèces différentes d'oiseaux et de fleurs adaptées de peintures japonaises. Ce premier décor japoniste de Moore est suivi en 1872 par le décor «*Vine*», plus élaboré encore et comportant un fond martelé mettant en valeur une gourde suspendue et des vrilles sculptées en relief. Nommé Directeur Artistique en 1873, Edward C. Moore poursuit la veine japoniste et reçoit le *Grand Prix* aux *Expositions Universelles* de Paris de 1878 et 1879 pour les modèles qu'il a conçus pour *Tiffany & Co.* Acclamé internationalement, ces pièces d'un Japonisme assumé et d'une qualité d'exécution remarquable restent à ce jour le plus grand succès de l'orfèvrerie américaine du XIXe.

En parallèle, tandis que *Tiffany & Co.* déménage en 1870 dans un nouveau bâtiment somptueux, Moore y installe sa propre école d'arts appliqués (communément appelée «*Tiffany School*»). Participant de la compréhension qu'avait Moore de la nécessité d'une direction artistique ambitieuse et tournée vers l'avenir, la «*Tiffany School*» n'aura de cesse d'améliorer les anciennes méthodes d'orfèvrerie et de travail des métaux, élevant ainsi la firme parmi les fleurons de la spécialité. Dès l'âge de 15 ans, les apprentis y sont formés au dessin et à la modélisation d'après nature, aidés en cela par l'importante bibliothèque de décors et modèles que Moore commence à ressembler pour *Tiffany & Co.* à compter du milieu des années 1850.



©DR

Dans sa volonté d'étudier et de créer la beauté, Moore rassembla en effet une vaste collection³ d'œuvres d'art issue de l'antiquité greco-romaine, d'Asie, d'Europe et du monde islamique afin d'éduquer et d'inspirer les artistes et designers américains.

Passionné par son art et dévoué au succès de *Tiffany & Co.*, Edward C. Moore prend également soin durant les décennies 1870 et 1880 d'embaucher les meilleurs orfèvres. Cela lui permet en 1889 d'obtenir à la firme un nouveau *Grand Prix* à l'*Exposition Universelle* de Paris pour des design «sarrasins» et japonistes de son invention. Cette ultime récompense couronne l'expertise technique et le rôle de mentor de Moore, qui permirent de faire passer la production d'argenterie de *Tiffany* depuis des petits ateliers jusqu'à des installations industrielles plus vastes, tandis que les artisans de la firme perfectionnaient toujours plus leurs compétences spécialisées en ciselure et gravure. Cette vision de l'orfèvrerie autant que le soutien financier de *Tiffany & Co.* permet à la firme de produire une production remarquable de qualité et d'inspiration et à une échelle encore jamais atteinte outre-Atlantique.

En août 1891, la santé de Edward C. Moore le trahit et il décède à l'âge de 64 ans.

Nombre de commentateurs déplorent que la timidité maladive Moore l'ait empêché d'incarner publiquement le succès qu'il apporta à *Tiffany & Co.* Les mêmes s'accordent à dire que son travail acharné et son immense savoir-faire sont à l'origine du succès de la firme et, à travers elle, de la naissance de l'orfèvrerie américaine moderne.

FD

¹ (en anglais «*Prince of Silversmiths*»), titre décerné à Moore par le journal *Illustrated American* n° 80 du 29 août 1891.

² aujourd'hui conservé au *Philadelphia Museum of Art* de sous le numéro d'inventaire 1973-94-8a.

³ *Metropolitan Museum of Art.*, qui abrite la collection de Moore depuis sa mort en 1891.

PICHET EN ARGENT D'EDWARD CHANDLER MOORE POUR TIFFANY, CIRCA 1878

«Ce qu'il emprunte au Japon, c'est son décor le plus franc : des plantes aux larges feuilles, des oiseaux, des poissons ; ce qu'il a surtout pénétré, c'est le secret de ses alliages (...) il a revêtu d'un martelage doux et régulier la surface de l'argent (...) on ne craint plus de poser les doigts sur des surfaces polies, elles ont les fines craquelures de la peau, les nervures de la feuille, les mailles et le tissu de certains fruits.»¹

Avec la *Convention de Kanagawa* de 1854, le Japon met fin à la stricte régulation de ses échanges commerciaux avec le reste du monde². Auparavant apanage de quelques rares collectionneurs, les estampes, motifs et objets d'art japonais arrivent alors en nombre dans une Europe avide de nouveauté et vite subjuguée par la manière japonaise et le rapport révérencieux des nippons à l'art et à l'artisanat. Cette nouvelle source d'inspiration trouve son nom sous la plume du collectionneur Philippe Burty³ : le *Japonisme*. Célébrant la Nature en une synthèse où l'esthétique prime sur le détail ou la véracité, le *Japonisme* est une des sources du style *Art Nouveau* avec ses décors asymétriques inspirés par la flore et la faune et l'abolissement nippon de la distinction entre arts «majeurs» et «mineurs».

Depuis l'Europe et à l'instar de celle d'Hokusai, la vague japoniste déferle jusqu'aux Etats-Unis, et notamment par l'intermédiaire du maître orfèvre et futur directeur artistique de *Tiffany & Co.* : Edward C. Moore, qui rapporte de l'*Exposition Universelle* de Paris de 1867 toute la grammaire d'oiseaux, d'insectes, de fleurs et de poissons qu'il a admiré sur les objets d'arts japonais. Moore explore ensuite avec passion ces nouvelles possibilités décoratives et formelles en créant en 1871 et 1872 les premiers décors japonais de *Tiffany & Co.* Ainsi, au moment de l'*Exposition Universelle* de Paris de 1878, le style japonais de Moore est à son apogée et parmi les chefs-d'œuvre qu'il présente pour *Tiffany* figure notre pichet.

Avec parmi ses inspirations les plus évidentes les gravures de Katsushika Hokusai, le japonisme d'Edward C. Moore pour *Tiffany & Co.* à l'*Exposition* de 1878 est analysé comme suit par Sigfried Bing⁴ : «*bien que leur concept ne soit pas intrinsèquement original - leurs principes décoratifs étaient directement empruntés aux Japonais - leurs éléments empruntés étaient si ingénieusement transposés pour servir leur nouvelle fonction pour devenir l'équivalent de nouvelles découvertes.*» Personne en effet, parmi les millions de spectateurs qui défilèrent au *Champ de Mars*, n'avait déjà admiré de pièce d'orfèvrerie déployant autant de grâce, d'harmonie et de retenue. Les effets de matière, déjà, investissent le décor de profondeur et de délicatesse depuis le martelage simulant une brume palustre jusqu'aux fines ridules délimitant la surface de l'onde que percent des carpes de cuivre en application. Les détails charmants, ensuite, comme les fines nervures des pétales d'iris dont une des feuilles effilées ploie sous le poids d'une libellule appliquée en or et cuivre. Les jeux de couleurs, enfin, où chaque métal apporte sa beauté intrinsèque mais sert aussi à rythmer et rendre parfaitement lisible le un décor dynamique et d'une grande richesse.

Paragon d'orfèvrerie moderne et participant des plus grandes œuvres de l'histoire de l'argenterie américaine, ce pichet et l'ensemble des pièces japonistes qui l'accompagnent obtiennent à Moore une médaille d'or et à *Tiffany & Co.* un *Grand Prix*. La presse américaine est laudative et on peut notamment y lire⁵ que «*les articles fabriqués dans le style japonais (...) ont été à ce point développés par Tiffany & Co. que la firme le possède désormais en une plus grande variété et, dans certains cas, en des qualités de couleurs plus fines que celles du Japon.*»

Moore (pas plus qu'aucun des orfèvres de *Tiffany & Co.*) ne signa ses pièces, une critique⁶ suggéra même que notre pichet était l'œuvre d'un orfèvre japonais, tout en ajoutant : «*s'il existe un artiste américain capable de concevoir les motifs délicieux que l'on m'a montré à l'Exposition, je lui conseille de signer ses œuvres. Il sera célèbre en huit jours à Paris.*»

FD

¹ in Louis Gonse Quantin : *L'art moderne à l'exposition de 1878*, A. Quantin éditeur, Paris, 1878, page 319.

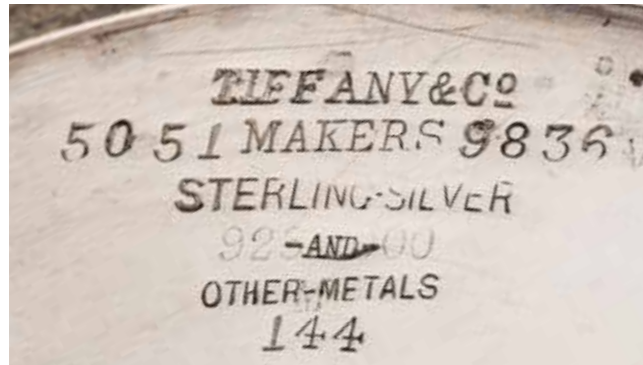
² avant cette date seule la Hollande était autorisée à commercer avec les nippons, pour le seul port de Nagasaki.

³ dans une série d'articles publiés en 1872 pour la revue *Renaissance littéraire et artistique*.

⁴ en 1895 (traduit de l'anglais) tel que cité in *Artistic america, Tiffany glass, and art nouveau*, MIT Press, 1980, page 121.

⁵ non sans un certain chauvinisme puisque ces mots (ici traduit de l'anglais) sont ceux de Richard C. McCormick, commissaire américain de l'*Exposition Universelle* de 1878, pour le numéro de *The Spectator* du 21 septembre 1878.

⁶ Emile Bergerat in *Les chefs-d'œuvre d'art à l'Exposition universelle 1878*, tome 1, page 122.



2

TIFFANY & Co et Edward Chandler MOORE (1827 - 1891)

Circa 1878
 Pichet en argent, laiton et cuivre, le corps martelé à décor japonisant d'un paysage palustre avec iris en fleur, libellules, carpes et une coccinelle.
 .Signé, poinçonné et numéroté sous la base «Tiffany & Co. 5051 makers 9836 sterling silver 925 00 and other metals 144».
 H : 23 cm
 Poids brut : 1009 g environ
 (léger manque d'application sur l'étamine d'un iris)

*A silver, brass and copper picher designed by Edward Chandler Moore for Tiffany & Co from around 1878, with a Japanese-style decor of dragonflies, carps and a lady bug among iris flowers within a swamp scenery.
 Signed, hallmarked and numbered under the base "Tiffany & Co. 5051 makers 9836 sterling silver 925 00 and other metals 144".
 H : 9,05 inch
 Gross weight : around 25,59 Oz
 (a slight lack on one iris' stamen)*

Provenance
 Collection particulière.

Expositions
 - Le Japonisme - Galeries nationales du Grand Palais - France, Paris, 1988.
 - "Le Japonisme" - National Museum of Western Art - Japan , Tokyo, 1988.
 - "A Japanese born in Nancy, Gallé and Japonisme" - Suntory museum of art - Japon , Tokyo , 2008.
 - «Meiji , splendeurs du japon impérial (1868-1912)» - Musée National des Arts Asiatiques - Guimet - France , Paris 2018 - 2019.
 - "Collecting Inspiration : Edward C. Moore at Tiffany & Co.", Metropolitan Museum of Art (MET), New York, octobre 2020.

Bibliographie
 - Un détail du décor de ce pichet illustre l'affiche de l'exposition du Metropolitan Museum of Art (MET) «Collecting Inspiration : Edward C. Moore at Tiffany & Co.», octobre 2020, de New York.
 - John Loring : "Magnificent Tiffany Silver", Harry N.Abrams, Inc. Publishers, New York, 2001, modèle reproduit page 38.
 - Elizabeth McGoey : "American Silver in the Art Institute of Chicago", Art Institute of Chicago éditions, 2017, modèle reproduit et référencé page 126 sous le numéro 56.
 - Bascou Marc, Massé Marie Madeleine et Philippe Thiébaud : «Musée d'Orsay. Catalogue sommaire illustré des arts décoratifs», Réunion des Musées Nationaux, 1988, modèle reproduit page 212.
 - «Tiffany silver» Carpenter, Charles H.Jr, Carpenter, Mary Grace, Londres , Peter Owen Limited 1978, modèle reproduit page 193 sous le numéro 264.
 - Emile Bergerat : «Les chefs-d'oeuvres d'art à l'Exposition Universelle 1878», L.Baschet éditeur, 1878, volume 1, dessin du modèle page 122.

Muséographie
 - Un exemplaire similaire figure dans les Collections du Musée d'Orsay sous le numéro d'inventaire OAO1042.
 - Un exemplaire similaire figure dans les collections du Art Institute de Chicago sous le numéro d'inventaire 1984.240.

10 000/ 20 000 €



©DR





Maison BOIN - TABURET

3 / Maison BOIN - TABURET

«Tout ce qui sort de cette maison est vraiment splendide et quelques-unes de ses œuvres - de ses chefs-d'œuvre plutôt - placées aujourd'hui dans des collections souveraines ou princières acquièrent une valeur historique. Il suffit que la presse signale la création d'une nouvelle œuvre de la Maison Boin-Taburet pour que le «Tout-Paris» artiste, aristocratique et mondain accoure l'admirer.»¹

En 1847, le bijoutier Emile Taburet installe à Paris son atelier/boutique, où il réalise des pièces inspirées par les grands styles des XVIe au XVIIIe siècles. Son commerce florissant «grâce au fini, à l'exécution parfaite, à l'originalité de tout ce qui sortait de ses ateliers»², il embauche en 1860 son gendre, l'orfèvre et antiquaire Georges Boin³.

Encore dénommée du seul nom Taburet, la Maison marque les esprits dès l'Exposition Universelle de 1867 avec une idée originale : présenter dans les jardins de l'Exposition un atelier de bijoutiers où les pièces sont façonnées sous les yeux du public. L'innovation remporte un grand succès et de nombreuses publications françaises ou étrangères reproduisent l'atelier dans leurs pages. Forte de ce premier succès critique, la Maison Taburet s'applique durant la décennie suivante à développer ce qui fera sa renommée : appliquer l'esthétique de l'art ancien à la bijouterie et l'orfèvrerie moderne. S'attachant pour ce faire les meilleurs ouvriers-orfèvres, elle est en capacité de présenter sa vision renovatrice et originale à l'Exposition Universelle de 1878, où elle remporte une médaille de bronze pour un service de toilette inspiré de Pierre Germain.

En 1881, le poinçon de Taburet est biffé et la maison entérine l'association avec Boin en adoptant la raison sociale «Boin-Taburet». Poursuivant l'esthétique néoclassique et rocaille, les orfèvres présentent à l'Exposition Universelle de 1889 des services à thé de style Louis XIV et Louis XVI, ainsi que plusieurs surtout, notamment un inspiré de Juste Aurèle Meissonnier pour lequel ils obtiennent une médaille d'or. Au sujet de cette exposition, on peut lire dans un article sur «l'orfèvrerie à l'Exposition»⁴ que : «M. Boin a certainement fait un travail considérable et je sais de lui des pièces qu'auraient signées avec orgueil des orfèvres du siècle dernier (...) je le vois poudré de blanc et installé dans la boutique il est Germain, Meissonnier, Roëttiers, Besnier ou je ne sais quel orfèvre c'est un revenant, il est maître, et ses grands traits

souriants vont au costume de 1750, mieux qu'à la jaquette d'à présent.»

Emile Taburet et Georges Boin collaborent jusqu'en 1900, date à laquelle Boin s'associe à l'orfèvre Henry, sous la raison sociale «Boin et Henry orfèvres». Plus tard, à l'Exposition internationale de Milan de 1906, la maison apparaît sous celle de «Henry Frères et Cie». Si les raisons sociales de la Maison changent, le succès et la célébrité qui l'auréolent lui valent cependant de continuer à être nommés «Boin-Taburet» par la critique et le public. On peut ainsi lire en 1913⁵ que : «Boin-Taburet est un artiste digne des grandes époques et dont les trouvailles sont d'une variété et d'une grâce incomparables. Ses créations sont de véritables chefs-d'œuvre. La vie de château en est embellie.»

Durant la première Guerre Mondiale, la Maison parvient à rester au premier plan malgré la mobilisation au front du plus jeune des trois directeurs et le décès en 1915 de Georges Boin.

L'Armistice signé, la Maison «Boin-Taburet» continue de produire une orfèvrerie raffinée et délicate, rythmée de décors éclectiques. Puisant autant aux sources des grands orfèvres du passé que parmi les influences des courants modernes, la Maison est encore présente à l'Exposition des Arts décoratifs et industriels modernes de 1925 où elle continue à rencontrer un certain succès pour son respect des traditions et des styles classiques que modère une attention formelle aux inspirations modernes.

Ainsi, au sein de l'orfèvrerie Art Déco que bouleversent les audaces d'un Puiforcat ou de Tétard frères, «Boin-Taburet» fait office de «dernier des classiques».

FD

1 Le *Moniteur des consulats et du commerce international*, 18e année, n°7 du 20 février 1896.

2 *ibid*

3 dont le grand père, Jacques Boin, dirige depuis 1829 l'*Escalier de Cristal*.

4 par M. Falize in la *Gazette des beaux-arts* du 1er juillet 1889, page 212.

5 in *Les Modes - revue mensuelle illustrée des arts décoratifs appliqués à la femme*, 1er décembre 1913, NP.



©DR



©DR



3

Maison BOIN - TABURET

Important vase à large panse et col resserré en argent massif 950/1000e, vermeil ciselé et partiellement martelé et à deux anses en ivoire sculptées à enroulements.

Poinçon minerve 1er titre, poinçon d'orfèvre, signé en toutes lettres «Boin Taburet à Paris» et numéroté «67020-32 L, 2882 - LPPH».

29,4 x 18,5 x 15 cm

Poids brut : 1 860 g environ

Le certificat CITES en règle sera fourni à l'acquéreur.

A massive 950/1000 silver, vermeil and ivory handles vase from Boin-Taburet.

1st title french Minerva hallmark, goldsmith one plus signed "Boin Taburet à Paris" and numbered "67020-32 L, 2882 - LPPH".

Gross weight : 65,61 Oz

11,57 x 7,28 x 5,90 inch

The CITES certificate will be provided to the buyer.

Provenance

Collection particulière.

7 000/ 9 000 €





Émile GALLE

(1846 - 1904)

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

Émile Gallé né à Nancy le 4 mai 1846, au sein d'une famille protestante. Son père Charles Gallé tient un commerce de faïence et de verrerie et sa préceptrice lui apprend à lire dans le livre *Les Fleurs animées*.

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

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

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



©DR

lui-même. Le maître nancéien, en effet, étudiera la Nature toute sa vie³, tant en scientifique qu'en artiste, suivant un intérêt passionné qui est aux fondements de son art et lui inspirera sa devise qu'il fait sculpter la porte de son atelier de Nancy : «*Ma racine est au fond des bois*»⁴.

En 1885, Émile Gallé étend ses activités à l'ébénisterie, ce qui lui vaut de la part de son ami Roger Marx le surnom «*homo triplex*» car il travaille désormais la terre, le verre et le bois. Il installe dans son établissement un atelier dédié pour y développer marqueterie et sculpture sur bois, avec toujours cette recherche qui est celle de l'*Art Nouveau* : allier le beau à un marché relatif afin d'embellir tous les aspects de la vie quotidienne.

Son premier ensemble mobilier est présenté à l'*Exposition Universelle* de 1889 à Paris, une réussite couronnée par une médaille d'or ainsi que le Grand Prix (pour ses verreries).

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

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

Le maître nancéien conçoit également son rôle d'artiste en lien avec le monde, le beau encourageant une exigence morale qu'il incarne par ses nombreuses prises de position et engagements politiques.

Une démarche qu'il défend en avril 1898⁷ en déclarant : «*Aujourd'hui, il faut jeter les fleurs sous les pieds des barbares ! (...)* Qu'importe la peine, qu'importe l'écrasement des pétales par milliers, si un de ces cœurs durs s'apitoie assez, un instant, à propos d'une rose jetée à terre, pour se baisser malgré la fatigue et le dégoût des choses tombées».

Il invente pour ce faire les meubles et le verre «parlant», qu'il couvre d'allégories mais aussi de citations afin de toucher également les couches de la population que la seule symbolique n'atteindrait pas. Gallé réalise ainsi plusieurs verreries en faveur du Capitaine Dreyfus⁸, présentera à l'*Exposition Universelle* de 1889 une table «*Le Rhin*» qui revendique le retour à la France de l'Alsace-Lorraine et à celle de 1900 son extraordinaire «*Amphore du roi Salomon*» qui fait blêmir la presse antisémite. L'artiste use également de cette approche sur des pièces artistiques et symboliques comme ses vases «*de Tristesse*» (qui transcendent la peine causée par le décès de sa mère en 1881) ou son remarquable vase «*Pasteur*» de 1893.

Fort d'une décennie de recherches et d'innovations, l'Art de Gallé culmine lors de l'*Exposition Universelle* de 1900. Il y expose un nouvel ensemble mobilier, au répertoire essentiellement végétal, d'une plus grande finesse d'exécution et aux silhouettes plus «légères» que celui de 1889. L'artiste ne concourt alors plus en céramique, mettant l'accent sur le verre en présentant même un four au milieu de son stand pour éduquer les visiteurs sur la fabrication des pièces. Il repart de l'*Exposition* avec deux grands prix et une médaille d'or ... mais également des craintes quant au «*danger qu'il y aurait pour nos ateliers lorrains à rester sans liens, en présence du relèvement universel des industries d'art*»⁹. C'est en ce sens qu'il crée¹⁰ l'*Alliance Provinciale des industries d'Art* le 13 février 1901, dont il devient le premier Président. Également dénommée *École de Nancy*, l'*Alliance* s'apparente à un syndicat des industries d'art et des artistes décorateurs qui vise à protéger et accroître leur production en mutualisant certaines initiatives.

Émile Gallé meurt le 23 septembre 1904 des suites d'une maladie

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

FD

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

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

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

4 selon Henriette Gallé in *E. Gallé : Écrits pour l'art*, Editions Jeanne Laffitte, 1998, la citation complète serait : «*Nos racines sont au fond des bois, parmi les mousses, autour des sources*» et s'inspirerait du scientifique allemand Jacob Moleschott qui écrit : «*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 : «*Émile Gallé et l'affaire Dreyfus : vers une mutation des arts décoratifs*», in *Annales de l'Est* - 2005 - numéro spécial, page 106.

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

FLACON "LES NOCTILUQUES", 1889

«Un merveilleux électuaire, pareil à une grosse gemme d'améthyste, jette une flamme dont l'obscurité chatoie ; des clartés de topaze y clignent ; les ciselures qui le fleurissent se saphirisent en lueurs vert pâle, opales et diamantines, se métamorphosent en lucioles et en noctiluques qui sont comme les yeux aveugles de la nuit.»¹

En 1892, Emile Gallé conçoit un exceptionnel flacon intitulé «Raisins mystérieux»², qu'il expose au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts de 1893 et grave de quatre vers de Robert de Montesquiou. Le maître verrier imaginera en 1900 une variante de ce modèle³, également décorée de fruits de la vigne mais portant un vers de Baudelaire. Plus mystérieux encore, en ce qu'il ne figure (à notre connaissance) dans aucune publication ou collection, un autre flacon semble les avoir précédés. Créé en 1889⁴, ce modèle – que nous la chance de présenter aujourd'hui – se distingue de ses successeurs par son décor : des lucioles.

La surface de notre vaisseau, en effet, est animée de plusieurs de ces insectes, sculptés en bas et haut relief au-dessus d'inclusions de feuilles métalliques intercalaires qui viennent simuler leurs lumières.

Perçant les profondeurs améthyste du flacon, l'effet produit par ces lueurs assourdies est d'une poésie rare. La mélancolie aurorale de ce décor est encore soulignée par une inscription latine évoquant les lumières nocturnes et la magie du levé du jour : «Nocti lucae quasi lucernae lucentes in obscuro lonc stella matutina exoriatur in cordibus vostris» / «Les lucioles telles des lanternes brillent dans l'obscurité jusqu'à ce que l'étoile du matin touche vos cœurs». Accompagnée de la référence «Pet-r.II.19», cette sentence renverrait au verset 19 du 2e épître de saint Pierre qui y compare la parole prophétique à : «une lampe brillant dans un lieu obscur jusqu'à ce que paraisse le jour et que l'étoile du matin se lève dans vos cœurs.»

Emile Gallé étant protestant, il convient d'imaginer que ce message messianique s'émancipe pour lui de la seule religion pour prétendre à l'universalité de l'espérance et de la consolation. Cela correspondrait bien à cette volonté particulière qu'avait l'artiste de promouvoir un Art au service de causes morales, volonté pour laquelle il inventa les verreries «parlantes»⁵. Sur ce flacon au décor rarissime, la citation apostolique viendra alors expliciter le choix des lucioles, insecte parfois surnommés «lumière des pauvres» ou «lumière du berger» car elles symbolisent, par anthropomorphisme religieux, le compromis de paix entre Dieu et les hommes.

Entre réalisme naturaliste et sentiments de l'éphémère, Emile Gallé aura su faire de la lumière passagère des lucioles une œuvre de mémoire. Et par le choix de son décor, ce flacon est également un hymne à l'espoir, celui-là même que symbolise la lumière d'une luciole, fragile mais qui, pourtant, fait que la nuit n'est jamais complète.

FD

¹ Jules Rais in *La Lorraine Artiste*, n°31, 29 juillet 1894, page 261.

² Conservé au Musée d'Orsay sous la référence d'inventaire OAO1376.

³ conservé au Suntory Museum of Art (Minato-ku, Japon).

⁴ et vraisemblablement exposée lors de l'Exposition Universelle de 1900 dont le *Catalogue Général Officiel* mentionne en sa page 212 pour le numéro 2865 «Les noctiluques, flacon en verre hyacinthe : vers luisants ciselés (1889)».

⁵ c'est-à-dire portant des vers ou des citations afin de toucher également un public hermétique au symbolisme.







4

Emile GALLÉ (1846 - 1904)
«Les Noctiluques»

1889

Rare flacon en verre multicouche teinté violet, à panse méplate, poignée en forme de tige torsadée et bouchon haut évoquant des volutes ascendantes.

Superbe décor de lucioles sculptées à la roue sur un fond martelé à fines facettes et présetant en intercalaire des feuilles d'argent éclatées sur lesquels sont appliqués à chaud des cabochons de verre figurant les segments lumineux des insectes noctiluques.

Le flacon porte sur sa panse une citation latine gravée : «Nocti lucae Quasi lucernae lucentes in obscuro lonec stella matutina Exoriatur in cordibus vostris» («Les lucioles telles des lanternes brillent dans l'obscurité jusqu'à ce que l'étoile du matin touche vos cœurs»).

Signé «Emile Gallé fecit».

HT : 29 cm

A rare "Fireflies" purple tainted multilayer glass flask and its silky glass topper designed by Emile Gallé in 1889.

Amazing etched decor of fireflies on an hammered background under which silver interlayer shattered leaves and hot applied on its glass cabochons to mimiks the luminescent segments of noctilucous insects. A latin sentence is etched on the belly of the piece : "Nocti lucae Quasi lucernae lucentes in obscuro lonec stella matutina Exoriatur in cordibus vostris" ("Night lights like lanterns shines in the darkness until the morning star raise within your hearts").

Signed "Emile Gallé fecit".

H : 11,42 inch

Provenance

- Collection du marquis Costa de Beauregard, par descendance.
- Christie's, vente "20th Century Decorative Art + Design" du 30 octobre 2013, lot 96.
- Collection particulière.

Bibliographie

- Philippe Thiébaud et Françoise-Thérèse Charpentier : «Gallé» (Catalogue de l'Exposition au Musée du Luxembourg, Paris, 29 novembre 1985 - 2 février 1986), édition de la Réunion des Musées Nationaux, 1985, modèle à décor variant «Raisins mystérieux» reproduit page 194.
- «Essence of Emile Galle» (édition japonaise), Shikosha éditions, 1993, modèle à décor variant dit «Baudelaire» reproduit pages 128 et 129 sous la référence 59.
- «L'Ecole de Nancy, 1889-1909 : Art nouveau et industrie d'art», Réunion des Musées Nationaux, 9 mars 2000, modèle à décor variant «Raisins mystérieux» reproduit page 71.

Muséographie

- Un modèle à décor variant «Raisins mystérieux» figure dans les collections du Musée d'Orsay sous le numéro d'inventaire OAO 1376.
- un modèle à décor variant portant un vers de Baudelaire est conservé dans les collections du Suntory Museum of Art (Minato-ku, Japon).

60 000/ 80 000 €



"FLORE DES MARAIS", CIRCA 1900

«L'instinct du paysagiste lui a fait tenir compte, encore, du jeu des lumières dans les eaux, du ridement des nappes liquides effleurées d'ails furtives, du bouillonnement et du clair sommeil glacé des sources, des apparitions des plantes aquatiques en transparence.»¹

Au tournant du X^e siècle, Emile Gallé a déjà imaginé pour son industrie verrière plusieurs vases à décor palustre. Pour l'artiste en effet, «l'origine de toute vie provient de l'eau»² et il aime à décliner sur ses œuvres de verre «les étangs endormis sous les bois.»³ Aussi et parmi ses nombreux paysages de verre, les marais sont nombreux mais chaque fois différents comme autant de miroirs d'eau dormante.

Par ailleurs, et avant même la beauté de son décor, ce vase s'impose à nous comme un témoignage : celui de l'incroyable technicité acquise par les industries verrières du Maître nancéien au tournant du X^e siècle.

En effet, depuis son pied jusqu'aux pourtours de sa large ouverture, ce vase mesure plus de 60 cm et pèse plusieurs kilos. A cet égard, la seule étape de souffler plusieurs couches de verre pour une pièce d'une telle taille est déjà un exploit. Il convient de considérer qu'au moins trois ouvriers auront été nécessaire, a minima deux souffleurs et un autre pour soulager le poids de la pièce. Il leur aura par ailleurs fallu être rapide et décisif car la masse en fusion tends naturellement à tomber par l'action de la gravité, ne laissant aux souffleurs que quelques minutes pour équilibrer, ensemble, le verre chaud avant qu'il ne durcisse.

A l'issue de cette genèse dans le feu, il s'agit ensuite d'extraire le décor du vase d'entre les différentes couches de verre. Gallé développe pour ce faire, dès 1884, une technique non pas originale⁴ mais pragmatique : la gravure à l'acide. Réservée aux pièces de série, le procédé permettait de réduire drastiquement leur coût de fabrication en utilisant un mordant pour dégager le plus gros des formes et des plans du décor. Cette ébauche de décor était ensuite reprise et affinée par les décorateurs des ateliers à l'aide du touret à molette verticale, de diverses roues (plomb, cuivre et bois) et enfin à l'émeri. L'ultime étape consistait à l'obtention de lustrés et de matés parfois terminés par des striés à la pointe de diamant. Alors, à travers les couches diversement colorées, le décor s'accuse et se dessine entre opacité et transparence.

Ici, on retrouve ce paysage de «l'étang splendide où pullule tout un monde mystérieux»⁵ avec comme fleur principale le glaïeul des marais (*Gladiolus palustris*). Gallé était, on le sait, un fin connaisseur de la flore et publia même quelques pages intitulées «Chrysanthèmes et glaïeuls»⁶ à propos de ces fleurs qu'il affectionnait particulièrement. On peut y lire notamment que les glaïeuls «piquent la curiosité par leur macule, comme un loup de velours noir sur un frais visage.»

FD

¹ Georges Barbier-Ludwig in *La Lorraine Artiste* du 1^{er} février 1904 page 34.

² en novembre 1990 à propos du vase conservé au Musée de l'École de Nancy sous le numéro d'inventaire n° CG 82. 1

³ premier vers du 10^e poème (sans titre) du recueil de Victor Hugo *Les Rayons et les Ombres*, publié en 1840 et que Gallé grave sur son vase «*La Renoncule des bois*» présenté au Salon du Champ de Mars de 1892.

⁴ des décors gravés à l'acide sont répertoriés chez la verrerie Fritz Heckert de Petersdorf (Silésie) autour de 1870.

⁵ Victor Hugo *Les Rayons et les Ombres*, op.cit., extrait du 17^e poème «*Spectacle rassurant*».

⁶ publiée au *Bulletin de la Société d'horticulture de Nancy* en décembre 1886.





5

Émile GALLÉ (1846 - 1904)

«Flore des Marais»

Circa 1900

Rare et important vase de forme calice en verre multicouche à décor gravé en fines réserves de différentes fleurs et plantes des marais aux feuilles et pétales délicatement nervurés.

Signé «Gallé» en réserve, dans le décor.

H : 65 cm

A rare and important "Marsh flowers" chalice-shaped multilayer glass vase designed by Emile Gallé from around 1900. Finely etched decor of different marsh flowers and plants with delicately ribbed leaves and petals.

Signed "Gallé", in the decor.

H : 25,59 inch

Provenance

Collection particulière.

6 000/ 8 000 €



VASE «ÉLÉPHANTS», CIRCA 1925

«Ce que jamais homme n'a vu, il l'a vu durant la longue nuit, et la faveur du peuple éléphant et des Dieux des jungles est avec lui.»¹

On sait aujourd'hui avec certitude que la technique du verre soufflé-moulé n'a pas été initiée du vivant d'Émile Gallé. Le silence de ses *Écrits pour l'Art* à ce sujet en attestait déjà, aucune mention d'une telle décoration en relief ne figurant parmi les milliers de lignes où le minutieux inventeur compilait chacune de ses innovations.

La période de création des vases en verre soufflé-moulé fût finalement circonscrite avec précision en 1974 par un ancien décorateur et graveur² des Établissements Gallé : entre 1924 et 1926.

Avec ce vase, donc, nous sommes donc bien après la mort d'Émile Gallé (en 1904). Nous sommes même après celle d'Henriette Gallé, sa veuve, qui assura jusqu'en 1914 la direction de l'industrie verrière. Plus précisément, nous sommes dans la dernière ère des Établissements Gallé, celle de la direction de Paul Perdrizet (époux de Lucile Gallé, la deuxième fille de l'artiste). Sous l'autorité de ce dernier, les Établissements ne font montre que d'un très faible renouvellement créatif, la priorité étant à la production sérielle des modèles Art Nouveau déjà existants. Cependant, malgré un succès commercial qui ne se dément pas, l'iconographie Belle-Époque confine au surannée tandis que s'affirme le style Art Déco avec l'exposition éponyme des *Arts décoratifs et industriels modernes* de 1925. C'est alors qu'intervient la dernière grande innovation des Établissements Gallé : les vases en verre soufflé-moulé.

Sans doute inspirée par les succès de Decroix, Argy-Rousseau et Lalique, cette manière nouvelle pour la firme consiste à souffler la pâte de verre dans un moule dont la surface intérieure présente en « négatif » les motifs souhaités. S'ils reprennent une technique déjà bien établie, les vases en relief des Établissements Gallé se distinguent des autres productions soufflées-moulées en présentant plusieurs couches de verre coloré.

Fidèle à l'histoire de la maison, cette série déclina surtout des motifs floraux et fruitiers, mais également trois à décors d'animaux : éléphant, mouette et ours polaire. Le vocabulaire décoratif Art Déco faisant la part belle à l'Africanisme et l'évocation des Colonies, il est possible que le vase aux «Éléphants» suive simplement la mode de son temps. Cependant, à considérer les autres modèles animaliers de la série, on sera à s'écrier tel Cyrano : «Ah ! non ! c'est un peu court» : Et en effet, il semblerait³ que le vase soufflé aux «Mouettes» ait été imaginé pour célébrer les grands raids aéronautiques des Années 20, tandis que celui aux «Ours polaires» glorifierait les vols en ballon de Roald Amundsen vers le Pôle Nord en 1926.

Quid alors de nos pachydermes ? L'événement le plus probable qui expliquerait l'occurrence de ce décor pourrait être la «*Croisière Noire*», grand voyage automobile qui traversa le continent africain du Nord au Sud entre le 28 octobre 1924 et le 26 juin 1925. Organisée avec force publicité par le constructeur français Citroën, l'expédition fit l'objet de nombreux récits illustrés, mettant souvent en scène des éléphants. La «*Croisière Noire*» s'arrêta notamment en mars 1925 dans la ferme d'Api au Congo, où les pachydermes étaient élevés et dressés au défrichage et aux transports lourds. Une exposition sera même organisée à l'issue de la «*Croisière*, au Pavillon de Marsan du Louvre d'octobre à décembre 1926, dont les publicités figuraient elles aussi, souvent, des éléphants.

Si les tenants de sa création restent encore mystérieux, le vase soufflé aux «Éléphants» semble avoir été pour les Établissements Gallé un produit phare, dont les chances de succès paraissent assez certaines pour légitimer sa fabrication en deux couleurs : ivoire et brun/vert. Désormais réduits à une taille permettant de les accueillir chez soi, ces éléphants nous fascinent encore près de cent ans après leur création et font de nous autant de *Petit Prince* heureux de cette résolution de l'épineux problème : «un éléphant, c'est très encombrant. Chez moi, c'est tout petit.»⁴

FD

¹ Rudyard Kipling, *Le livre de la jungle*, traduction L.Fabulet et R. d'Humières Kipling, Mercure de France, Paris, 1910, page 256 .

² René Dezavelle in «L'Histoire des vases Gallé» cité dans la newsletter de l'association Glasfax (Canada), volume 8, septembre 1974, page 27.

³ selon Samuel Provost in «Établissements Gallé and the Industrial Mold-Blown or "Relief" Series of the 1920s», *Journal of Glass Studies*, 2018, 60, pp.269-293.

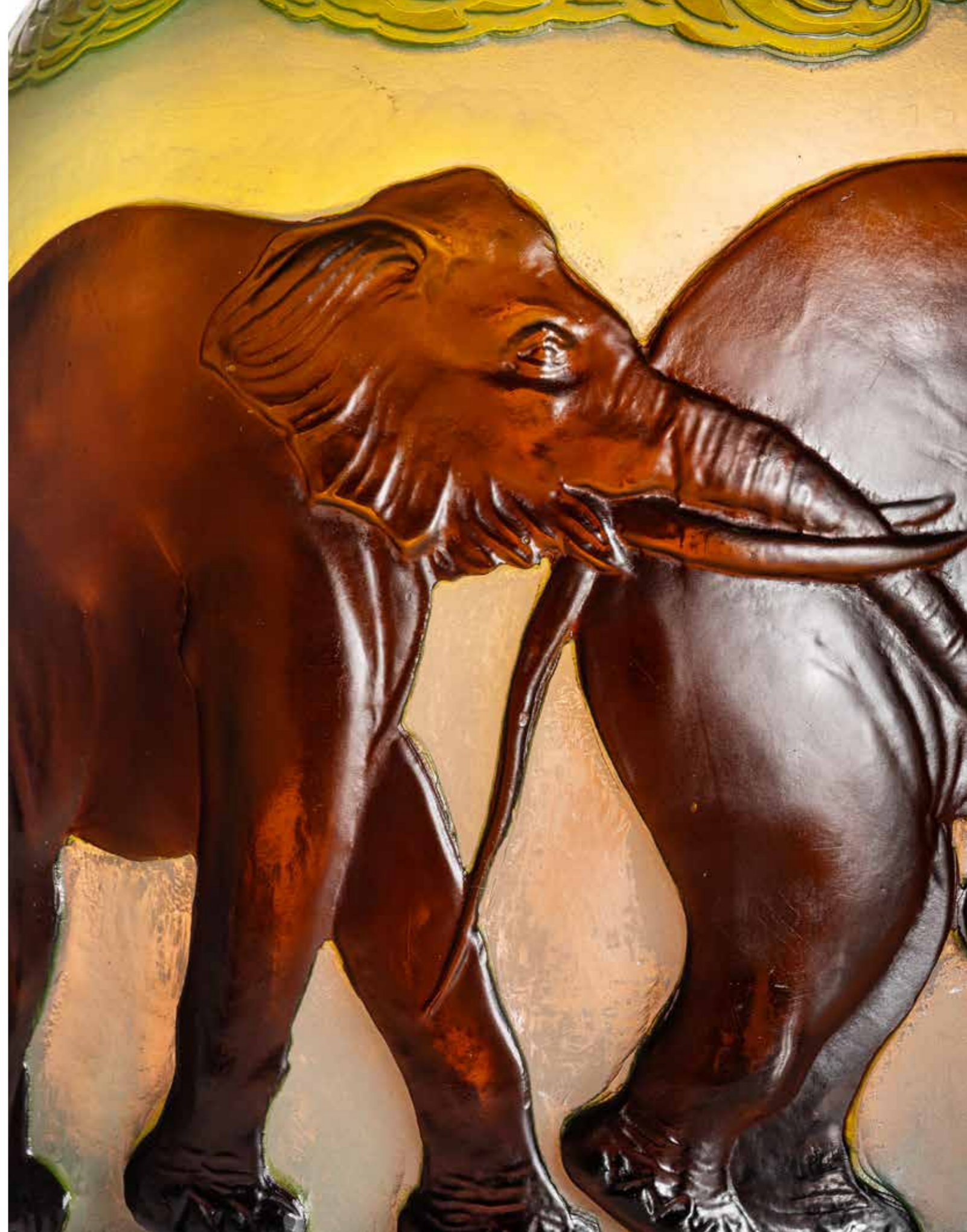
⁴ Antoine de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince*, 143, Chapitre II.



©DR



©DR





6

**GALLÉ - Nancy
«Elephants»**

Circa 1924
Rare vase en verre soufflé-moulé multicouche de forme ovoïde à col droit et talon évasé en retrait.
Décor couvrant d'une frise d'éléphants gravée en réserve brillante, de couleur brune sous une canopée verte nuancée et sur un fond jaune-rosé très contrastant.
Signé «Gallé» en creux.
H : 38 cm
(quelques bulles éclatées)

*A rare "Elephants" multilayer blown-molded glass from Gallé - Nancy around 1924, with a brown decor of an elephants frieze under a green canopy and on a yellow-pinky background.
Signed "Gallé".
H : 14,96 inch
(a few bubbles)*

Bibliographie

- Tim Newark : " The Art of Emile Gallé " , London, 1995, modèle reproduit page 121.
- "Glass of Art Nouveau", Kitazawa Museum of Art, Mitsumura Suiko Shoin, Japon, 1994, modèle variant reproduit page 185 sous le numéro 227.
- Tim Newark : «Emile Gallé», Soline editions, 1990, modèle variant reproduit en couverture et page 121.
- Janine Bloch-Dermant : «Le verre en France d'Emile Gallé à nos jours», Les éditions de l'amateur, 1990, modèle de coloris variant reproduit page 39.
- Victor Arwas : " Glass : Art Nouveau to Art Deco ", New York, 1987, modèle reproduit page 141.
- Alastair Duncan et Georges De Bartha : «Glass of Gallé», Thames & Hudson, London, 1984, modèle reproduit page 33, planche 2, référence b et une variante page 197 sous le numéro 301.

20 000/ 30 000 €





Rembrandt BUGATTI

(1884-1916)

7 / Rembrandt BUGATTI (1884 - 1916)

«C'est comme si j'étais dans un désert entre des sauvages, ma consolation c'est le jardin zoologique où je passe toute ma journée.»¹

Fils de l'ébéniste Carlo Bugatti, Rembrandt naît à Milan le 16 octobre 1884, trois ans après son grand frère, Ettore. Dans la pure tradition artisanale, il apprend dès l'âge de 12 ans le travail du bois, du métal, du dessin et du moulage dans l'atelier familial. La genèse du processus créatif de Bugatti réside sans doute dans ces années à «s'amuser avec la matière ductile que l'atelier paternel mettait sous sa main, et s'apercevoir avec surprise que cette matière prenait corps et vie par la vision intuitive naturelle»². Manifestant un impérieux désir créatif, le jeune artiste réalise sa première sculpture de plâtre alors qu'il n'est âgé que de 14 ans : «Ritorno dal pascolo». Présentant des vaches marchant en file indienne derrière leur pâtre, ce groupe fait déjà état de la manière qui sera celle de Bugatti : un modelage vigoureux, une approche à la fois analytique et synthétique et des poses dynamiques et atypiques. Sur les conseils du sculpteur et ami de la famille Troubetskoï, Rembrandt Bugatti entre à l'Académie Brera de Milan où il acquiert vite une réputation d'artiste surdoué. En 1903, il expose publiquement pour la première fois à la Biennale d'Art de Venise. Suivront Turin puis Milan avant que la famille (à l'exception d'Ettore qui restera à Milan) ne quitte l'Italie en 1904 pour s'installer à Paris, dans le XIII^e arrondissement.

Désormais parisien, le jeune artiste n'a que 19 ans mais sa réputation l'a précédé et il intègre aisément la Société nationale des Beaux-Arts de Paris. Il commence également à fréquenter le Marché aux chevaux et la Ménagerie du Jardin des Plantes, où il contemple pour la première fois des animaux sauvages. Opiniâtre et passionné par les animaux qu'il hérite, Rembrandt Bugatti passe des heures, des journées avec eux pour mieux les comprendre et les connaître. Ce n'est que lorsqu'il estime être suffisamment intime avec son sujet qu'il le modèle à la main dans la plastiline, sans instruments ni esquisses préparatoires, en un acte rapide et d'une grande spontanéité. C'est pour cela que les animaux de Bugatti ne «posent» pas. Ils sont une présence saisissante, la traduction dans le domaine des formes de ce qui a touché l'artiste dans un mouvement ou une attitude, l'image hiératique d'une nature sauvage et jamais tout à fait domestiquée.

Le talent exceptionnel de Bugatti est remarqué par Adrien-Aurélien Hébrard, éditeur et marchand d'art avec qui il débute une longue collaboration. Le succès sera immédiat et la critique unanime quant aux sculptures de Bugatti dès sa première exposition à la Galerie Hébrard, en juin-juillet 1904. Son éditeur inaugure à cette occasion une stratégie commerciale novatrice, ne produisant les modèles de l'artiste qu'en édition originale limitée (ou unique). Cette stratégie d'édition participa

grandement du succès de Bugatti, autant que la remarquable précision des fontes à cire perdue d'Hébrard, «souples et frémissants de vie»³ sous leurs patines exécutées sans couleurs ni vernis, par la seule oxydation naturelle du métal aux acides et à la flamme pour des bronzes.

De 1904 à 1911, les œuvres nouvelles de Bugatti seront exposées chaque année⁴ à la galerie de son éditeur, qui le présentera également dans tous les Salons officiels français et étrangers de l'époque.

En 1906, Bugatti remporte le Grand Prix de sculpture à l'Exposition de Milan pour son groupe «Dix minutes de repos».

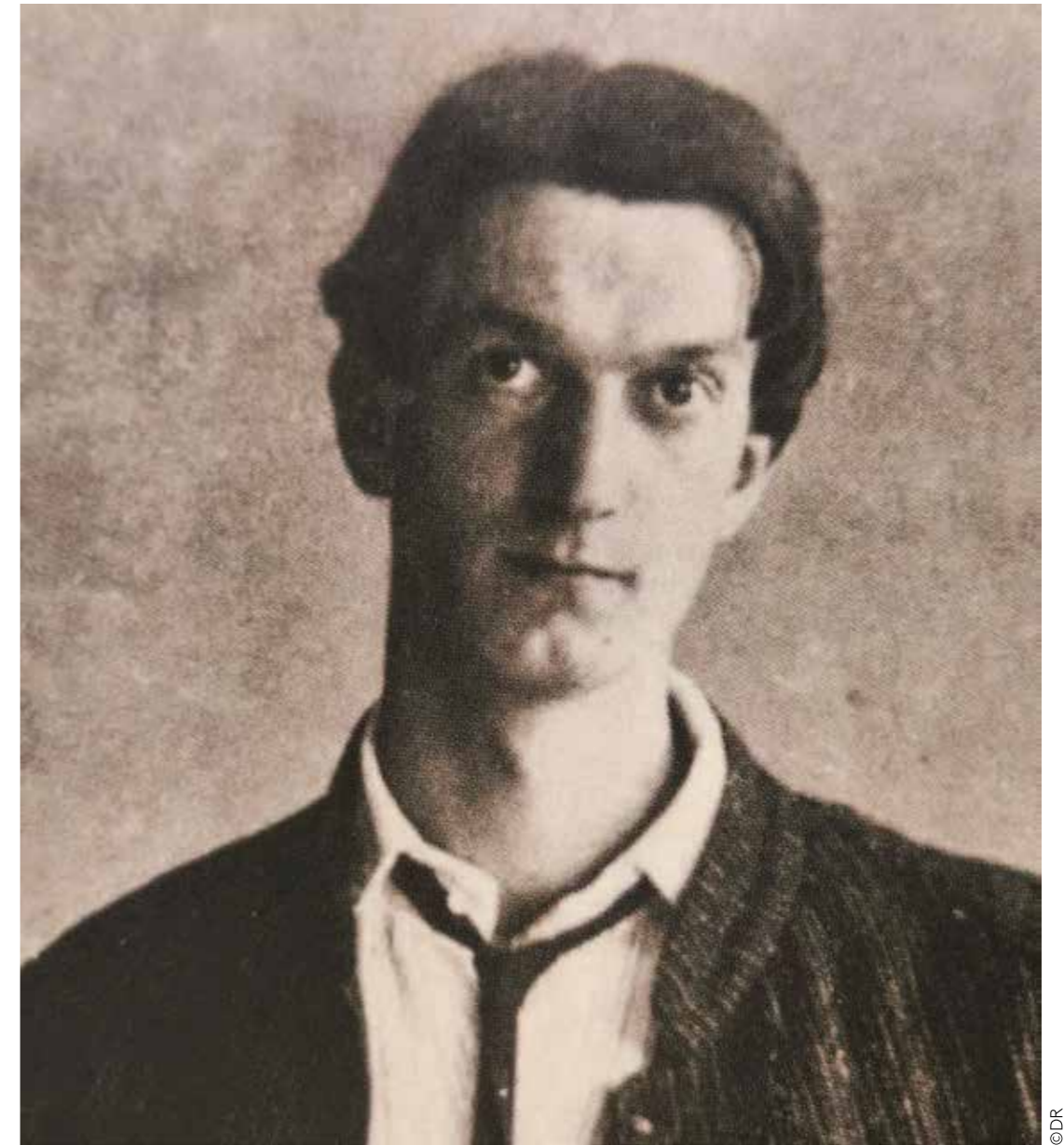
L'année suivante, il est invité à par la Société Royale de Zoologie d'Anvers qui lui ouvre les portes de ce qui est alors le plus grand parc zoologique d'Europe. Rembrandt Bugatti y bénéficiera d'un atelier de moulage et sera libre de circuler à sa guise dans le parc pour y travailler en toute liberté, aux côtés notamment de Paul Jouve, avec qui il restera très ami.

Bugatti restera en Belgique sept années, créant sans relâche et revenant épisodiquement à Paris jusqu'à ce qu'éclate la Guerre en 1914. Alors qu'il parvenait à peine à trouver un équilibre entre ses obsessions créatrices et son quotidien, Anvers est assiégée au mois d'octobre par les Allemands et tout s'effondre avec violence autour de Bugatti. Les félins du parc zoologique, ces animaux qu'il aime et côtoie depuis des années, sont tous abattus faute de pouvoir être nourris. Accablé par ce que la guerre a fait de son quotidien, l'artiste rejoint Milan en décembre 1914 puis Paris en décembre 1915 pour être auprès de ses parents et de son frère, lui-même réfugié à Paris.

Sa santé est alors fragile et il peine à sculpter tandis que le Jardin des Plantes est fermé, ainsi que la fonderie Hébrard. Privé de l'exutoire que constituait pour lui la sculpture de ses animaux chéris, Rembrandt Bugatti s'étiole et vit dans le dénuement. Les témoignages concordent en effet pour dire que l'artiste connût toute sa vie des difficultés financières presque ininterrompues. Bugatti en effet ne renégociera jamais les termes de son contrat de 1905 avec Hébrard, lesquels ne prévoient ni avances ni participations aux achats du matériel nécessaire à son art. L'artiste est par ailleurs d'une grande coquetterie et dépense beaucoup pour se vêtir, tout en étant très généreux envers ses amis, à qui il offre régulièrement des fontes de ses modèles qu'il paye lui-même à Hébrard.

Trouvant de moins en moins de joies dans son quotidien et refusant d'être un poids pour ses proches, l'artiste se suicide le 8 janvier 1916, à l'âge de 32 ans, fermant définitivement ses «yeux profonds de solitaire accoutumé à la méditation»⁵. Lui qui n'aura eu de cesse de déclarer son amour des animaux dans un monde de plus en plus mécanisé et industriel laisse derrière lui un bestiaire prodigieux de tendresse et d'originalité. Sa dernière œuvre, représentant un «Tigre ou tigresse écrasant un serpent», sera signée par son frère Ettore Bugatti après la phrase «Dernière œuvre de mon frère. Paris, 8 janvier 1916».

Goutant peu aux mondanités de la Belle Epoque, considéré en



Italie comme un artiste français et en France comme un étranger, Rembrandt Bugatti vécu dans un isolement à la fois volontaire et subi. Timide et solitaire, s'abîmant dans le travail par tout temps, au mépris de sa santé et des plus élémentaires contingences du quotidien, il est une forme d'incarnation de l'artiste maudit, dont les courts instants d'exaltation cédaient rapidement à son obsession créatrice. Rembrandt Bugatti l'a lui-même écrit⁶ comme une triste épitaphe : «je suis seul, il est vrai que c'est ma propre faute, jamais je n'aurais dû être animalier».

«Aimez les animaux : Dieu leur a donné les rudiments de la pensée et une joie innocente. Ne la troublez donc pas, ne les tourmentez pas, ne les privez pas de leur joie, ne vous opposez pas à la volonté divine.»⁷

FD

¹ lettre non datée de Rembrandt Bugatti à son frère Ettore, citée in Véronique Fromanger : *Rembrandt Bugatti sculpteur*, Les Editions de l'Amateur, Paris, 2016, page 173.

² Vittorio Rossi Sacchetti in *Rembrandt Bugatti - Carlo Bugatti et son Art*, Paris, Editions A.A.Hébrard, 1907.

³ formule de Louis Vauxcelles dans son article sur la fonte à cire perdue in *Art et Décoration*, Tome XVIII, 1905, page 191.

⁴ sauf en 1914 où Hébrard s'associe à la Galerie Goupil de New York pour exposer Bugatti outre-atlantique

⁵ formule d'André Salmon dans son article sur l'artiste in *Art et Décoration*, tome XXXIV, 1913, page 21.

⁶ in *Rembrandt Bugatti sculpteur*, op.cit., page 200.

⁷ Fiodor Dostoïevski in *Les Frères Karamazov*, NRF éditions, 1935, (traduction de Henri Mongault), page 333.

«CHACALS SE LÉCHANT», CIRCA 1906

«Aimez les animaux : Dieu leur a donné les rudiments
de la pensée et une joie innocente.

*Ne la troublez donc pas, ne les tourmentez pas,
ne les privez pas de leur joie, ne vous opposez pas
à la volonté divine.»¹*

Si rien n'indique que le tourmenté Bugatti ait eu connaissance des écrits du nom moins soucieux Dostoïevski, le sculpteur et l'écrivain semblent à travers cette citation, partager un même rapport existentiel à l'animal. Un lien singulier qu'on retrouve particulièrement dans cette œuvre de 1906 au sujet atypique : des «Chacals se léchant». Editée en trois exemplaires numérotés², cette sculpture témoigne en effet de la vision d'un artiste éperdue du sentiment d'avoir en l'animal un égal. Un auteur³ dira en ce sens de Rembrandt Bugatti que «ce n'est pas à lui qu'il eut fallu dire que les animaux n'ont pas d'âme : il la découvre, la fait revivre sous ses mains d'artiste». Ce juste hommage trouve sa parfaite illustration ici, dans une scène où le sculpteur révèle avec subtilité la candeur fébrile et l'instinct de sociabilité chez un animal honnis.

Qu'il nous soit permis même d'imaginer que Bugatti se sentait ici particulièrement proche de son sujet : un animal réprouvé par les hommes. Un paria associé par les égyptiens au Dieu des morts Anubis. Un exclu.

Installé à Paris depuis 2 ans en 1906, Bugatti vit en effet entre la capitale française et le Zoo d'Anvers, se languissant des siens restés en Italie sans le secours d'un seul ami pour tromper une solitude qu'accroît un caractère farouche. «On ne lui connaissait pas de compagnon ; il traversait, comme pour s'en écarter bien vite, par peur du monde plus que par orgueil, les groupes bruyants de jeunes artistes, sans serrer aucune main.»⁴

Lors, Rembrandt Bugatti s'attache aux chacals comme il le fait avec les autres pensionnaires des ménageries qu'il fréquente et qui sont ses compagnons quotidiens et ses seuls complices. Et de cette affection naît une compréhension empirique propre à Bugatti, qui peut dès lors retranscrire avec justesse la nature individuelle de ces chacals et l'ombre de leurs gestes. Ces «Chacals se léchant», on s'attendrait presque à les voir soudainement s'ébrouer et glapir. On croit sentir le frémissement intérieur de leur vivacité sous le pelage qui couvre leurs silhouettes efflanquées mais pour autant gracile.

Sublimée par une patine profonde qui épouse et souligne les plus subtils reliefs de la fonte, cette scène de tendresse animale est définitivement l'œuvre d'un des plus grands sculpteurs de son temps.

Un critique⁵ l'a souligné avec à propos : «l'œuvre de Bugatti est une manière de Livre de la Jungle. C'est ingénieux, original, pénétrant et juste comme du Kipling». À sa suite, on ne saurait manquer de voir dans ces chacals-ci une résurgence de *Tabaqui*, le petit chacal «Lèche-Plat» imaginé par l'auteur anglais, qui rôde en colportant des histoires aux portes des villages et que méprise les loups. Mais de mépris justement il n'y a pas une once chez Rembrandt Bugatti, qui même de l'animal le moins «noble» se fait un ami pour mieux retransmettre l'eurythmie chaste de ses formes et l'émotion de sa présence.

FD

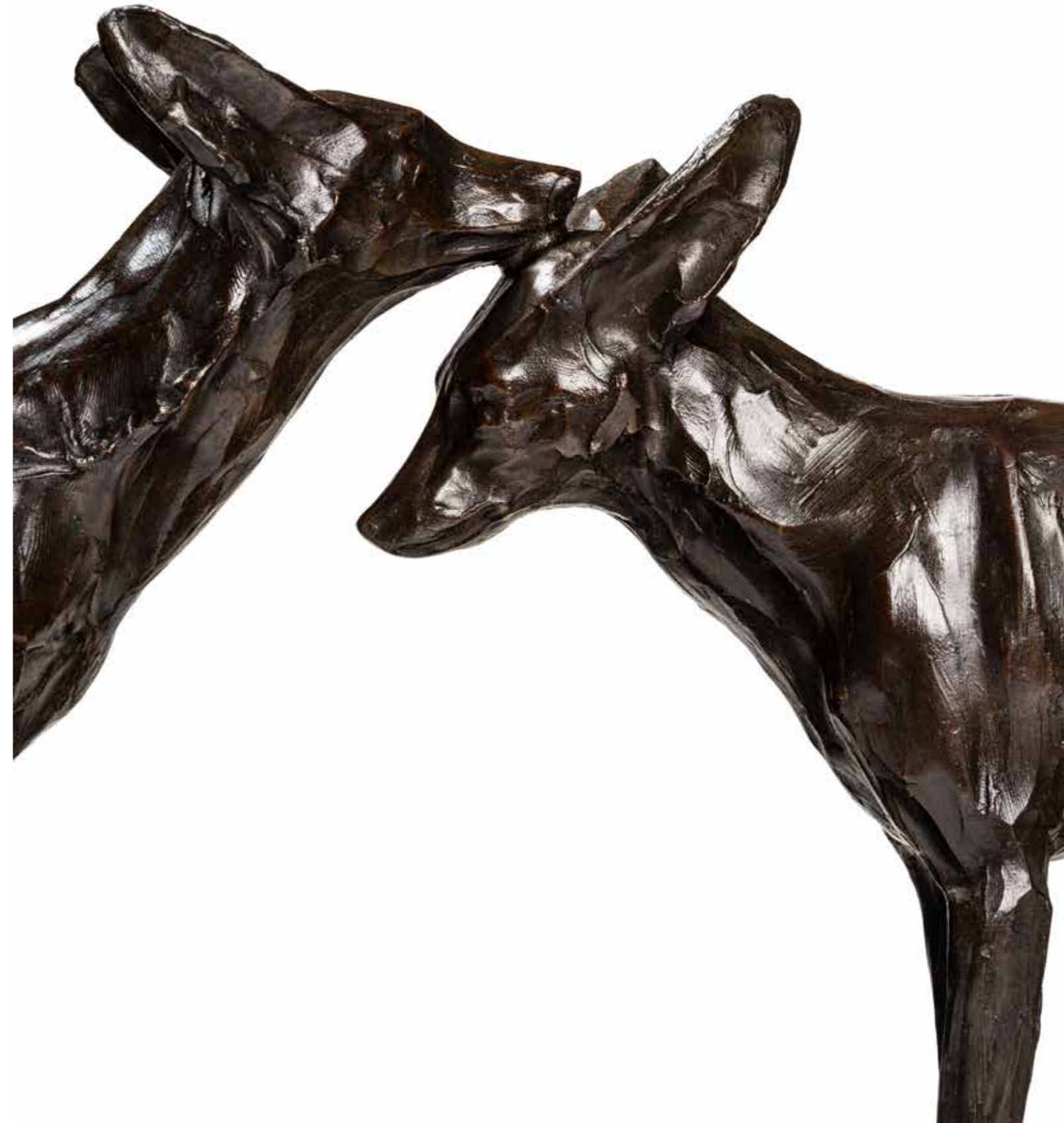
¹ Fiodor Dostoïevski in *Les Frères Karamazov*, NRF éditions, 1935, (traduction de Henri Mongault), page 333

² Fiodor Dostoïevski in *Les Frères Karamazov*, NRF éditions, 1935, (traduction de Henri Mongault), page 333

³ Marcel Schiltz in *Rembrandt Bugatti*, Anvers, Société royale de Zoologie d'Anvers, 1955.

⁴ André Salmon in *Art et décoration*, 1913, juillet-décembre, page 157.

⁵ Ch.-Guillaume Janneau dans le numéro de *Gil Blas* du 21 mai 1911.





7

Rembrandt BUGATTI (1884 - 1916)
«Chacals se léchant»

circa 1906
 Sculpture en bronze à patine brune.
 Fonte ancienne à cire perdue par Hebrard.
 Signée et datée sur la terrasse «R Bugatti 19006», chiffré (1) et cachet de fondeur «Cire perdue A.A.Hébrard».
 25,5 x 58,5 x 18 cm

Nous remercions chaleureusement Mme Véronique Fromanger de nous avoir confirmé l'authenticité de l'œuvre.

Un certificat d'authenticité de Mme Fromager sera remis à l'acquéreur.

Ce lot est présenté en importation temporaire.

*A «Grooming jackals» brown patinated bronze sculpture from a lost wax cast by Hebrard of the design created by Rembrandt Bugatti around 1906.
 Signed and dated on the terrace «R Bugatti 19006», numbered (1) and caster's stamp «Cire perdue A.A.Hébrard».
 10,03 x 23,03 x 7,08 inch*

We warmly thank Ms Véronique Fromanger for confirming the authenticity of the work.

Come with a certificate from Ms Véronique Fromanger.

This lot is presented as temporary import.

Provenance
 Collection particulière.

Bibliographie
 - Véronique Fromanger : «Rembrandt Bugatti sculpteur», Les Editions de l'Amateur, Paris, 2016, modèle reproduit page 307 référence 144.

Expositions
 - «Rembrandt Bugatti, sculpteur», Galerie A.-A Hébrard, Paris, du 15 mai au 15 juin 1907.
 - «Exposition d'Art Contemporain», Galerie Manzi-Joynt, Paris, 1913.
 - «Bugatti», Galleria dell'Emporio Floreale, Rome, 1976.
 - Galleria d'Arte Moderna-Palazzo dei Diamanti, Ferrare, 1988.
 - «Rembrandt Bugatti, Der Bildhauer, 1884-1916», rétrospective à la Altre Nationalgalerie de Berlin, 2014.

100 000/ 150 000 €





Édouard-Marcel SANDOZ

(1881-1971)

8 / Édouard-Marcel SANDOZ (1881 - 1971)

«Sandoz est l'un des interprètes les plus aigus de l'animal ; il excelle à traduire et sa forme et la nature de son poil. En quelques accents simplifiés, il indique une silhouette qui est juste, il évoque un mouvement propre à son modèle et caractéristique d'une race.»¹

Edouard Marcel Sandoz naît en Suisse en 1881. Son père est un industriel qui lui transmettra rigueur et goût du travail tandis que sa mère, issue d'une famille d'artistes, encourage son goût pour le dessin et la sculpture.

De 1900 à 1903, il fréquente l'École des Arts Décoratifs de Genève où il acquiert une grande habileté pluridisciplinaire mais se distingue surtout pour ses œuvres en céramique. Fort de cette première formation, Sandoz part pour Paris et intègre en 1905 l'École des Beaux-Arts où il étudiera la sculpture avec Antonin Mercié. En 1906, Sandoz rencontre son premier succès public pour les peintures, sculptures et objets d'arts décoratifs qu'il présente à la première Exposition de l'Association des artistes suisses de Paris. On loue la justesse de son œil et la vigueur de ses lignes, des qualités que le jeune artiste aura à cœur de renforcer tandis qu'il prépare ses envois au Salon de 1907, où ses sculptures auront la faveur de quelques critiques.

Sandoz rencontre l'art animalier et s'y attache à partir de 1908, avec un hibou sculpté dans du marbre gris.

Parti découvrir l'Italie, il réalise ensuite la sculpture d'un bouledogue français que la reine Marguerite lui achète à l'Exposition internationale des Beaux-Arts de Rome. Sandoz retourne ensuite en Suisse participer à quelques expositions et se marie en 1909. De retour à Paris où il s'installe avec son épouse, l'artiste expose ses premières sculptures d'animaux. Ces dernières ne sont cependant pas au goût des Salons qui n'apprécient pas leurs poses paisibles, leurs surfaces lisses et leurs formes schématisées. Pour autant, bien avant le triomphe de l'Ours Blanc de Pompon en 1922 qui termine d'enterrer l'esthétique réaliste héritée du XIXe, Sandoz fait déjà figure de précurseur d'une sculpture naturaliste nouvelle aux lignes synthétiques. Soutenu par quelques critiques, le sculpteur persiste donc dans cette voie et, à la IIe Exposition de la Cimaise de 1910, il rencontre le succès pour ses animaux taillés dans le marbre. Immortalisés dans des attitudes hiératiques et dans un traitement éliminant les détails surabondants pour se concentrer sur des volumes essentiels, ils suscitent l'approbation des visiteurs et quelques articles dans la presse spécialisée.

Sandoz poursuit donc la veine animalière (sans pour autant délaisser la statuaire monumentale de facture plus classique) et

en 1912, ses envois au Salon de la Société des artistes décorateurs affirment un caractère décoratif dans des lignes toujours plus essentialisées et expressives. Un journaliste² écrit alors à son propos que ses animaux sont «étonnants de vérité et de vie».

Les années suivantes, Sandoz continue ses études d'animaux, honore d'importantes commandes de statuaire monumentales et expose régulièrement dans divers Salons et expositions avant d'être mobilisé en Suisse.

Libéré de ses obligations militaires fin 1915, il renoue avec son prime amour pour la céramique en pour la maison Haviland (Limoges) des modèles d'animaux/ustensiles dont les formes lisses peuvent être facilement moulées et émaillées de couleurs vives : des pichet-oiseaux, des grenouille-porte-bouquets, des salières-lapins ... Puis, au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts de 1920, Sandoz confirme sa spécificité dans le domaine animalier avec des sculptures hiératiques et expressives, dévoilant également le fruit de son travail avec la fonderie Valsuani qui dote ses modèles de superbes patines. En 1921, la Manufacture Nationale de Sèvres cherche à renouveler son image artistique et commerciale et s'associe à Sandoz pour plusieurs modèles en biscuit de porcelaine. Trois autres contrats pour de nouveaux modèles suivront, en 1957, 1929 et 1934.

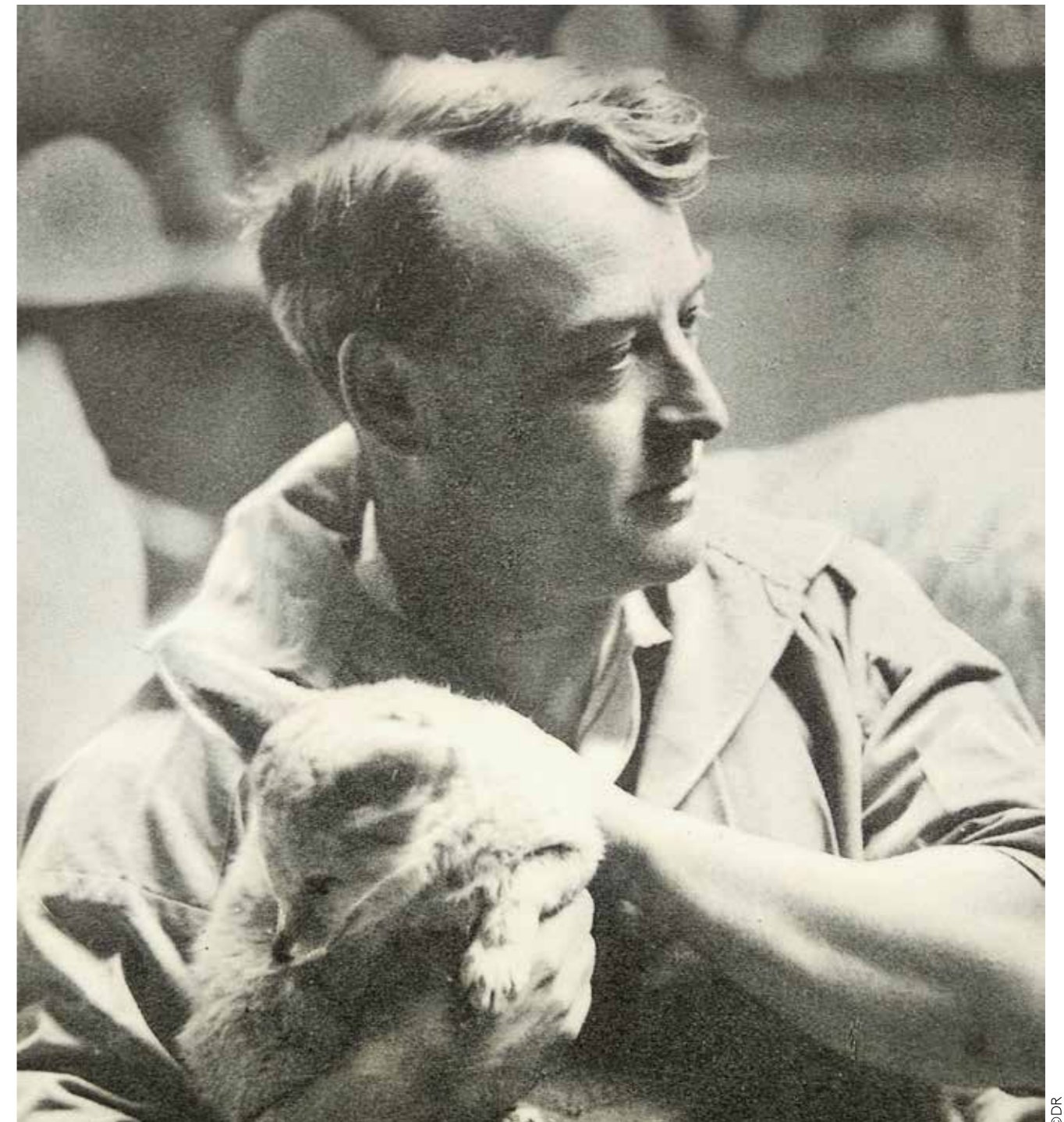
Malade lors de la tenue de l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes de Paris en 1925, Sandoz n'y participe pas directement mais reçoit néanmoins le grand prix des objets d'art et un diplôme d'honneur pour la porcelaine. En 1926, il participe à l'exposition du groupe des Animaliers à la galerie Georges Petit, tandis qu'en mars 1927 la galerie Edgar Brandt expose une rétrospective de ses œuvres avant d'accueillir l'année suivante l'exposition du groupe des Animaliers où les œuvres de Sandoz ravissent public et critiques.

Les années suivantes, Sandoz continue à participer régulièrement à diverses manifestations.

Suite à un voyage à Alger puis jusqu'à la Mecque en 1936, le sculpteur se met à travailler les pierres semi-précieuses dont il met les couleurs au service des formes nouvelles que lui a inspiré la faune locale (notamment celle de la Mer Rouge). Les propriétés de ce nouveau médium lui imposent un traitement différent de sa manière habituelle, qui doit se faire moins simplifiée et plus réaliste.

A l'Exposition Internationale de New York de 1939, Sandoz expose à la fois dans les pavillons de la France et de la Suisse. La même année, il met les locaux de sa galerie à disposition de la nouvellement créé *Entraide des Artistes* pour exposer les œuvres de ses membres. La seconde Guerre le tient éloigné de Paris jusque fin 1940. Revenu en France, l'artiste continue à sculpter et peindre, expose régulièrement et est élu membre associé étranger de l'Académie des Beaux-Arts en 1947.

Durant la dernière période de sa production artistique, après 1950, Edouard Marcel Sandoz s'oriente vers une forme de figuration réaliste, qui conserve une verve symbolique mais intéresse moins la critique.



Après une longue période de maladie durant laquelle il ne cessera pourtant jamais de créer, l'artiste s'éteint en 1971. Longue de plus de 50 ans, sa carrière est riche d'un formidable bestiaire de pierre, de porcelaine, de bois et de bronze, emplis de bêtes pacifiques représentées comme autant de portraits à la fois réalistes et synthétiques. Sans jamais être froide ou dure, la stylisation décorative de l'artiste est aujourd'hui reconnaissable entre toutes : «un monde surprenant, familier, véridique et pourtant

cruel ; doué de mouvement et pourtant immobile. Une sensibilité d'artiste et d'ingénieux outils, voilà toute la magie d'Edouard Sandoz.»³

¹ Guillaume Janneau in *Art & Industrie*, Novembre 1912

² Loïs de Goÿs in *La Revue Moderne*

³ René Chavance in *Mobilier et décoration : revue française des arts décoratifs appliqués*, 1935

"ROUGET", 1910

«Les études de poissons de mer qu'il a faites à Monaco sont toute une riche élaboration de la faune marine de la Méditerranée, merveilleuse de couleur et d'accent. Éclate alors dans toute sa force, la puissance d'expression du décorateur qu'est Edouard Sandoz, dans l'épanouissement de toute cette vie animale des profondeurs de la mer, exprimée par ces congres, ces turbots, ces rougets.»¹

Dans la 2nde moitié du XIX^e siècle, les grandes capitales se dotent d'aquariums majestueux comme à Londres celui de Regent's Park en 1853 ou celui du Jardin d'Acclimatation de Paris en 1860. A l'instar des grandes ménageries européennes, ils deviennent vite des lieux où les artistes viennent renouveler leurs inspirations devant des espèces aux couleurs nouvelles et aux formes inconnues. Passionné de faune, c'est à l'Aquarium de Monaco inauguré en 1910 que choisira de se rendre Edouard Marcel Sandoz. Il en rapportera de nombreuses études de poissons exotiques ... et l'idée d'un rouget sculpté dans du marbre rose.

Sculpteur insatiable cherchant toujours à repousser les limites de son art, Marcel Sandoz sculpte en effet toute sortes de pierre dures dès le début du XX^e siècle. Il s'attire ce faisant des critiques enthousiastes car cet art suppose de ne pas brusquer la matière, qu'il faut travailler en douceur tant est grand le risque de bris de la pierre. Et c'est précisément là que le jusqu'au-boutisme de Sandoz éclate avec brio, le sculpteur se créant lui-même l'outillage idoine. Rompu aux techniques de son temps, il substitue aux traditions chinoises et égyptiennes d'usure de la pierre à la poudre de diamant ou d'émeri celle, moderne, du jet de sable qui vient ronger et dégrossir les masses les plus résistantes. Ayant ainsi ébauché les différents «plans» de son sujet, Sandoz les affine ensuite en usant de meules de matières diverses et de toutes dimensions (parfois minuscules). Et là où les autres sculpteurs viennent appuyer leur pièce sur une meule fixe, il fait l'inverse en fixant ses outils à un flexible afin de venir travailler directement sur son sujet en de savantes pressions des doigts. Les détails apparaissent alors de sous la matière tandis que les courbes s'adoucissent et que les angles s'affirment au grès d'un outillage que Sandoz adapte à la nature de la pierre.

Tous ces impératifs techniques de la sculpture sur pierre dure donnent naissance, chez Edouard Marcel Sandoz, à une esthétique de stylisation synthétique très personnelle. D'une simplicité formelle qui confère à l'austérité, ses sculptures sont pour autant d'une rare et puissante harmonie décorative. Voyez donc ce rouget. Traité en vastes plans, son relief revêt une ampleur à la fois inaccoutumée et synthétique qui en fait un totem de poisson de roche, une forme à la fois archétypale et emblématique. Interrogé sur sa pratique de la sculpture sur pierres, Sandoz s'en ouvrait ainsi à un critique d'art² : «c'est la pierre qui détermine la technique, c'est elle aussi qui inspire l'œuvre. Sa forme, sa couleur, son aspect suggèrent un sujet, un modèle, une destination.»

Ici, c'est un modeste poisson de roche que l'artiste élève au rang de sujet digne du plus haut intérêt esthétique. Tel un Michel-Ange à qui l'on attribue souvent la phrase "J'ai vu un ange dans le marbre et j'ai seulement ciselé jusqu'à l'en libérer", Edouard Marcel Sandoz a vu dans le marbre rose un rouget prisonnier et l'en a extirpé. La fable semble trop belle et pourtant voyez, à nouveau, ce poisson. Reposant sur son socle avec lequel il se confond, il évoque parfaitement l'état de nature où on peut le voir en semblable attitude, sur les fonds de sables et de graviers marins en lisières des roches, ses deux barbillons caressant la surface sous laquelle il recherche sa nourriture. Cette essentialisation de son sujet réside également, qu'on ne s'y trompe pas, dans une intense observation et une grande culture zoologique. Celle d'un artiste ayant à cœur de pénétrer et de rendre la vérité de son animal sujet. «Sandoz est l'un des interprètes les plus aigus de l'animal ; il excelle à traduire et sa forme et sa nature. En quelques accents simplifiés, il indique une silhouette qui est juste, il évoque un mouvement propre à son modèle et caractéristique d'une race.»³

FD

¹ Georges Denoinville dans son article «Edouard Sandoz sculpteur» in *Mobilier et décoration : revue française des arts décoratifs appliqués*, avril 1926, pages 121

² René Chavance pour *Mobilier et décoration : revue française des arts décoratifs appliqués*, 1930, page 99.

³ Guillaume Janneau in *Art & Industrie*, novembre 1912, NP.



©DR



8

Edouard-Marcel SANDOZ (Bâle 1881 - 1971 Lausanne)

«Rouget»

1910

Sculpture en taille directe en marbre rose.

Signée sur la terrasse «Ed.M.Sandoz».

Dimension totale : 9 x 34 x 15,5 cm

Poisson : 5,5 x 31 x 15 cm

(accidents)

A «Red Mullet» direct carved pink marble sculpture made by Edouard Marcel Sandoz in 1910.

Signed «Ed.M.Sandoz» on the terrace.

Overall dimensions : 3,54 x 13,38 x 6,1 inch

Red mullet : 2,16 x 12,2 x 5,9 inch

(accidents)

Provenance

Collection particulière.

Expositons

Cette sculpture a été exposée au Salon de la Société Nationale

des Beaux-Arts de Paris en 1910 (vitrine 2543-2) puis à La

Cimaise - Galerie Georges Petit, Paris la même année.

Bibliographie

- L'Art Décoratif, juin 1910, modèle reproduit page 230.

- Félix Marilhac : «Sandoz sculpteur figuriste et animalier», Les

Editions de l'Amateur, Paris, 1993, modèle reproduit page 476

sous la référence 1327.

10 000/ 15 000 €





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

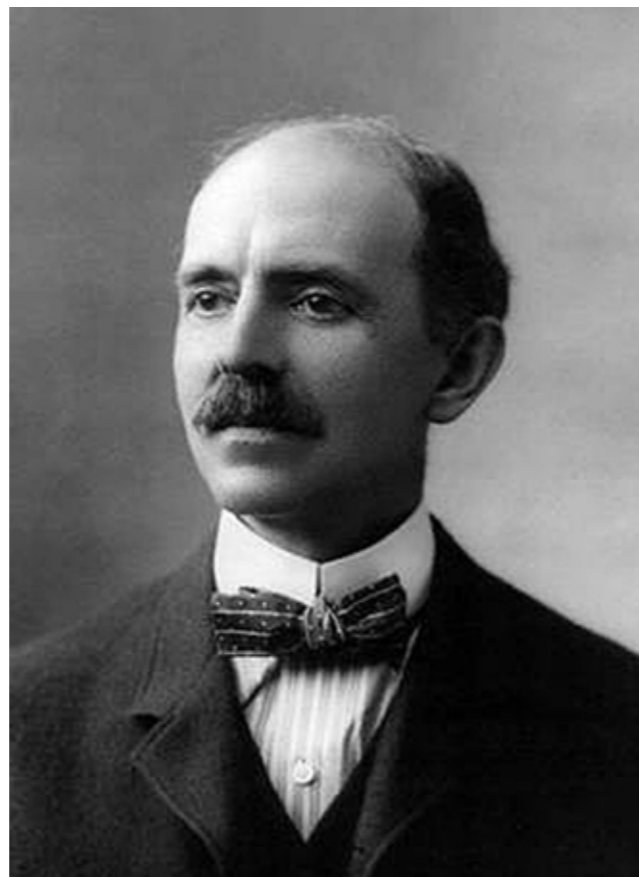
En 1914, Chiparus expose pour la première fois à Paris. Ses créations d'alors sont essentiellement des groupes de petites figures, et notamment d'enfants, présentés dans un style plus réaliste qu'Art Déco. Il ouvre son atelier parisien en 1918, après la Guerre, et expose régulièrement dans les *Salons*,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

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

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 parisienne³.

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.



©DR

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 114s

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

"BABY DOLL"

Pièce unique - 1920

Récemment (re)découverte, on croyait cette œuvre disparue ou simplement inexistante. En effet, seule une ancienne photographie de la «Baby Doll» était connue à ce jour : un modèle en plastiline, une étude, une idée. De fait, cette sculpture n'avait jamais été vu dans aucune collection privée ou musée, pas plus que dans un catalogue de vente aux enchères. Nous savons aujourd'hui qu'elle existe et, contrairement à d'autres modèles de Chiparus, celle-ci n'a pas été réalisée en multiples : c'est est une pièce unique.

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, encore qu'il soit intéressant de souligner ici que malgré toute sa renommée tant en France et à l'étranger, Chiparus se considérait d'abord comme un peintre et seulement secondairement comme un sculpteur.

Alberto Shayo



©DR

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



9

Demeter Haralamb CHIPARUS (1886 - 1947)

«Baby Doll»

1920

Sculpture en bronze patiné à tête, bras, poitrine et jambes en ivoire sculpté.

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)

Le certificat CITES en règle sera fourni à l'acquéreur.

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.

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)

The CITES certificate will be provided to the buyer.

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.

Provenance

Collection particulière.

Bibliographie

- Alberto Shayo, *Chiparus, master of Art déco*, second edition, Abbeville Press Publishers, New York, modèle en plastiline reproduit page 47.

50 000/ 70 000 €





René Jules LALIQUE

(1860 - 1945)

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

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

En 1900, l'Art Nouveau et René Lalique triomphent à l'Exposition universelle de Paris.

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

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

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

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

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

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

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

FD

¹ Gabriel Henriot in «La Dixième Exposition des Artisans Français Contemporains», Mobilier et décoration : revue française des arts décoratifs appliqués, décembre 1927, page 19.

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

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

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

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



©DR

"QUATRE GRENOUILLES", 1920

«Et d'abord quel agréable matériau que le verre, si joyeux, si lumineux ;
et comme il se prête bien au décor ! (...) c'est un poème qui chante
sur chaque vase, où le décor prend un relief puissant dans l'épaisseur du verre
qui garde sa limpidité.»¹

Depuis ses premières réalisations de bijoux et jusqu'en 1932² René Lalique imagine et fait exécuter près de 650 pièces en verre moulé à cire perdue, technique qui participe des recherches permanentes de l'artiste autour de son matériau de cœur. De 1908 à 1912, il produit lui-même quelques pièces à la verrerie de Combs-la-Ville mais, les résultats obtenus ne le satisfaisant pas, il s'adjoint en 1913 les services du sculpteur Maurice Bergelin pour diriger (jusqu'en septembre 1923) son atelier de moulage et de soufflage de cires perdues.

Pour cette production particulière, la technique consiste, d'abord, en la création d'un modèle en cire positive qui sera recouvert d'une matière réfractaire pour obtenir un contre-moule. Ce dernier sera ensuite chauffé pour en évacuer la cire fondue et obtenir la forme précise du modèle dans un moule qui sera repris à la main pour en affiner les détails, creux et reliefs. Le verre en fusion est ensuite introduit dans ce moule - par soufflage ou par coulée - avant d'être lentement refroidi. Enfin, le moule réfractaire est soigneusement écalé pour délivrer son objet de verre, qui sera ultimement parfait à la main. Ce procédé entraîne que chaque «cire perdue» est unique (le moule étant détruit lors de l'extraction de la pièce) même si plusieurs modèles proches peuvent être réalisés³.

Extrêmement rares et coûteuses, les pièces de forme moulées à cire perdue étaient réservées par Lalique à des manifestations de prestige, des collectionneurs rigoureusement sélectionnés ou des cadeaux personnels.

Nous pensons que c'est ce dernier cas qui fut à la genèse de notre vase «Quatre grenouilles». Cette œuvre nous a en effet été confiée par les héritiers de la famille Gaillard. Nous pensons dès lors qu'il s'agirait d'un cadeau de René Lalique à son ami Lucien Gaillard, joaillier et bijoutier qui embrassa comme lui une approche originale du bijou en y incorporant des matériaux inhabituels tels la corne, l'ivoire et l'émail, tout en poursuivant une esthétique japoniste. Régulièrement présents ensemble sur divers salons, il semblerait que les deux hommes aient nourris de ces rencontres une estime mutuelle, sentiment sans doute à l'origine du cadeau par Lalique d'un précieux vase unique moulé à cire perdue.

Notre vase étant numérotée «173.20», nous pouvons la dater de 1920 et avancer qu'il serait une pièce unique car Lalique semble alors «réserver le procédé à des pièces uniques, qu'il numérote chronologiquement au fur et à mesure de leur réalisation, en reprenant une série de deux chiffres, le premier étant le numéro d'ordre de la pièce dans la technique considérée, et le second correspondant aux deux derniers chiffres de l'année.»⁴

Quant à sa forme et son aspect, ce beau centenaire se caractérise par une absence de lignes de moulage et un verre dépoli et mat, à la surface légèrement irrégulière et texturée. Héritières des mille soins qui entourent sa réalisation à cire perdue, les «quatre grenouilles» qui ornent sa base sont d'une grande finesse de détails, que souligne encore une délicate patine brune. Les charmants batraciens évoqueront ainsi l'humble grenouille rousse (*Rana temporaria*) qu'on rencontre couramment au hasard des bois et des prairies. Cette véracité toute naturaliste fera alors écho aux mots de René Lalique interrogé⁵ sur «les principes directeurs de son travail» et qui répondit: «en vérité, je ne sais pas; une attirance invincible, le résultat d'un perpétuel travail dont je ne me rends nullement compte, qui ne me coûte pas de peine; je regarde, j'observe: la femme, l'enfant, ce passant, l'envolement d'un oiseau - que sais-je - un arbre heureux dans la lumière comme un poisson dans l'eau; soudain, l'harmonie d'une forme, d'une attitude, d'un geste, d'un mouvement, s'impose à mon esprit, ne le quitte plus, se combine avec d'autres éléments de composition antérieurement acquis; quand cela s'est longuement tourné et retourné dans ma tête, l'œuvre est mûre, je n'ai plus qu'à la cueillir.»

FD

¹ Gabriel Henriot in «La Dixième Exposition des Artisans Français Contemporains», Mobilier et décoration, 1926, page 19.

² chronologie de Félix Marilhac dans son ouvrage de référence René Lalique : Catalogue raisonné de l'œuvre de verre, Editions de l'Amateur, Paris, 1994, page 975.

³ Lalique produira ainsi quelques séries de cire perdue tirées jusqu'à six épreuves

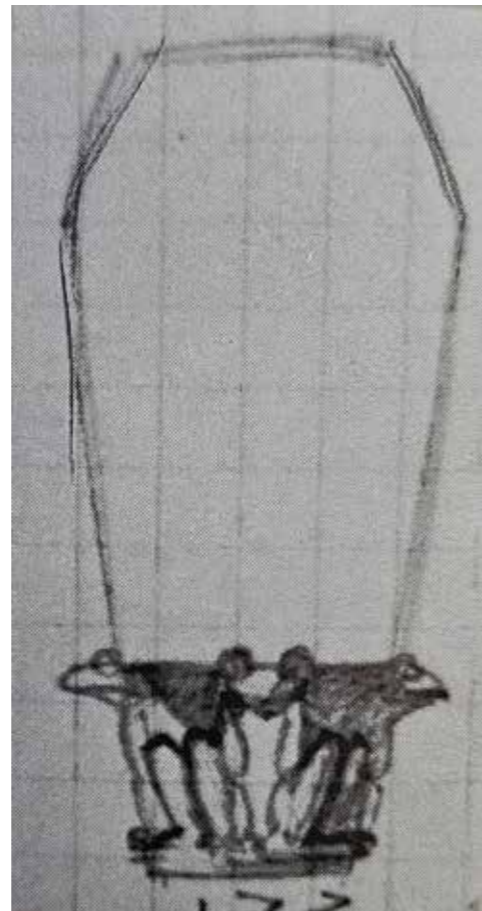
⁴ Félix Marilhac, op.cit. page 19.

⁵ par Maximilien Gauthier dans son article «Le maître verrier René Lalique à l'exposition des Arts Décoratifs» in La Renaissance de l'Art Français et des Industries de Luxe, septembre 1925, page 419.





©DR



©DR

10

René Jules LALIQUE (1860-1945)
«Quatre grenouilles»

Modèle créé le 5 octobre 1920.
Vase en verre moulé pressé à cire perdue de forme ovoïde à col resserré, base composé de quatre grenouilles en relief légèrement patiné brun.

Socle en bakélite marron.
Signé «Lalique» à la pointe, numéroté en creux «173.20», marque «Vase unique n°227»
H : 17,5 cm
(éclat à la base)

A «Four frogs» lost wax molded-pressed glass vase made by René Jules Lalique on October 1920, the 5th. Brown bakelite base. Signed «Lalique», numbered «173.20» and marked «Vase unique n°227».
H : 6,88 inch
(a chip at the base)

Provenance
Succession Gaillard.
Collection particulière.

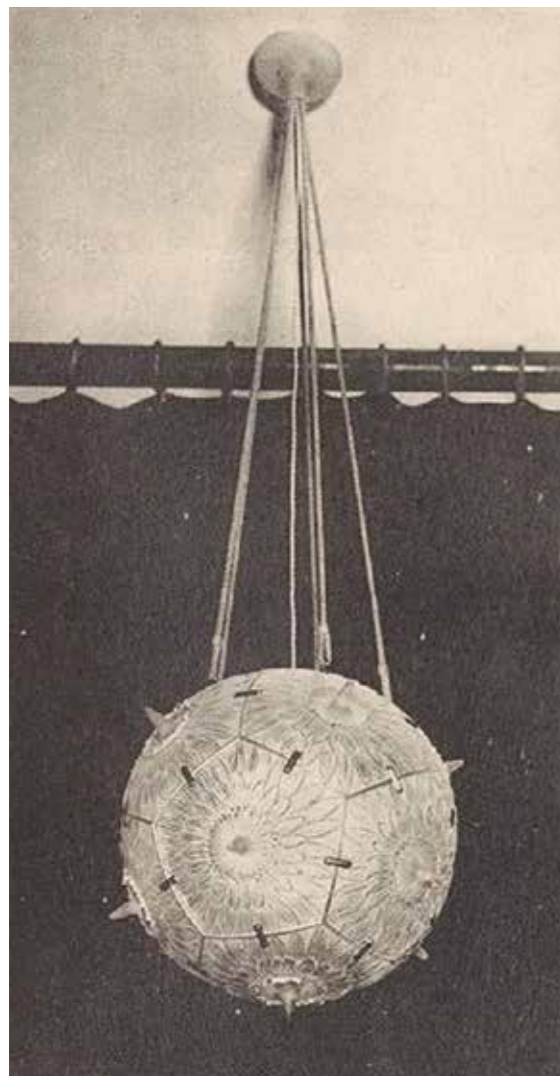
Bibliographie
- Félix Marcilhac : «René Lalique : Catalogue raisonné de l'œuvre de verre», Editions de l'Amateur Paris, 1994, dessin du modèle référencé et reproduit page 1016 sous le numéro «CP 260».

12 000/ 15 000 €



"PASSIFLORE", 1932

«Les plafonniers de Lalique diffusent la lumière par les surfaces moulées du verre et se servent du plafond comme d'un élément réfléchissant (...) ils créent ainsi un effet en deux nuances ; un relief de feuilles ou de fruits (...) faisant office de lentilles en concentrant la lumière devenant des points aux couleurs chatoyantes contrastant avec la lumière tamisée qui l'entourait. Ce procédé est une innovation du Xxe siècle et Lalique l'a exploitée à son plus haut degré.»¹



Composé de douze pièces pentagonales assemblées en sphère à l'aide de clips métalliques, ce lustre est la seule pièce connue de Lalique avec pour motif la passiflore.

Sujet unique chez l'artiste, la fleur baptisée «*Passiflora*» («*Fleur de Passion*») car elle évoquait aux missionnaires espagnols² les instruments de la Passion du Christ, lui a inspiré un luminaire dont les dalles arrondies présentent corolle et pistil.

Toute la fantaisie et la liberté de Lalique s'exprime dans ce modèle, où la forme empruntée à la Nature est rendue possible par une incroyable maîtrise du verre et une verve décorative unique qui stupéfia son époque : «*Pour l'éclairage Lalique a multiplié les inventions ingénieuses ; dans les appareils qu'il dessine le verre a seul un rôle apparent : lampes appliques, demi-vasques (...) plafonniers en forme de sphère.*»³

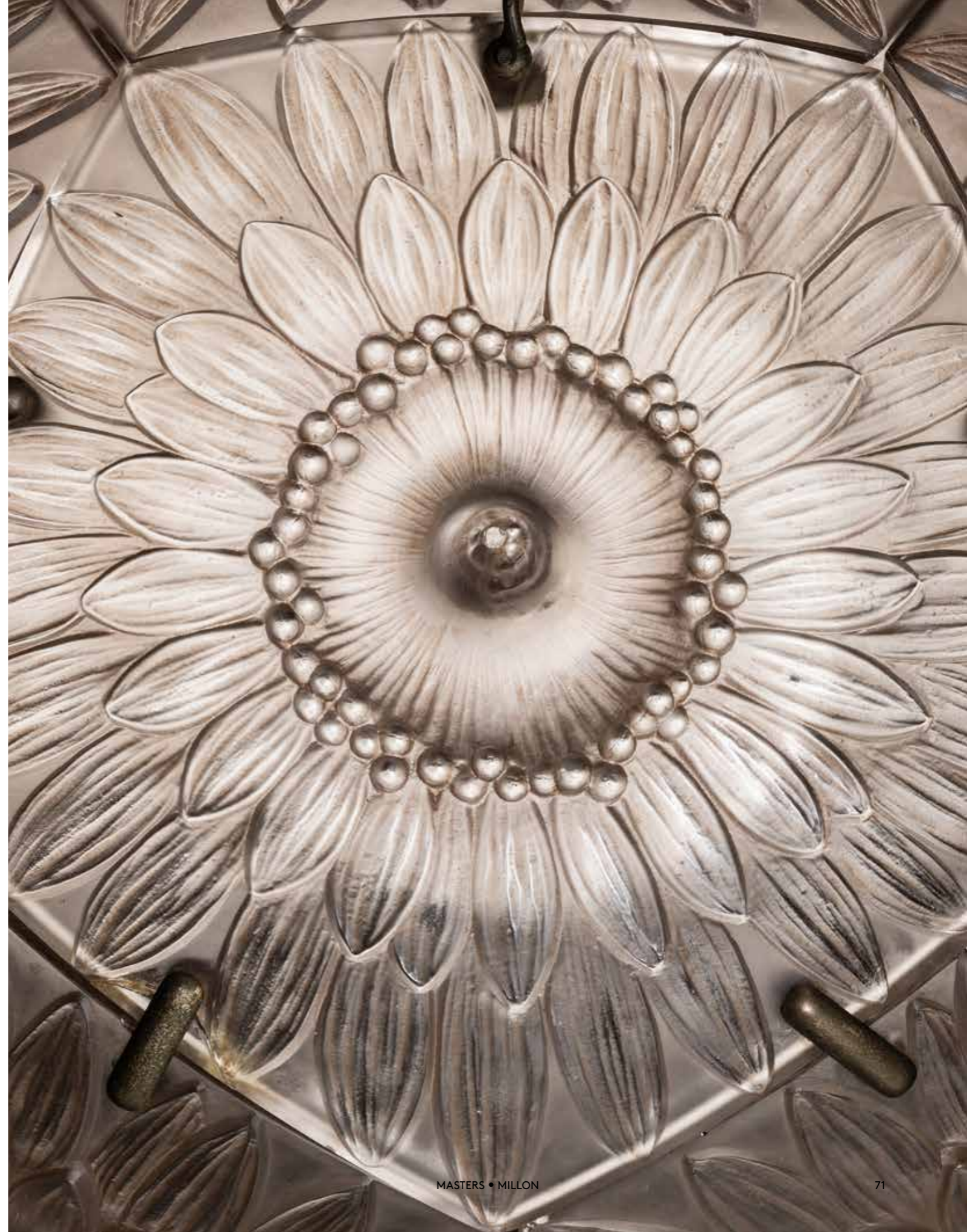
FD

¹ Christopher Vane Percy, *The glass of René Lalique*, Edita Denoël éditions, 1977, page 105.

² elle aurait été découverte en Colombie par le conquistador Pedro Cieza de León en 1553.

³ Léon Rosenthal in *La verrerie Française depuis cinquante ans*, G.Vanoest éditeur, 1927, page 27.

©DR



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

Modèle créé le 04 Juillet 1924, non repris après 1947
Lustre en verre blanc moulé-pressé patiné réalisé en plusieurs parties assemblées séparément par des attaches de fixation en métal.

Signé «R Lalique France» à la pointe, sur une des plaques.

D : 50 cm

(éclats et restaurations)

An «Passiflora» patinated white molded-blown ceiling lamp designed by René Jules Lalique on July 1924 the 4th (stopped after 1947). Several parts assembled separately with metal clips.

Signed «R Lalique France» on one of the glass elements.

D : 19,68 inch

(chips and restorations)

**Provenance**

Collection particulière.

Bibliographie

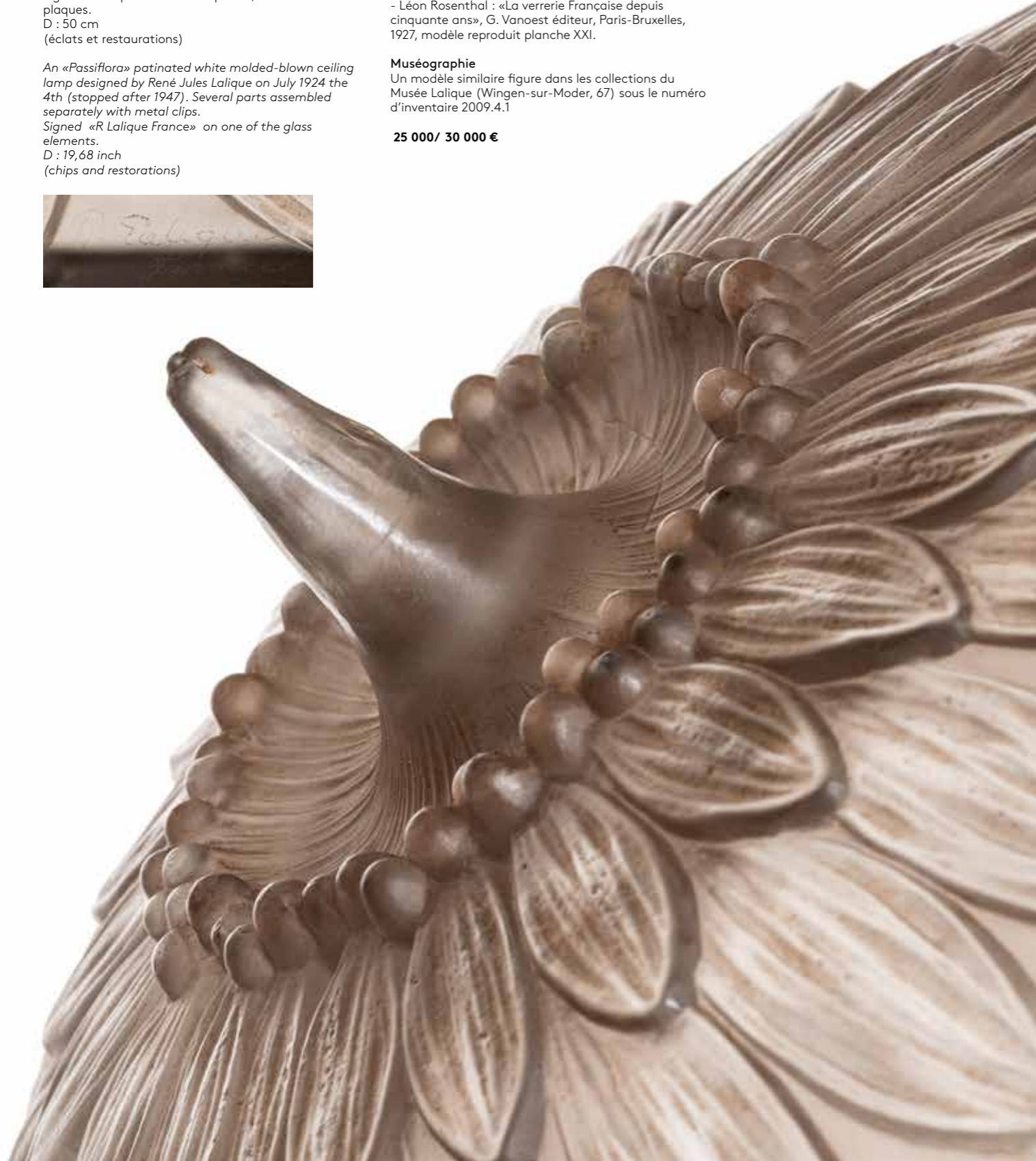
- Félix Marilhac, «R.Lalique, L'œuvre de verre», Les Editions de l'Amateur, Paris, 1994. Modèle référencé et reproduit page 655 sous le numéro 2263.

- Léon Rosenthal : «La verrerie Française depuis cinquante ans», G. Vanoest éditeur, Paris-Bruxelles, 1927, modèle reproduit planche XXI.

Muséographie

Un modèle similaire figure dans les collections du Musée Lalique (Wingen-sur-Moder, 67) sous le numéro d'inventaire 2009.4.1

25 000/ 30 000 €



LUSTRE "AMSTERDAM" MODÈLE CRÉÉ LE 4 JUILLET 1924, NON REPRIS APRÈS 1947

"La verrerie d'éclairage doit beaucoup à Lalique, qui a été un des premiers à utiliser le verre pour la lustrerie et qui a créé, dans ce domaine, tant de beaux modèles dont la leçon n'a pas été perdue pour tout le monde." ¹

Lalique fera figurer ce lustre dans la "Salle à Manger" qu'il présente au Salon des Artistes décorateurs de 1932 où il "fait intervenir, avec la plus heureuse audace, la lumière électrique comme élément décoratif." ²

¹ Gaston Derys dans son article «L'Exposition de l'œuvre de René Lalique au Pavillon de Marsan» in *Mobilier & Décoration*, 13e année, 1933, page 101.

² Gaston Derys in *Mobilier & Décoration*, 13e année, 1933, page 102.



©DR





12

René Jules LALIQUE (1860 - 1945)
«Amsterdam»

Modèle créé le 10 Mars 1932, non repris après 1947.
 Lustre en verre blanc soufflé moulé réalisé en plusieurs parties assemblées séparément.
 Monture en métal pouvant être agrandie avec un autre bras.
 H : 75 et 137 cm, D : 75 cm
 (accidents, manques et restaurations)

*An «Amsterdam» white molded-blown ceiling lamp designed by René Jules Lalique on March 1932 the 10th (stopped after 1947). Several parts assembled separately on a metal frame that can be extended with another arm.
 H : 29,53 and 53,94 inch, D : 29,53 inch
 (accidents, lacks and restorations)*

Provenance
 Collection particulière.

Bibliographie
 - Félix Marilhac, «R.Lalique, L'œuvre de verre», Les Editions de l'Amateur, Paris, 1994. Modèle référencé et reproduit page 655 sous le numéro 2301 et reproduit sur une photo de la Salle à manger présentée par René Lalique au Salon des Artistes décorateurs de 1932.
 - Lustre reproduit in Le Miroir du Monde, n°156 du 25 février 1933.

40 000/ 60 000 €

BOITE «CHÂTAIGNIER»

"Jeunes feuilles de châtaigner,
Murmures bruyants de jeunes feuilles de châtaigner
à quoi pensent-elles ?"¹



¹ Haïku de à Ishida Hakyô cité in Introduction à Ishida Hakyô, Kadokawa-gakugei-shuppan éditions, 2004.

13

René Jules LALIQUE (1860-1945)
«Châtaignier»

Boîte à structure en métal argenté recouverte de cinq plaques de verre soufflé-moulé patiné ocre-brun à décor de feuilles de châtaigner. Intérieur plaqué de bois de loupe. Signée «Lalique» sur la structure en métal, à l'intérieur et sur une des plaques. 8,5 x 22,3 x 15 cm (micro éclats)

A «Chestnut tree» silver plated metal box covered with five ocher patinated molded-pressed glass plates designed by René Jules Lalique. Burl wood plated interior. Signed «Lalique» on the metal structure (inside) and on one of the plates. 3,35 x 8,78 x 5,90 inch (micro-chips)

Provenance
Collection particulière.

12 000/ 15 000 €





Jean Élisée PUIFORCAT

(1897-1945)

«C'est un cruel et inquiétant destin que celui de l'orfèvrerie contemporaine. Cet art qui, par sa nature même, se trouvait frappé d'une sorte de stérilité, de conformisme, conséquence d'une trop éblouissante tradition sur laquelle il vivait, a connu depuis 1925 un épanouissement fulgurant, grâce à Puiforcat, incontestable créateur de l'orfèvrerie moderne, maître d'une merveilleuse technique artisanal, qui a su se plier aux canons de l'art présent, la dépouiller de toute ornementation en flagrant désaccord avec les conceptions plastiques de notre temps.»¹

Les Puiforcat sont une grande famille d'orfèvres dont l'activité remonte à 1820. A la fin du XIXe siècle, Louis Victor Puiforcat l'orienta vers la haute orfèvrerie en rééditant des chefs-d'œuvre du XVIIIe siècle qu'il collectionnait. Né en 1897, son fils Jean Élisée Puiforcat poursuivra l'héritage familial en l'inscrivant dans la modernité des *Années Folles*. C'est en 1918, une fois rentré de la guerre dans laquelle il s'était porté engagé volontaire, qu'il rejoint l'entreprise familiale. Chose rare, Jean Puiforcat y débute comme simple ouvrier, apprenant les techniques de l'orfèvrerie suivant la tradition des anciens métiers. Pour se perfectionner dans son art, il écume ensuite les musées avant d'étudier la sculpture au sein de l'atelier de Louis-Aimé Lejeune.

Fait maître orfèvre en 1920, Puiforcat développera rapidement une esthétique de l'adéquation entre la forme et la fonction, s'attachant toujours à maîtriser les volumes de ses pièces dont il élimine tout superflu. Un critique² résumera ainsi cette manière unique : «Nos anciens orfèvres recouraient à la sculpture et à la ciselure pour renforcer l'attrait de leurs pièces. M. Puiforcat abandonne l'ornement pour demander à la lumière de collaborer avec lui et de constituer au profit de ses pièces un mouvant décor. Par l'agencement des plans, par la façon différente dont la matière est traitée, il fait jouer différemment les rayons sur les surfaces. Il emprunte sans cesse à l'ambiance une magie toujours renouvelée.»

Justes et équilibrées, les formes de Puiforcat séduisent public et critique dès le Salon des Artistes Décorateurs de 1921 où l'orfèvre



expose deux services à thé. Puis, lors de l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de Paris en 1925, Jean Puiforcat s'impose définitivement comme le rénovateur de l'orfèvrerie française avec ses lignes épurées et architecturées, où l'argent massif est marié à d'autres matériaux précieux comme des pierres dures, du galuchat ou des bois exotiques. Celui qui est alors directeur technique, artistique et parfois commerciale de la maison Puiforcat participera par la suite à toutes les grandes expositions où sont présentés orfèvrerie et arts de la table. L'orfèvre tissera au grès de ces expositions des amitiés sincères avec d'autres artistes, et notamment Dominique, Pierre Legrain, Pierre Chareau et Raymond Templier, les six hommes exposant ensemble en 1926 et 1927 à la Galerie Barbazanges, en marge du Salon des Artistes Décorateurs.

Après avoir démissionné de la Société des Artistes Décorateurs qui leur refusait d'exposer, Puiforcat participe en 1929 à la fondation de l'Union des Artistes Modernes (UAM) avec ses amis Le Corbusier, René Herbst, Charlotte Perriand et Pierre Chareau. Au sein de l'association, Puiforcat poursuit ses recherches de la forme essentialisée et de l'esthétique moderne. Ses formes intègrent alors progressivement des lignes et figures courbe tandis qu'il redécouvre les médiétés antiques autour de l'harmonie des proportions et du «nombre d'or». Cette évolution traduit dans le domaine des formes les méditations sur le sacré et le divin que l'artiste porte en lui et qu'il transcende dans son orfèvrerie religieuse. Présentées en 1937 à l'Exposition Internationale des Arts et Techniques, ses dernières pièces sont d'un aboutissement bouleversant qui conjugue simplification des formes, jeux de matière et rapport sensuel à la lumière.

Puiforcat meurt brutalement en 1945, à l'âge de 48 ans. Son œuvre éblouit encore aujourd'hui par une puissance constructive et une logique intellectuelle qui inscrivent l'artiste à l'avant-garde de l'orfèvrerie moderne.

¹ Renée Moutard-Uldry dans son article dédié à l'orfèvre in *L'Amour de l'Art*, janvier 1946, page 202.

² Yvanhoé Rambosson in *Le Bulletin de l'art ancien et moderne*, mai 1929, page 196.

FD

SERVICE À THÉ ET CAFÉ, 1922

«Afin de rompre avec la monotonie du métal et de colorer ses compositions, Puiforcat emploie des matières différentes pour les anses, les boutons des couvercles, les socles. Tantôt il use de bois rares qui, de surcroît, facilitent le maniement, tantôt de matières qui ajoutent une note vive. Mais toujours, il refuse inflexiblement le secours du décor surajouté. La beauté des pièces qu'il compose réside essentiellement, outre l'éclat du métal, judicieusement «orfèvré», dans les proportions et la simplicité.»

A.-H. Martinie in «Jean Puiforcat, Orfèvre», *L'art Vivant*, 1932, page 197

Avec leurs anses arrondies, leurs côtes verticales rythmant les panses et leurs couvercles indépendants à prises de préhensions en haut relief, les formes de ce service sont sommes toute assez «classiques».

Il en va de même des volutes qui ornent les becs verseurs, les prises et les points d'attaches avec les anses. Plus proche de leur période de création, le décor naturaliste à l'évocation de feuillage et de fruits qui agrémentent les couvercles rappelle quant à lui le vocabulaire esthétique de l'Art Nouveau. Jean Puiforcat équilibre cependant cet héritage formel par l'emploi de néphrite verte pour traiter les anses et les fruits des couvercles. Apportant couleur et matité douce en contrepoint de la splendeur lustrée de l'argent, ces détails apportent à la fois une touche d'originalité et une solution technique en isolant de la chaleur aux endroits de préhension.

FD



14

Jean Élisée PUIFORCAT (1897 - 1945)

Modèle créé en 1922
Service à thé et café en argent massif 950/1000e et prises en néphrite

- comprenant :
- une cafetière. H : 15,5 cm
 - une théière. H : 11,5 cm
 - un pot-à-lait. H : 12,5 cm
 - un pot-à-lait. H : 7 cm
 - un sucrier. H : 10 cm

Poinçons Minerve 1er titre, signature et poinçon d'orfèvre sur chaque pièce.
Poids brut : 2050 g environ

A massive 950/1000 silver and nephritis tea and coffee service designed by

Jean Puiforcat in 1922 including :

- *a coffee maker. H : 6,10 inch*
- *a teapot. H : 4,52 inch*
- *a milk jug. H : 4,92 inch*
- *another milk jug. H : 2,75 inch*
- *a sugar bowl. H : 3,93 inch*

1st title french Minerva hallmark, goldsmith one plus signed «Jean E. Puiforcat» on each piece.

Gross weight : around 72,31 Oz

Provenance

Collection particulière.

Bibliographie

- «Puiforcat orfèvre – La maîtrise de l'argent», catalogue de l'exposition du 21 septembre au 1er décembre 2002 au Metropolitan Teien Art Museum de Tokyo, Nihon Keizai Shinbun Sha éditions, modèle de cafetière similaire (avec poignée et décor en ivoire) reproduit page 132 sous le numéro 126.
- Françoise de Bonneville : «Jean Puiforcat», éditions du Regard, Paris, 1986, modèle de cafetière similaire (avec poignée et décor en ivoire) reproduit pages 41-42 et page 74 ainsi qu'un modèle de pot à lait (avec poignée en ébène de macassar) page 74.

14 000/ 16 000 €



SERVICE À THÉ ET CAFÉ MODERNISTE, CIRCA 1930

«Nos anciens orfèvres recouraient à la sculpture et à la ciselure pour renforcer l'attrait de leurs pièces. M. Puiforcat abandonne l'ornement pour demander à la lumière de collaborer avec lui et de constituer au profit de ses pièces un mouvant décor. Par l'agencement des plans, par la façon différente dont la matière est traitée, il fait jouer différemment les rayons sur les surfaces. Il emprunte sans cesse à l'ambiance une magie toujours renouvelée.»

(Yvanhoé Rambosson in *Le Bulletin de l'art ancien et moderne*, mai 1929, page 196)



15

Jean Élisée PUIFORCAT (1897 - 1945)

Circa 1930

Service à thé et café Moderniste en argent massif 950/1000e, vermeil et prises en palissandre comprenant :

- une cafetière. H : 14 cm
- une théière. H : 13 cm
- un pot-à-lait. H : 10 cm
- un sucrier. H : 9,5 cm

Poinçons Minerve Argent 1er titre, poinçon d'orfèvre et signature sur chaque pièce. Poids brut : 2 200 g environ.

A massive 950/1000 silver, vermeil and rosewood coffee and tea service designed by Jean Puiforcat around 1930 including :

- a coffee maker. H : 5,51 inch
- a teapot. H : 5,12 inch
- a milk jug. H : 3,94 inch
- a sugar bowl. H : 3,74 inch

1st title french Minerva hallmark, goldsmith one plus signed «Jean E. Puiforcat» on each piece. Gross weight : around 77,60 Oz

Provenance

Collection particulière.

7 000/ 9 000 €

PLATEAU MODERNISTE, 1937

«En supputant ses épures, au-delà du tracé linéaire il sent l'espace qu'elles délimitent, il voit les surfaces que, par l'économie des proportions, il veut larges et agréables. Ici, l'arête elle-même n'est pas seulement un élément du dessin, elle devient de plus une échelle de grandeur. On comprend mieux, après cela, que l'évolution de l'art de Puiforcat l'ait amené à concevoir des pièces d'aspect de plus en plus ample. C'est un désir constant de plénitude et de puissance qui anime son œuvre, depuis ses premières pièces à pans rectilignes aux plus récentes où les courbes interviennent.»

A.-H. Martinie in «Jean Puiforcat, Orfèvre», L'art Vivant, 1932, page 196



16

Jean Élisée PUIFORCAT (1897 - 1945)

Modèle créé en 1937

Plateau moderniste en argent massif 950/1000e et vermeil.

Poiçon Minerve 1er titre et signé «Jean E. Puiforcat».

12 x 51 x 26 cm

Poids brut : 4 000 g environ

A massive 950/1000 silver and vermeil modernist plate designed by Jean Puiforcat in 1937.

1st title french Minerva hallmark and signed «Jean E. Puiforcat».

4,72 x 20,07 x 10,23 inch

Gross weight : around 141,09 Oz

Provenance

Collection particulière.

Bibliographie

- Françoise de Bonneville : «Jean Puiforcat», éditions du Regard, Paris, 1986, modèle reproduit double page 46-47 et page 164.

20 000/ 25 000 €





Paul JOUVE

(1878-1973)

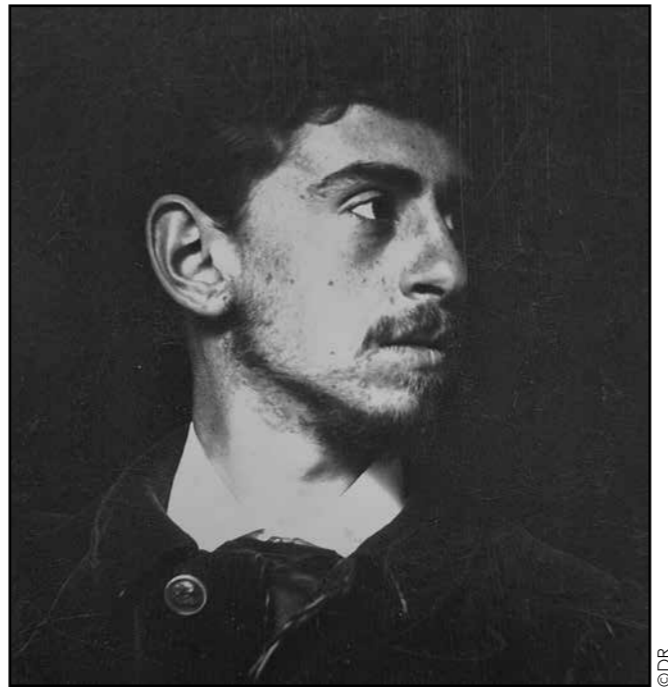
«Le nouveau portraitiste des rois de la création»¹

Né le 16 mars 1878, Paul Jouve est fils d'un peintre paysagiste et portraitiste qui l'inscrit à l'École des Arts Décoratifs de Paris à l'âge de 13 ans. Le jeune garçon préférera cependant se former seul comme auditeur libre aux Beaux-Arts et s'initier à la gravure dans l'atelier d'Henri Patrice Dillon. Passionné par les animaux, il dessine sans relâche d'après nature, tant au Jardin des Plantes qu'au marché aux chevaux ou aux abattoirs, ainsi qu'à l'école vétérinaire de Maisons Alfort où il parfait par ailleurs 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. À 16 ans, sa première participation au Salon des Artistes Français est saluée par la critique et quatre ans plus tard il participe à la décoration de la Porte Monumentale de l'Exposition Universelle de 1900 avec une frise réalisée en grès cérame par Bigot sur laquelle s'épanouissent des animaux stylisés très décoratif. Le jeune sculpteur obtient à cette occasion une médaille d'or, et une notoriété naissante qui lui permet de publier des dessins dans le magazine satirique illustré *l'Assiette au beurre*², utilisant le plus souvent des animaux dans ses caricatures.

Ces premiers succès obtiennent au jeune artiste une commande d'œuvres nouvelles pour la galerie *L'Art Nouveau* de Samuel Bing, qui l'exposera en permanence à partir de 1901. Désormais plus à l'aise financièrement, le jeune Jouve voyage en Europe pour visiter les divers zoos des grandes capitales. Parmi eux notamment celui d'Anvers, où il fait la connaissance de Rembrandt Bugatti avec qui il travaillera un temps, développant au fil des conseils échangé une réelle amitié qui durera jusqu'au décès tragique du sculpteur (en 1916). Les sujets de Paul Jouve deviennent alors plus «exotiques» tandis qu'il dessine avec passion les pensionnaires du zoo dont les conditions de vie sont bien plus libres qu'à Paris.

Puis, en 1905, l'artiste a sa première grande exposition à la nouvelle *Galerie Bing*, avec aux côtés de ses dessins et peintures dix sculptures en porcelaine de grand feu et treize en bronze, exécutées par Rudier. La réussite de cet événement est immense et permet à Jouve de continuer ses séjours auprès des grands zoos d'Europe et de participer pour la première fois au *Salon de la Société nationale des Beaux-Arts*. Les sculptures qu'il expose à cette occasion lui valent d'être comparées à Barye et entérinent la décision³ de la *Société d'édition du Livre Contemporain* de lui confier ce qui sera une de ses œuvres majeures : les illustrations du *Livre de la Jungle* de Rudyard Kipling.

En 1906, Paul Jouve devient membre de la *Société des Orientalistes Français* et reçoit l'année suivante une bourse de l'association qui lui permet d'aller découvrir l'Algérie. Il s'y rendra épisodiquement durant deux années, peignant essentiellement



©DK

des paysages qui marqueront son œuvre au point de le voir déclarer plus tard : «*la vérité, je l'ai trouvée dans le Sud.*»⁴ De retour à Paris en 1909, Jouve se remet aux illustrations du *Livre de la Jungle*. Continuant en parallèle son œuvre personnelle, il expose régulièrement dans différents Salons et expositions, recevant à chaque fois un accueil positif et des critiques laudatives, jusqu'à sa mobilisation en 1914. Comme tant d'autres, Paul Jouve se retrouve au front et connaît l'épreuve des tranchées et de la mort. Il survit notamment, en avril 1915, à la première bataille des gaz asphyxiants, expérience traumatisante qu'il partage avec Gaston Suisse, avec qui il restera ami toute sa vie. Durant sa mobilisation, Jouve dessine comme un exutoire dès qu'il le peut. Cela lui vaut d'être remarqué par l'état-major qui l'affecte en 1915 au service photographique des armées où il peut désormais dessiner et peindre sans avoir à combattre. Envoyé en Orient à la fin de cette même année 1915, l'artiste en rapporte de nombreux dessins, témoignant tant de l'horreur de la guerre que de la beauté des paysages traversés.

De retour à la vie civile, Jouve est au sommet de son art et décide qu'il travaillera désormais sans plus chercher à plaire à des jurys ou satisfaire des galeristes plus soucieux de leurs clientèles que de défendre la création.

Il triomphe définitivement avec la parution en 1920 du *Livre de la Jungle* de Kipling portant ses illustrations, un succès qui lui permet d'assouvir son désir de voyages plus lointains, d'abord en Extrême-Orient puis en Afrique Occidentale. À l'automne 1922, Jouve n'est pas encore revenu d'Indochine mais participe à sa

deuxième exposition itinérante avec Jean Dunand, Jean Goulden et François-Louis Schmied. Revenu en France en 1923, il triomphe en vendant la plupart des pièces qu'il expose dans différentes manifestations et aux Salons et intègre le «*Groupe de Douze*» de François Pompon. Les expositions continuent de s'enchaîner, toujours saluées par la critique, jusqu'à l'Exposition Internationale des Arts décoratifs et industriels Modernes de 1925, où Jouve obtient une médaille d'or. Il obtiendra la même récompense six ans plus tard pour deux grandes peintures de fauves présentées à l'Exposition Coloniale Internationale de Paris en 1931. Paul Jouve est alors tout juste revenu d'un voyage qui l'a mené en Algérie en remontant à travers l'Afrique Occidentale Française, et dont il a rapporté de superbes œuvres à l'évocation de Touaregs et des paysages subsaharien. Sa manière a évolué vers moins de réalisme, sa palette plus simple lui servant à «*saisir sur le vif par des dessins fermes et vigoureux les caractéristiques les plus frappantes de ses sujets et les rendre d'une façon qui en fait en quelque sorte des modèles types.*»⁵

En 1935, l'artiste participe la décoration du paquebot *Le Normandie* avec deux grandes toiles («*Tigres royaux*» et «*Éléphants sacrés de Hué*») pour le salon de correspondance des premières classes. L'année suivante, l'État lui passe commande de grands panneaux décoratifs pour le *Salon d'honneur du Palais du Luxembourg*. Exposés lors de l'Exposition des Arts et Techniques de Paris en 1937, ces panneaux y côtoient la sculpture monumentale «*Tête de taureau et daim bondissant*» commandée par le Ministère du Commerce et de l'Industrie, qui lui obtient une nouvelle médaille d'or (et orne toujours aujourd'hui les bassins du Trocadéro, devant le Palais de Chaillot). Âgé de 61 ans lorsque éclate la 2^{de} Guerre Mondiale, Jouve n'est pas mobilisé et partagera son temps durant le conflit entre sa propriété provençale et son atelier parisien, exposant et travaillant non sans peine à Paris et à Marseille. Après la Libération, l'artiste revient s'installer à Paris et est nommé membre de l'Académie des Beaux-Arts en février 1945 (dans la section «*Peinture*», au fauteuil de Maurice Denis).

Paul Jouve continue à peindre – sur des formats moins imposants toutefois – et exposer régulièrement dans tous les grands Salons. Il fréquente par ailleurs toujours aussi assidûment la fauverie du Jardin des Plantes, et les enclos du Zoo de Vincennes où résident ses modèles de toujours. Relativement épargné par les ennuis de santé, il voyage encore beaucoup malgré un âge avancé et expose notamment au Maroc en 1952. En 1956, il se rend aux Bermudes où il admire et étudie les poissons des massifs coralliens qui seront le sujet de son «*Paravent aux poissons*» (aujourd'hui dans les collections du Musée des Beaux-Arts de Reims), avant de revenir en France où il continue sa routine d'étude et de création jusqu'à sa mort le 13 mai 1973, dans son atelier, à l'âge de 95 ans. Apprécié de ses

contemporains et auréolé de nombreux prix et récompense, il participe des jalons d'une l'Histoire de l'Art au sein de laquelle «*le caractère des animaliers modernes a été singulièrement influencé par le talent de Jouve.*»⁶

FD

¹ surnom donné par Raymond Bouyer à l'artiste dans son article à son propos in *L'Art et les Artistes*, octobre 1924, page 39.

² Jouve illustre notamment la totalité du n°34 de l'hebdomadaire paru le 23 novembre 1901 et titré «*Vengeances sociales*» qui dénonce la peine de mort, le militarisme, les déportations, la torture en Russie, les massacres en Chine, la justice Française et la bourgeoisie réactionnaire.

³ La genèse du projet datant de 1904.

⁴ Paul Jouve cité par Raymond Bouyer dans son article (op. cit. page 44).

⁵ Pierre Lahalle in «*2e exposition des sculpteurs animaliers - Galerie Edgar Brandt*», *Mobilier et décoration*, 1927, page 235.

⁶ ibid

«ELÉPHANTS AU BAIN DANS LA RIVIÈRE DES PARFUMS À HUÉ», CIRCA 1923

En septembre 1922, Paul Jouve est auréolé de la reconnaissance que lui ont apporté ses illustrations du *Livre de la Jungle* de Kipling, et en possession d'assez d'économies pour s'embarquer dans un séjour de 10 mois en Asie du Sud et du Sud-Est. Après le Sri-Lanka, la Malaisie et le Cambodge, l'artiste se rend à Hué, capitale de l'empire d'Annam (la dernière dynastie impériale vietnamienne). Là, et pendant quelques mois voilés de pluie, l'artiste découvre des merveilles architecturales longtemps anticipées, mais surtout une faune endémique d'oiseaux colorés et de grands mammifères, parmi lesquels les éléphants mandarins.

Si les grands pachydermes sont déjà connus de Jouve qui a pu observer certains de leurs congénères à la Ménagerie du *Jardin des Plantes*¹, il les découvre ici dans leur jungle tonkinoise natale, sous les somptueux carapaçons marquant leur appartenance à l'Empereur mais également comme bêtes de somme ordinaires. C'est une de ces scènes humbles et quasi domestiques qui nous est présentée dans cette œuvre, réalisée sans doute en 1923 et qui immortalise deux éléphants de travail et leur cornac lors d'une halte dans la *Rivière des Parfums*².

A la fois narrative et éloquente, la scène semble sourdre d'une sorte de mélancolie fiévreuse. C'est là tout l'art de Paul Jouve, qui de l'observation la plus précise tire une stylisation émouvante et un rendu éminemment décoratif. La fermeté un peu brutale de ses formes et la puissance de son trait se conjuguent en un mélange de simplicité et noblesse, qui exprime puissamment la vérité empirique de sa vision. Sans amplification romantique, exagération poétique ou idéalisation, ces éléphants au bain s'imposent à nous par leurs formes larges dont la lumière onctueuse découpe les reliefs sous les ombres silencieuses des arbres alentour.

Juché sur le dos d'un des pachydermes, la seule figure humaine du tableau semble simplement ébauchée comme un écho à Rudyard Kipling évoquant³ «ces êtres mystérieux qu'on appelle les hommes.»

Si le cornac participe de la scène que peint Jouve, il n'est pas le sujet de l'artiste qui s'est ici attaché à l'immuable beauté de l'animal observée dans le sanctuaire de la Nature. Et cette vision unique est ce qui fait de Jouve l'un des plus grands animaliers de son temps et de l'histoire de l'Art, car la nature sous son pinceau est comme investie d'une actualité constante.

FD

¹ qui en abrite depuis 1798 dans la Rotonde, bâtiment en forme de croix de la Légion d'honneur où différents éléphants se succéderont jusqu'en 1976

² fleuve côtier du Viêt Nam qui traverse Hué pour se jeter dans la lagune de Tam Giang, en mer de Chine méridionale.

³ in *Le Livre de la Jungle* (traduction de L.Fabulet et R.d'Humières), éditions Mercure de France, Paris, 1910, page 46.



17

Paul JOUVE (Bourron Marlotte 1878 - 1973 Paris)
«Eléphants au bain dans la rivière des parfums à Hué»

Circa 1923

Huile sur panneau.

Signée en bas à gauche «P.Jouve».

63,5 x 78 cm

(léger manque en bas à gauche, petit accident au cadre)

Nous remercions chaleureusement l'ayant-droit de l'artiste de nous avoir confirmé l'authenticité de l'œuvre.

Un certificat d'authenticité pourra être remis à l'acquéreur sur demande.

An "Elephants bathing in the Perfume River in Hue" oil painting on pannel made by Paul Jouve from around 1923. Signed «P.Jouve» on the bottom left.

25 x 30,7 inch

(slight lack on the bottom left, slight accident on the frame)

We warmly thank the artist's rights-holder for confirming the authenticity of the work.

A certificate of authenticity could be given to the buyer on request.

Provenance

Collection Claude & Simone Dray
Collection particulière.

Bibliographie

- Félix Marcilhac : «Paul Jouve, vie et œuvre», Les Éditions de l'Amateur, Paris, 2005, modèle reproduit page 132.

40 000/ 60 000 €

«TIGRE MARCHANT DE PROFIL», CIRCA 1925.

«Avec ses yeux clairs et luisants de jeune loup, Jouve semble bien avoir été créé pour devenir l'historien familier des fauves.»¹

Fraîchement rentré de son périple en Asie du Sud-Est, Paul Jouve réalise cette peinture au début de l'année 1925 afin de l'exposer à la *Galerie Haussmann* en mai. Restée invendue à cette occasion, l'œuvre sera conservée par l'artiste, qui ne la présentera à nouveau au public qu'au printemps 1955, pour rejoindre les cimaises de l'exposition que lui consacre le *Musée de la France d'Outre-Mer*.

Caractéristique du style de l'artiste, cette peinture exalte la puissance souple et ramassée du tigre dès son cadrage, resserré sur le félin dont la présence n'en ressort que plus saisissante. Elle frappe également par la netteté incisive du trait et la précision des formes sobres et exactes de l'animal. Des caractéristiques remarquées très tôt par la critique artistique, qui souligne dès 1903² que : «Jouve savait, par une rare intuition, dégager ce qu'il y a d'architectural dans les grands fauves».

C'est le cas ici où le trait largement écrasé et les rapports entre les plans permettent à l'artiste d'accentuer les masses musculaires pour en mieux évoquer le roulement caractéristique sous la fourrure rayée. Ainsi notamment de la patte avant gauche où se concentre la lumière pour souligner le réseau des deltoïdes, et par là même le gracieux contrapposto qui rythme la marche souple du félin. Guidés par la diagonale d'ombre soulignant ce point de lumière jusqu'aux oreilles plaquées le long du crâne, on entendrait presque le feulement sourd de ce tigre tandis que ses babines retroussées dévoilent l'éclair d'ivoire de ses dents et le rouge de sa gueule.

C'est là une image de la vie sauvage intensément véridique qu'a peint Paul Jouve. Et précisément parce qu'il ne recherchait ni le drame ni le lyrisme. Avec lui, en effet, «nous pénétrons avec lui dans la forêt elle-même»³. Et près d'un siècle après la création de cette œuvre on y lit encore la tendresse et le respect d'un artiste qu'un critique⁴ surnommait déjà en 1924 «le nouveau portraitiste des rois de la création».

FD

1 Léonce Bénédict dans le catalogue de l'exposition «Paul Jouve» à la *Galerie Haussmann*, 27 avril - 28 mai 1914.

2 sous la plume de R. Binet in *Art et Décoration*, 1903, page 323.

3 M. La Tour in *L'Esprit français : hebdomadaire littéraire et artistique*, 6 janvier 1931, page 426.

4 Raymond Bouyer dans son article dédié à l'artiste in *L'Art et les Artistes*, octobre 1924, page 39.



18

Paul JOUVE (Bourron Marlotte 1878 - 1973 Paris)

«Tigre marchant de profil»

1925

Huile sur panneau de contrecollé apprêté.

Signée en bas à droite «P.Jouve».

Cadre en bois doré.

48,5 x 100 cm

Nous remercions chaleureusement l'ayant-droit de l'artiste de nous avoir confirmé l'authenticité de l'œuvre.

Un certificat d'authenticité pourra être remis à l'acquéreur sur demande.

*A «Tiger walking in profile» oil painting on primed laminated panel made by Paul Jouve in 1925. Signed «P.Jouve» on the bottom right.
19,09 x 39,37 inch*

We warmly thank the artist's rights-holder for confirming the authenticity of the work.

A certificate of authenticity could be given to the buyer on request.

Jouve réalise cette peinture en début d'année 1925, et l'expose à la galerie Haussmann en mai. Cette peinture parmi les plus chères de l'exposition, (soit 11 000 Frs en 1925, soit 1 094 389,15 Euros, Compte tenu de l'érosion monétaire due à l'inflation, le pouvoir d'achat de 11 000,00 Francs en 1925 est donc le même que celui de 1 094 389,15 Euros en 2023.)

Cette peinture ne sera pas vendue. Jouve conservera l'œuvre dans son atelier, avant de l'exposer au musée de la France d'outre-mer, lors de l'exposition qui lui est consacrée au printemps 1955.

Une peinture assez emblématique du style de l'artiste, le cadrage très serré donnant davantage de force à l'évocation, le tigre s'imposant dans de paysage.

Provenance

Collection Paul Jouve

Dans la même famille depuis par descendance

Bibliographie

- Félix Marcilhac : «Paul Jouve, vie et œuvre», Les Éditions de l'Amateur, Paris, 2005, modèle reproduit page 107.

Expositions

- «Paul Jouve», Musée de la France d'Outre-Mer, du 16 avril au 8 mai 1955, exposé sous le numéro 55.

- «Paul Jouve», Galerie Haussmann, 29 Rue de la Boétie, Paris, du 23 mai au 15 juin 1925, exposé sous le numéro 14.

80 000/ 100 000 €



Pierre CHAREAU

(1883-1950)

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

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

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

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

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

Sensible aux questions de la Modernité, Pierre Chareau rejoint en 1929 l'*Union des Artistes Modernes* (UAM) pour y participer aux réflexions sur l'émancipation du décoratif vers la fonction, la structure et l'emploi des nouveaux matériaux et techniques afin de proposer un nouvel art de vivre plus adapté au monde contemporain. Cette vision transversale de l'habitat moderne et du décor contemporain est transcendée dans le chantier de la «Maison de Verre» débuté en 1928 (toujours pour le Docteur Dalsace). Conçue comme un espace total, la maison se signale par une façade pavée de carreaux de verre, matériau réservé auparavant aux édifices industriels. Achevée en 1931, elle est un véritable manifeste de la vision de Pierre Chareau avec ses portes coulissantes insonorisées, ses écrans métalliques réglables et ses meubles roulants, escamotables ou rétractables qui structurent l'espace et le rendent évolutif.

De 1932 à 1938, Chareau poursuit ses recherches décoratives et fonctionnalistes, tout en multipliant les demandes auprès du Directeur Général des Beaux-Arts afin d'obtenir des commandes institutionnelles comme l'aménagement de la section architecture du pavillon de la France à l'*Exposition internationale de Bruxelles* de 1935. Il intervient dans l'aménagement du pavillon de l'UAM à l'*Exposition Universelle* de 1937 et agencera également le bureau de Jean Marx au *Ministère des Affaires Étrangères*. Les années suivantes, les Chareau se heurtent à une baisse des commandes de particuliers ou de sociétés de par les effets combinés de la récession économique et de la difficulté à élargir une clientèle qui reste in fine un cercle très restreint. Les difficultés financières s'accumulent et Pierre Chareau sera même contraint de vendre sa collection d'art (il possédait des œuvres de Picasso, Modigliani ou Mondrian) pour fuir l'Europe en Guerre et s'exiler à New York avec son épouse, en 1940. Là, et dans des conditions matérielles parfois précaires, Pierre Chareau participe à quelques conférences, organise des



©DR

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

S'étendant sur une période relativement courte, l'œuvre de Pierre Chareau reste d'une grande singularité et marque la transition entre l'Art Déco et le Modernisme. Véritable jalon dans l'histoire

des arts décoratifs, Chareau reste une référence et une inspiration pour nombre d'architectes et designers lui ayant succédé. Une portée artistique que résuma Francis Jourdain³ : «Il n'est de tradition véritable que dans l'audace, voir la témérité. Chareau fut téméraire (...) Aussi, ne renia-t-il rien du passé : n'est-ce pas «en allant vers la mer que le fleuve reste fidèle à sa source» ?»

FD

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

² *ibid.* page 283

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

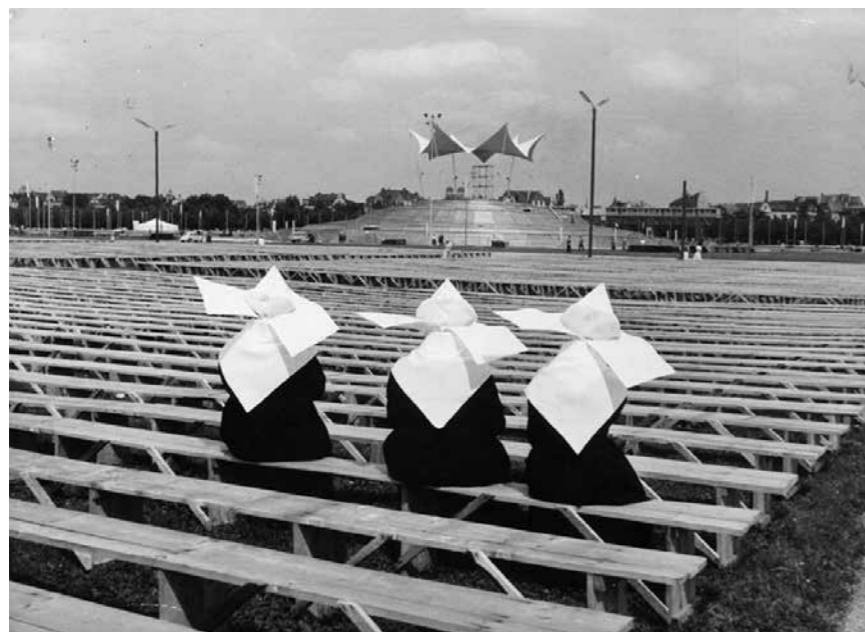
LAMPADAIRE ET LAMPE «RELIGIEUSE»

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

En 1923, Pierre Chareau dessine et fait réaliser pour l'appartement de Jean et Annie Dalsace, boulevard Saint-Germain un extraordinaire lampadaire composé d'un corps en feuille de métal cintrée et pliée que couronne, en guise d'abat-jour, un arrangement sculptural de plaques d'albâtres diffusant la lumière.

Réalisé ensuite avec un corps de bois, cette création sobrement dénommée «SN31» sera surnommée «La Religieuse» de par la ressemblance de son réflecteur minéral avec les coiffes de certains ordres religieux.

Le modèle sera décliné en trois tailles : lampadaire, lampe de table et liseuse.



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



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

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

Dans le conte d'Antoine de Saint-Exupéry³, le Petit Prince croisant un allumeur de réverbère dira : «Quand il allume son réverbère, c'est comme s'il faisait naître une étoile de plus, ou une fleur. Quand il éteint son réverbère ça endort la fleur ou l'étoile. C'est une occupation très jolie. C'est véritablement utile puisque c'est joli.»

Une telle assertion préside également à l'observation de ce design de Chareau, dont la sculpturale présence répond tant au besoin matériel de l'éclairage d'une pièce qu'aux besoins spirituels de la vie moderne.

La «Religieuse» fait alors écho à la chanson éponyme de Georges Brassens⁴ :

«Tous les cœurs se rallient à sa blanche cornette
Si le chrétien succombe à son charme insidieux
Le païen le plus sûr, l'athée le plus honnête
Se laisseraient aller parfois à croire en Dieu».

FD

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

² supervisés par Robert Mallet-Stevens qui les organise autour de plusieurs meubles et œuvres de l'avant-garde des Années 20 en un manifeste de l'esprit moderne préfigurant l'*Exposition Internationale* de 1925.

³ Maximilien Gauthier in *L'Art et les Artistes*, n°45, mars 1924, page 286

⁴ «*La Religieuse*», 1969.

19

-
Pierre CHAREAU (1883 - 1950)
«La Religieuse»

Modèle créé en 1923
Lampe conique en acajou sculpté à armature en métal
patiné orientable enserrant quatre albâtre à découpe
profilée
91 x 47 x 40 cm
(un petit morceau d'albâtre cassé recollé et micro éclats)

*A «Nun» mahogany, patinated metal and alabaster lamp
designed by Pierre Chareau in 1923.
35,8 x 18,50 x 15,7 inch
(a restoration on one alabster part plus micro chips)*

Provenance
Collection particulière.

Bibliographie
- Brian Brace Taylor : «Pierre Chareau», Taschen, modèle
reproduit page 62.

80 000/ 100 000 €



TABOURETS «MT1004», CIRCA 1930

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

*Même quand il est dictateur, le métal s'impose sans violence
à notre génération éprise de clarté et de netteté. Il nous
vaut des ensembles d'une élégance un peu froide, d'une
sobriété qu'on aimerait à trouver chez les clients des petits
bars domestiques.»¹*

S'il est surtout célèbre pour ses luminaires aux réflecteurs d'albâtre, Pierre Chareau fût toute sa vie un chercheur opiniâtre de formes et de manières nouvelles. C'est ainsi qu'il s'attacha - à l'instar de toute l'avant-garde européenne - à développer l'emploi du métal dans ses créations, en débutant par le fer forgé grâce à la collaboration étroite qu'il établit avec le ferronnier Louis Dalbet dès 1923. Nés au tournant des années 1930, ces tabourets «MT1004» sont les héritiers de ces recherches et les contemporains d'une critique artistique qui glosait déjà que *«l'emploi du métal dans l'ameublement n'est pas né d'une esthétique ; bien au contraire, une esthétique naît en ce moment et c'est son œuvre.»²*

Plusieurs facteurs, en effet, concourent à la généralisation du métal dans la création mobilière des Années 30. On peut schématiquement en retenir trois. En premier lieu, la raréfaction des bois précieux qui avaient jusqu'ici la faveur des designers et ébénistes. Ensuite, la généralisation du chauffage domestique qui impact le matériau vivant qu'est le bois. Si elle semble triviale aujourd'hui cette problématique fût déterminante et on peut ainsi la retrouver chez Ruhlmann qui *«pour remédier aux inconvénients du retrait du bois causé par la sécheresse de l'atmosphère a imaginé des meubles à bâtis métalliques.»³* Le métal par ailleurs a l'avantage de la légèreté et, contrairement au bois, ne marque pas au moindre choc. Enfin, le goût d'une esthétique de la sobriété et des lignes pures.

Pierre Chareau est de ce temps. Celui de *L'Union des Artistes Modernes (UAM)* - qu'il rejoint lors de sa création en 1929 - et des interrogations fonctionnalistes et modernistes. Lors, la disponibilité immédiate du métal, sa souplesse et sa résistance s'imposent pour lui autoriser des formes et des constructions auxquelles ne saurait se prêter même le bois le plus malléable. Exploitant les nouveaux matériaux et les techniques modernes afin de les faire correspondre à une vision contemporaine et revalorisée des arts décoratifs, Chareau rationalise ses formes sans sacrifier la pureté de leurs dessins. Avec ses tabourets, le designer joue par ailleurs des contrastes entre les matières, mariant et opposant dans le même mouvement la chaleur du cuir et la froideur du métal.

Si de telles formes nous sont aujourd'hui familières et nous évoquent autant de bars interlopes que d'aménagements privés, il convient de se rappeler que le design de ces tabourets a bientôt un siècle. Atteindre à cette intemporalité n'est pas le moindre des coups d'exploit de Pierre Chareau, *«esprit spéculatif, chercheur inlassable et jamais satisfait [qui] lorsqu'il cherche pour ses meubles et ses intérieurs des rythmes nouveaux, il ne fait que traduire plastiquement ses impressions devant le spectacle de la vie moderne.»⁴*

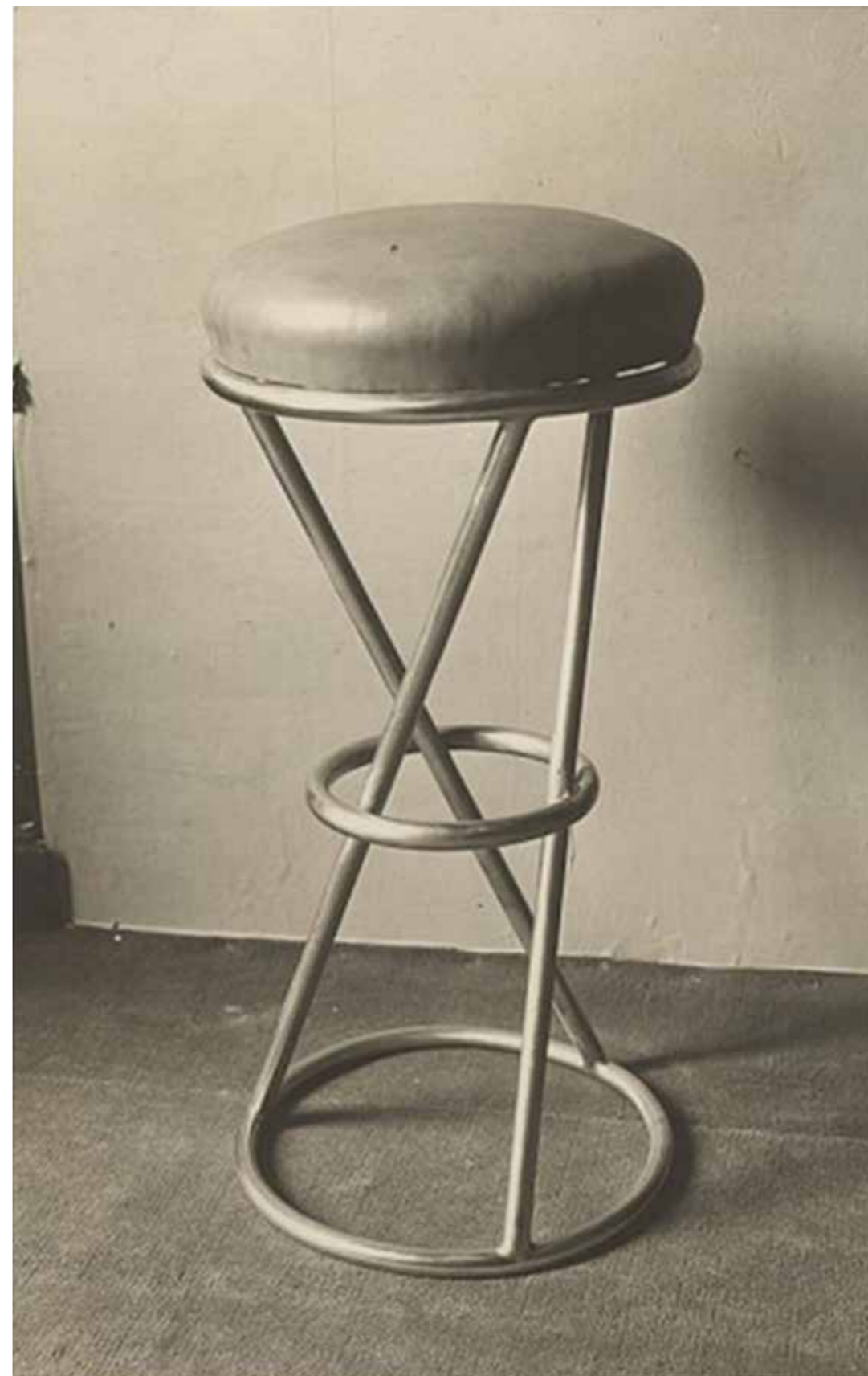
¹ Gabriel Henriot in *«Un jeudi au Salon d'Automne», Mobilier et décoration, 1930, page 192.*

² Max Terrier dans son article *«Meubles métalliques»* in *Art et Décoration, 1930, Tome LVII, page 37.*

³ Léon Deshairs in *«Une étape vers le meuble métallique ?», Art et Décoration, janvier-juin 1927, page 104.*

⁴ C.Z in *Cahier d'Art, Paris, n°1, janvier 1926, page 14.*

FD



©DR

20

Pierre CHAREAU (1883 - 1950)

«MT1004»

circa 1930

Paire de tabourets en forme de bobin composé de trois anneaux en tubes métalliques nickelés reliés par des pieds posés en oblique.

Assise circulaire en cuir gris.

H : 78 cm, D : 37 cm

(usures et déchirures au cuir)

A pair of «MT1004» bobbin shaped nickel plated metal and leather stools designed by Pierre Chareau from around 1930.

H : 30,71 inch, D : 15,57 inch

(wears and tears on the leather)

Provenance

Bibliographie

- Brian Brace Taylor, «Pierre Chareau designer and architect,» Taschen, 1992, modèle reproduit page 99.

- Marc Velley et Kenneth Frampton : «Pierre Chareau, architecte-meublier», Paris, 1984, modèle reproduit page 172.

- «Un inventeur...l'architecte Pierre Chareau», U.A.M, Paris, 1954, modèle reproduit page 96.

10 000/ 15 000 €





Jacques-Emile **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

Chantre du style *Art Déco*, Jacques Emile Ruhlmann était pour autant un homme discret et on ne connaît de ses primes 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,



©DR

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 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'Elysée 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 «*Jacques 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

PARTIE DE LUSTRE, CIRCA 1925-1928

«Dans ce grand parti architectural, il faut introduire des éléments d'intérêt. Il faut nourrir l'effet. Il faut fuir la pauvreté, tout en exprimant une volonté de simplicité.»¹

Cet aphorisme de Jacques-Émile Ruhlmann est celui d'un décorateur total, qui concevait et imaginait ses décors depuis les sols jusqu'aux plafonds, dessinant chaque détail et concevant pour chaque pièce une harmonie de couleurs et de volumes. C'est en ce sens que l'artiste est souvent qualifié de décorateur «*ensemblier*», et que les aménagements qu'il présente durant les grandes expositions et chez ses clients intègrent des luminaires conçus comme autant d'éléments indispensables du décor.

Contemporain de Pierre Chareau, Ruhlmann partage avec ce dernier une grande sensibilité aux débats esthétiques de son temps et la conviction que l'éclairage participe des moyens permettant de réaliser l'équilibre intérieur auquel il aspire dans ses aménagements. Il n'est pas anodin à cet égard de remarquer que, comme Chareau, Ruhlmann optait lui-aussi pour des éclairages indirectes, diffusant une lumière douce et chaleureuse.

Loin d'être atavique, ce désir de jouer sur l'absorption, la diffusion et la réfraction de la lumière découle de problématiques concrètes. En effet, les meubles de Ruhlmann sont souvent en bois sombres et vernis brillants aussi un éclairage trop direct et violent les désobligerait.

Les luminaires du décorateur ne sauraient cependant être de vulgaires éléments fonctionnels. Non. Ruhlmann est «*ensemblier*», et chaque élément de ses aménagements est une note de la symphonie finale qu'il projette.

Lors, ses luminaires sont également décoratifs et conservent pour partie l'influence que le décorateur trouva à ses débuts dans la *Wiener Werkstätte* de Josef Hoffmann. Comme les modernes Viennois, Ruhlmann poursuivra la direction du retour à la clarté des formes et à la ligne. Cela est d'autant plus vrai qu'il s'agit, dans la France dont il est contemporain, de se départir de l'héritage des volutes de l'Art Nouveau.

C'est en ce sens qu'on retrouve sur ce lustre un vocabulaire décoratif classique, avec du bois doré à la surface cannelée. Loin d'être anachroniques toutefois, ces motifs servent chez Ruhlmann à unifier ses intérieurs, créer des effets d'échos entre les meubles (qui présentent régulièrement des pieds cannelés par exemple) et le décor.

Tout cela réunit confine à l'évidence, toute Ruhlmanienne, 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.*»²

FD

¹ Ruhlmann cité in *Les échos des industries d'art*, novembre 1928, n°40, page 23

² 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.





21

Jacques-Emile RUHLMANN (1879 - 1933)

circa 1925-1928

Lustre montée en plafonnier, de forme circulaire à trois lumières en bois sculpté doré cannelé enserrant un disque en verre opaque.

Armature tubulaire en métal.

H : 12 cm, D : 59 cm

(usures)

A carved and gilded wood and glass chandelier designed by Jacques Emile Ruhlmann from around 1925-1928, adapted as a ceiling lamp.

H : 4,72 cm, D : 23,23 cm

(wears)

Provenance

Collection particulière.

Bibliographie

- Modèle du lustre illustré et référencé dans les référenciers suivants du fonds Ruhlmann (Musée des Années 30, Boulogne Billacourt) :

* «Album de dessins d'intérieurs, Réception II» (Inv. 2002.18.24) page 64

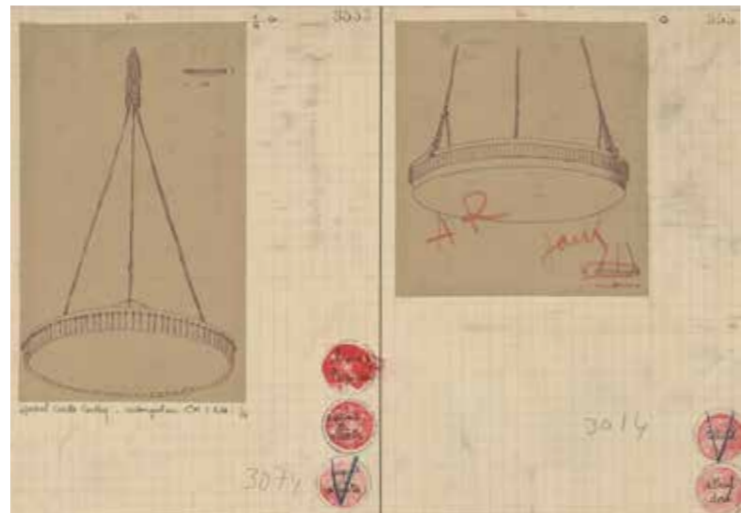
** «Album Référencier Ar Eclairages, Cheminées, Sièges, Céramiques» (Inv. 2002.18.16) pages 7 et 17.

*** «Album Référencier Nr Tapis, Eclairages, Miroirs, Cheminées, Consoles» (Inv. 2002.18.14) page 1.

- Mobilier et Décoration, 1931, modèle du lustre reproduit page 13 au sein d'un ensemble de bureau.

- Les échos des industries d'art, mai 1928, n°34, modèle du lustre reproduit page 9 dans un ensemble de chambre à coucher.

10 000/ 15 000 €





Jean DUNAND

(1877-1942)

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

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

Résolu à ne produire que des pièces uniques, Dunand choisit de renoncer aux procédés de tournage et d'estampage pour façonner ses pièces au marteau. Il les décore ensuite en repoussant et ciselant le métal, techniques auxquelles s'ajoutent des incrustations d'or ou d'argent, des patines, des laques ou des émaux, les techniques étant souvent associées sur une même pièce. Résolument artisanales et dégagées de toute influence d'école, les dinanderies de Dunand s'imposent comme profondément *sui generis* et la critique remarque sa technicité et son sens unique du décor.

En 1906, Dunand figure dans la section des arts décoratifs à l'Exposition internationale de Milan en tant qu'artiste suisse et obtient une médaille d'or pour ses dinanderies. L'artiste découvre



©DR

la même année les bronzes chinois et japonais dont l'influence se traduit dans ses décors où l'ornementation végétale ou animale devient plus réaliste.

A partir de 1909, afin de répondre à des commandes sans cesse plus nombreuses, Dunand commence à accueillir et former des assistants dans son atelier. En 1912, l'artiste prend un chemin déterminant en décidant d'approfondir sa pratique et sa connaissance de la laque auprès de Seizo Sugawara. Les précieuses leçons du maître laqueur japonais consignées dans un carnet, Dunand continue l'exploration des possibilités du médium avant que la Grande Guerre qui éclate en 1914 ne viennent suspendre l'activité de l'atelier.

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

Décoration. Dunand y est qualifié de «ciseleur de sensations, marteleur d'harmonies»⁵, périphrases que confirme un succès critique et commercial à chaque exposition.

Dans le courant de l'année 1920, le dinandier poursuit ses «rêves de laque» dans l'idée de faire jouer au médium un rôle similaire à celui de la peinture ou d'en habiller intégralement des meubles. Sa première réalisation toute en laque est un panneau reprenant une composition d'Henri de Waroquier, qu'il présente au Salon des Artistes Décorateurs de 1921. Le succès rencontré le conforte dans son approche de la laque, qu'il appliquera désormais à la dinanderie, aux meubles, aux bijoux et jusqu'à des intérieurs de voitures de luxe.

L'année 1923 voit les décors de Dunand devenir plus géométriques, confinant parfois au Cubisme avec des surfaces décorées de couleurs contrastées opposant le rouge vif à des noirs profonds, de l'argent, de l'or ou de la coquille d'œuf. Ses envois aux Salons sont de plus en plus appréciés et attendus, tandis que ses expositions sont pour les Galeries qui les reçoivent l'assurance d'un succès commercial et critique. La clientèle de l'artiste s'élargit à la nouvelle bourgeoisie d'après-guerre et, en 1924, Jean Dunand est à la tête d'un atelier employant une soixantaine de personnes. Il étend alors son activité à la production de bijoux en métal aux délicats motifs géométriques réalisés en incrustations métalliques, de coquille d'œuf, ou bien sûr laqués, qui sont notamment destinés aux maisons de couture d'Elsa Schiaparelli ou de Jeanne Lanvin. S'y ajouteront de délicats accessoires (poudriers, boîtes, étuis et miroirs) ainsi que des tissus laqués de motifs géométriques pour la haute couture. Tous ces travaux concourent à l'ultime mise au point des œuvres qui seront présentées l'année suivante à l'Exposition internationale des Arts Décoratifs et industriels modernes de 1925.

L'évènement consacre Dunand comme un maître du métal et de la laque avec laquelle il a décoré plusieurs dinanderies, des vases monumentaux et un bahut réalisé en collaboration avec Ruhlmann et Lambert-Rucki. Il expose également un luxueux fumoir aux meubles et panneaux muraux décorés de laque noire pour le pavillon Une Ambassade Française tandis que son amie la couturière Mme Agnès décore son stand du Pavillon de l'Élégance de plusieurs de ses vases, meubles et panneaux laqués, au-dessus desquels veille son portrait en laque, or et argent sur fond de coquille d'œuf.

Ces portraits de laque participent d'une évolution du travail de l'artiste vers de plus en plus de figuration, tout à sa volonté d'en faire un médium proche de la peinture. D'un perfectionnement toujours plus avancé, les œuvres de laque que Dunand expose durant l'exposition particulière que lui consacre la Galerie la Renaissance en juin 1929 seront qualifiées⁶ «de véritables chefs-d'œuvre, aussi bien par la spiritualité qui les anime que par la fini de leur exécution».

Durant les Années 1930, Dunand réalise trois importantes

commandes somptueuses : les décors pour l'Exposition Coloniale commandés par le gouvernement français et une part de la décoration intérieure des paquebots l'Atlantique et le Normandie, nouveaux géants des mers qui deviendront de véritables ambassadeurs de l'art du décor français moderne.

Il présente en avant-première au Salon des Artistes Décorateurs de 1930 les panneaux de laque qui orneront la salle de lecture du Musée des Colonies inauguré lors de l'Exposition Coloniale de 1931 et qu'il offrira à l'État à l'issue de l'évènement.

Puis, pour l'Atlantique, en 1931, Jean Dunand participe aux décors de la salle-à-manger des premières classes avec des panneaux en laque brune et fond argent représentant des animaux de la jungle parmi une végétation tropicale stylisée. Le paquebot est malheureusement victime d'un incendie en janvier 1933 qui détruit toutes les laques.

Enfin, le décor réalisé pour le fumoir du Normandie en 1935 s'impose comme un chef d'œuvre de maîtrise et d'inspiration. Témoignant de l'incroyable virtuosité atteinte par Dunand dans l'art de la Laque il se compose de cinq panneaux monumentaux sur le thème «Jeux et Joies de l'Homme»⁷.

Pour ces chantiers, le maître a travaillé entre autres avec son fils Bernard, suiveur appliqué de son père à propos duquel un critique⁸ relèvera que «Bernard Dunand a hérité la perfection technique de son père». Il est heureux que l'art de Dunand ait été transmis durant cette décennie car la décoration du Normandie sera, a posteriori, le chant du cygne de l'artiste. En effet, après avoir présidé la section «laque» de l'Exposition Internationale de Paris en 1939 et décoré le pavillon de la France à l'Exposition Internationale de New York, l'artiste perd son fils Jean-Louis en 1940. Anéanti de chagrin, Jean Dunand participera une dernière fois au Salon des Tuileries en juin 1941 avant de s'éteindre le 7 juin 1942.

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

FD

¹ Gabriel Henriot in *Mobilier et Décoration*, décembre 1925, page 47

² avec le peintre et graveur François-Louis Schmied et le sculpteur Carl Angst

³ Dunand lors d'un entretien avec Maximilien Gauthier in *La Renaissance politique, littéraire et artistique en 1923*.

⁴ dans l'entrée du 3 janvier 1919 de son carnet personnel cité in Amélie et Félix Marcellin : *Jean Dunand*, Norma éditions, 2020, page 34.

⁵ Emile Sedeyn in *Art et Décoration*, décembre 1919, page 126

⁶ par le critique Roger Nalys in *L'Officiel de la mode*, numéro 96, 1929

⁷ exécutés d'après les dessins de Dupas il déclinent respectivement «La Pêche», «Les Sports», «La Conquête du cheval», «Les Vendanges» et «La Danse» sur mille-soixante-dix-huit panneaux de laque sculptés, peints et rehaussés de feuilles d'or.

⁸ Yves Sjöberg in *France-Illustration*, numéro 117, décembre 1927, page 654.

⁹ André Malraux in *Les Voix du silence*, 1951.

TABLE BASSE

«Ici ma table basse, quelques verres vides
et les mégots d'Héra.»¹

Après plusieurs expositions à Paris et New-York avec le groupe *Dunand-Goulden-Jouve-Schmied* et la participation à divers *Salons*, les laques de Jean Dunand se tournent de plus en plus vers la figuration. On retrouve dans cette tendance sa prime volonté d'en faire un médium proche de la peinture, tandis qu'il continue sans relâche à améliorer sa technique laqueur. Dunand parvient notamment à doter la matière de couleurs toujours plus vives et éclatantes, notamment au gré des recherches qu'il fait accompagné de son fils aîné Bernard (qui deviendra lui-même artiste et notamment laqueur). Ce perfectionnement toujours plus avancé dans l'art de la laque se ressent notamment dans une exposition à la *Galerie Georges Petit* en 1928 où son travail est qualifié² comme empreint d'une «*magnificence nouvelle*».

C'est autour de cette année 1928 que se situerait notre table, qui partage avec d'autres modèles de la même période la ceinture du plateau à rainure à double renflement et le décor délicatement incisée dans le plateau laqué. Parmi les artistes qui réalisèrent des cartons pour ses décors, on retrouve de nombreux artistes contemporains de Dunand comme le peintre et sculpteur Jean Lambert-Rucki, le peintre animalier Paul Jouve ou encore Jean Goulden.

Et puisque rien ici ne nous permet d'identifier parmi ces artistes celui qui serait à l'origine du décor de cette table, on se rangera à cette assertion d'Oscar Wilde³ : «*Il ne me reste plus que la μὲν ὁ ἴσως ἴδοντι*⁴ d'une autre cigarette. Les cigarettes ont au moins le charme de vous laisser inassouvi.»

¹ Giorgio dans le morceau «*Ici-Bas*», deuxième titre de l'album *Héra*, 4 novembre 2016, *Panenka records*.

² par Roger Nalys in *L'Officiel de la mode*, numéro 96, 1929.

³ en la traduction française (de Hugues Rebell) in *Intentions*, Georges Crès & Cie libraires-éditeurs, Paris, 1994, page 123.

⁴ en grec dans le texte, et que l'on pourrait traduire par «*plaisir éphémère*».

FD



22

Jean DUNAND (1877 - 1942)

Circa 1928

Piètement de table basse laqué cognac à quatre pieds gaines, présentant un panneau décoratif rectangulaire laqué rouge à décor d'hommes fumants.

Signée «Jean Dunand».

38 x 83 x 64 cm

(manques et usures)

A cognac lacquered coffee table by Jean Dunand around 1928, with four fluted legs and a plate showing a decor of smoking men.

Signed «Jean Dunand».

14,96 x 32,68 x 25,20 inch

(lacks and wears)

Provenance

Collection particulière.

8 000/ 10 000 €

MAÎTRE DE LA LAQUE ART DÉCO

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

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

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

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

Conservées dans la famille des vendeurs depuis leur achat au milieu des Années 20, c'est précisément de ce décor en laque coquille d'œuf que nos tables gigognes tirent leur raffinement subtil et minimaliste. Juchés sur leurs structures de bois laqué noir, leurs plateaux semblent arborer des paysages abstraits de terre craquelée, d'écorce ou d'écume. Contrastant par leur blancheur avec leur support, ils deviennent même évocateurs de l'aspect de certains nuages ou de la Lune illuminant un ciel nocturne. En se laissant contempler sans réfléchir tout à fait la lumière, la laque de Dunand incarne ainsi une certaine idée extrême-orientale du beau : «n'être rien qu'un dessin d'ombres, qu'un jeu de clair-obscur produit par la juxtaposition de substances diverses.»² Par la pureté de leurs lignes et l'arbitraire de leur esthétique, elles témoignent également de l'immense décorateur que fût Jean Dunand, génial créateur «de véritables chefs-d'œuvre, aussi bien par la spiritualité qui les anime que par le fini de leur exécution»³.

FD

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

² Junichirô Tanizaki in *Eloge de l'ombre*, 1933, Editions Verdier (2011), page 64.

³ Roger Nalys, op.cit.



©DR



23

Jean DUNAND (1877 - 1942)

circa 1925

Suite de trois tables gigognes en bois laqué noir.

Plateaux rectangulaires à décor d'incrustation de coquilles d'œuf mosaïquées.

Chaque table estampillée «Dunand Laqueur» et numérotée «773» sous le plateau.

41 x 48,5 x 40 cm

37 x 40 x 40 cm

33,5 x 40 x 33 cm

(usures à la laque)

A set of three black lacquered wood nesting tables with eggshell inlaid plates designed by Jean Dunand. Each table stamped «Dunand Laqueur» and numbered «773» under the plate.

16,14 x 19,09 x 15,75 inch

14,57 x 15,75 x 15,75 inch

13,19 x 15,75 x 12,99 inch

(wears on the lacquer)

Provenance

Collection particulière.

Bibliographie

- Félix Marcilhac & Amélie Marcilhac, «Jean Dunand», Norma éditions, Paris, 2020, forme reproduite pages 96 et 285 référence 9 et modèle à plateaux en coquille d'œuf et laque écaïlle reproduit page 285 référence 7.

- Félix Marcilhac, «Jean Dunand», Thames and Hudson, Londres, 1991, modèle de couleur variante reproduit page 76 planche 54.

80 000/ 120 000 €





Gabriel ARGY-ROUSSEAU

(1885-1953)

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

Joseph-Gabriel (dit Gabriel) Rousseau naît en 1885 dans un village de la Beauce, au sein d'une famille modeste. Doué d'un goût certain pour le dessin, le lycéen appliqué obtient une bourse qui lui permet d'entrer à l'école Breguet, où il étudiera la chimie, puis à l'École Nationale Supérieure de Céramique de Sèvres en 1902.

Le jeune Rousseau sort de l'école de Sèvres en 1906, avec un diplôme valant titre d'ingénieur et en ayant fait la connaissance de Jean Cros et son père Henri, découvrant à leur contact l'art de la pâte de verre.

L'artiste se marie en 1913 et signera désormais «Argy-Rousseau» ajoutant à son nom de naissance les premières lettres de celui de son épouse : Marianne Argyadès. Il démarre sa carrière de verrier l'année suivante, s'installant dans un atelier à Paris après l'échec de son entreprise de céramique dentaire. Là, il commence à imaginer des pièces en pâte de verre encore marquées par l'esthétique Art Nouveau, qu'il expose au Salon des artistes français en 1914. La Grande Guerre interrompt ses débuts verriers, les talents d'ingénieurs et de chimiste d'Argy-Rousseau étant réclamés par la Défense Nationale.

Après le conflit, Argy-Rousseau retrouve son atelier et exposera désormais chaque année aux Salons ses créations de pâte de verre. A partir de 1919 il commence notamment à créer des lampes et veilleuses sur lesquelles il conserve les fleurs et les animaux hérités de l'Art Nouveau en les stylisant et les accompagnant de décors géométriques dans le goût de l'Art Déco qui se définit alors. Le succès critique lui permet de s'attacher un actionnaire, Gustave Moser-Millot, pour ouvrir fin 1921 la Société des Pâtes de verre d'Argy Rousseau.

Dans la galerie parisienne que possède son partenaire au 30 Boulevard des Italiens, Argy-Rousseau expose rapidement des formes et motifs nouveaux, particulièrement ses célèbres pendentifs en pâte de verre et passementerie de soie, qu'il présente également aux Salons d'Automne de 1921 à 1924. L'artiste reçoit notamment durant cette période un premier prix pour ses pâtes de verre que lui décerne en 1923 la Société des Artistes, tandis que sa production s'intensifie sous l'égide de son associée qui dote la société de locaux et de fours plus grands. Cela lui permet dès 1924 de produire des vases et lampes de plus grandes dimensions et en plus grand nombre, car la société s'est également attaché les services d'une vingtaine d'employés. A la tête d'une entreprise prospère, Argy-Rousseau se consacre



entièrement à la création, sans délaisser ses recherches scientifiques au grès desquelles il fait en 1925 la découverte de la photographie instantanée en couleurs². La même année, il est nommé membre du jury de la section verrerie de l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes de Paris. L'artiste se distingue alors pour ses pâtes de cristal, plus épaisses et qui se prêtent d'avantage aux oxydes colorant, tandis que son habileté technique lui permet d'inventer des formes et décors très personnels, qui évolueront d'un style très décoratif à plus de pureté formelle (suivant en cela une évolution proche de celle de Décorchemont).

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

Au sortir de la guerre, Argy-Rousseau est également aux prises avec une maladie cardiaque qui freine encore son activité.

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

¹ Gabriel Argy-Rousseau tel que cité par Janine Bloch-Dermant en introduction de son ouvrage sur l'artiste : G. Argy-Rousseau - les pâtes de verre, Les éditions de l'Amateur, Paris, 1990.

² procédé qui fait l'objet d'un article d'Argy-Rousseau en tant qu'inventeur in Recherches et invention, octobre 1927, n° 158, pages 373-377 et lui vaut la même année une médaille d'argent de la Société de l'encouragement au progrès.

FD

«Argy-Rousseau, également, fait appel à la couleur dans ses pâtes de verre.

De ce jeune artiste, chercheur et persévérant, chaque envoi marque un nouvel effort et un heureux résultat. Les vases, où se fondent des tons de mauve, de bleu, de vieux rose, sont gracieux et bien construits.»¹

Contempler ce vase équivalait à entrer dans un tableau impressionniste. C'est ne pas comprendre, au début, et puis laisser venir à soi le motif, comme on le ferait d'une mélodie attrapée au loin, qu'on peine à identifier mais qui nous captive d'autant plus. On ne sait trop si les motifs supérieurs figureraient le soleil et ses rayons et ceux sous le musicien une architecture ou des ondes sonores matérialisant la chanson du harpiste. Et quel est-il d'ailleurs ce chant ? L'Odysée d'Homère ? Ce musicien serait-il Homère lui-même ? Ou alors Orphée, l'Argonaute dont la musique convainquit le dieu Hadès de laisser son épouse Eurydice quitter les Enfers ?

Si les réponses semblent vouées à nous échapper, on sait par contre que nous sommes en 1928 avec ce vase, soit en présence d'un Argy-Rousseau au sommet de son art et qui met sa technique au service d'une émotion à transmettre. Fort à propos, le verrier rejoint en cela ses «Musiciens grecs» puisque, chez les antiques, la Musique était vécue et pratiquée à la fois comme un Art et comme une Science.

Et c'est bien de science qu'il s'agit chez Argy-Rousseau, qui notait minutieusement ses mélanges d'oxydes colorants et ses temps de cuisson jusqu'à maîtriser dans le verre «une matière précieuse, fine, [qui] reçoit la lumière et la restitue avec des jeux à la fois doux et brillants.»² Mais cette science n'est pas vaine et se fait art puisque, placé dans la posture anachronique d'observer des musiciens antiques, on se sent empreint du lyrisme d'un Shakespeare³ s'écriant : «Que de fois, ô ma vivante musique, quand tu joues sur ce bois bienheureux dont la vibration résonne sous tes doigts harmonieux, quand tu règles si doucement l'accord métallique qui ravit mon oreille, J'envie les touches qui, dans leurs bonds agiles, baisent le tendre creux de ta main, tandis que mes pauvres lèvres, qui devraient recueillir cette récolte, restent près de toi toutes rouges de la hardiesse du bois !».

Enfin, et puisque la matière d'Argy-Rousseau, sorte de lumière liquide comme un mirage, est ici obtenue par un moulage à cire perdue, on est ému devant une œuvre qui se révèle *in fine* une pièce unique. Quoi de plus naturel pour une œuvre dont le sujet est la musique. La grande Billie Holiday⁴ l'affirma en son temps : «Il n'y a pas deux êtres semblables sur terre, et cela doit se retrouver en musique, sans quoi il n'y a pas de musique.»

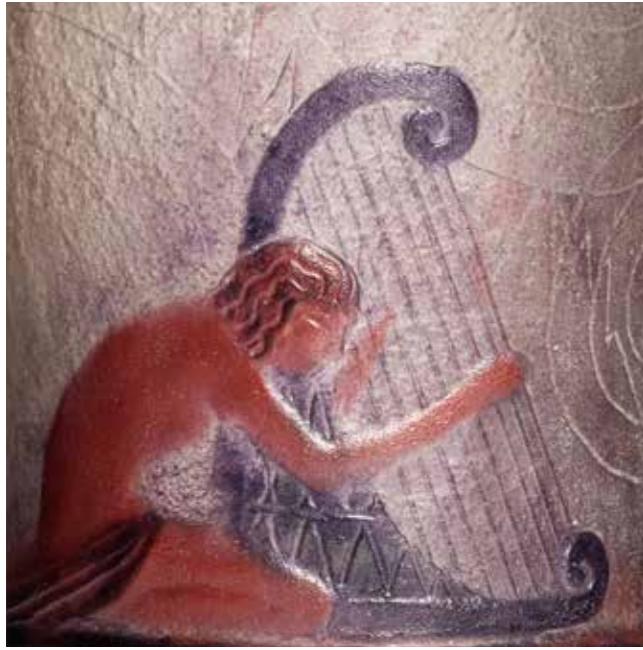
FD

¹ Henri Clouzot in Art et Décoration, 1923, juillet-décembre, page 111.

² Ernest Tisserand à propos des verreries de l'artiste in L'Art Vivant, 1929, page 486.

³ Tel que traduit par F-V Hugo in Œuvres complètes de Shakespeare, Tome XV, «Sonnets», Pagnerre, Paris, 1872, page 128.

⁴ traduite par D.Robert dans l'édition chez Parenthèse, en 2003, de son autobiographie Lady Sings The Blues.



24

Gabriel ARGY-ROUSSEAU (1885 - 1953)
«Musiciens grecs»

1928
 Vase en pâte de verre polychrome à décor d'une frise de musiciens à l'antique.
 Signature moulée «G. Argy Rousseau» dans le décor et mention «France» sous la base.
 H : 25 cm

*A «Greek musicians» polychromatic glass paste vase designed by Gabriel Argy-Rousseau in 1928. Molded «G. Argy Rousseau» signature in the decor and marked «France» under the base.
 H : 9,84 inch*

Provenance
 Collection particulière.

Bibliographie
 - Janine Bloch-Dermant, «G. Argy-Rousseau, Les pâtes de verre catalogue raisonné», Les éditions de l'Amateur, 1990, Paris, modèle référencé et reproduit page 216 sous le numéro 28.03

8 000/ 10 000 €



VASE «LES PALOMBES», CIRCA 1932

«Verse, verse sur eux tes pleurs cristallisés,
Et jette ton linceul en plumes de colombes
Sur le sol où, jadis, leurs pieds se sont posés.»¹

En 1932, Gabriel Argy-Rousseau est pleinement maître de son art et de sa technique mais la crise de 1929 l'a ruiné et il se retrouve seul face à ses fours lorsque sa société de verrerie est liquidée. Bientôt accablé par ses dettes et une santé devenue précaire le maître verrier continue pourtant, jusqu'en 1934, à imaginer d'ultimes créations. Ironiquement, peut-être, ce «chant du cygne» artistique trouve une de ses plus belles expressions dans un vol de colombes. Sœurs lointaines des oiseaux qui dans *Ainsi parlait Zarathoustra* sauvent le lion de la tentation nihiliste, les palombes présentes sur ce vase affirment la joie résiliente d'Argy-Rousseau face aux obstacles et à la peine : «Les colombes cependant n'étaient pas moins empressées dans leur amour que le lion, et, chaque fois qu'une colombe voltigeait sur le nez du lion, le lion secouait la tête avec étonnement et se mettait à rire.»²

Par-delà l'interprétation symboliste, ce vase incarne également la maîtrise remarquable atteinte par l'artiste à la fin de sa vie. A l'instar de la technique à cire-perdue pratiquée pour la fonte des bronzes, la forme du vase et son décor ont d'abord été façonnés dans un bloc de cire. Par suite, ce modèle a fait l'objet d'un moule en plâtre réfractaire repris à la main pour en dégager tous les détails et dans les aspérités duquel le verrier a déposé à froid des pâtes de verre additionnées de différents oxydes métalliques qui lui donneront ses couleurs en cuisant. Argy-Rousseau était un chimiste émérite et de ses notes, on sait que ses gris et ses noirs provenaient de divers mélanges de platine et d'iridium tandis que ses bleus provenaient de différents dosages d'oxydes de cobalt. Autant de matériaux précieux sacrifiés à un art tributaire des aléas du feu, et une technique laborieuse et superbe qui n'est pas sans évoquer le jusqu'au-boutisme d'un Bernard Palissy.

En effet, pareillement à l'illustre artiste et savant du XVI^e siècle, les moules d'Argy-Rousseau ne survivent pas à la cuisson qui vitrifie les pâtes de verre. Devenus friables, ils tombent en poussière au sortir du four. En émerge une œuvre aux teintes fabuleuses mais dont le décor est seulement ébauché, telle un diamant brut qu'il faut encore polir et roder. Autant d'opérations artisanales qui ajoutent au caractère unique des pièces de l'artiste car, si plusieurs matrices sont réalisées pour un même modèle, elles seront toujours légèrement différentes dans leurs décors et leurs couleurs.

Cette dimension alchimique participe sans doute implicitement de la fascination que peut exercer un vase comme «*Les Palombes*». En effet et malgré la connaissance que nous avons des étapes techniques de sa création, on reste interdits devant ce qui relève de «*la complexité résolue*»³. En effet, quel sens aigu, dans ce vase de la construction des espaces et de l'équilibre des formes. Quelle délicate harmonie des couleurs révélée par une lumière que l'artiste semble presque avoir apprivoisée dans des blancs dont la douceur évoque les pierres des camées. Quelle perfection dans la stylisation du décor, où les palombes se détachent avec science et sentiment en de larges modelés aux reliefs puissants que réhaussent des ciselures délicates. C'est bien là l'œuvre d'un maître qui semble avoir emprisonné dans le verre le plus beaux des poèmes⁴ :

«Je sais les cieux crevant en éclairs, et les trombes
Et les ressacs et les courants : je sais le soir,
L'Aube exaltée ainsi qu'un peuple de colombes,
Et j'ai vu quelquefois ce que l'homme a cru voir !»

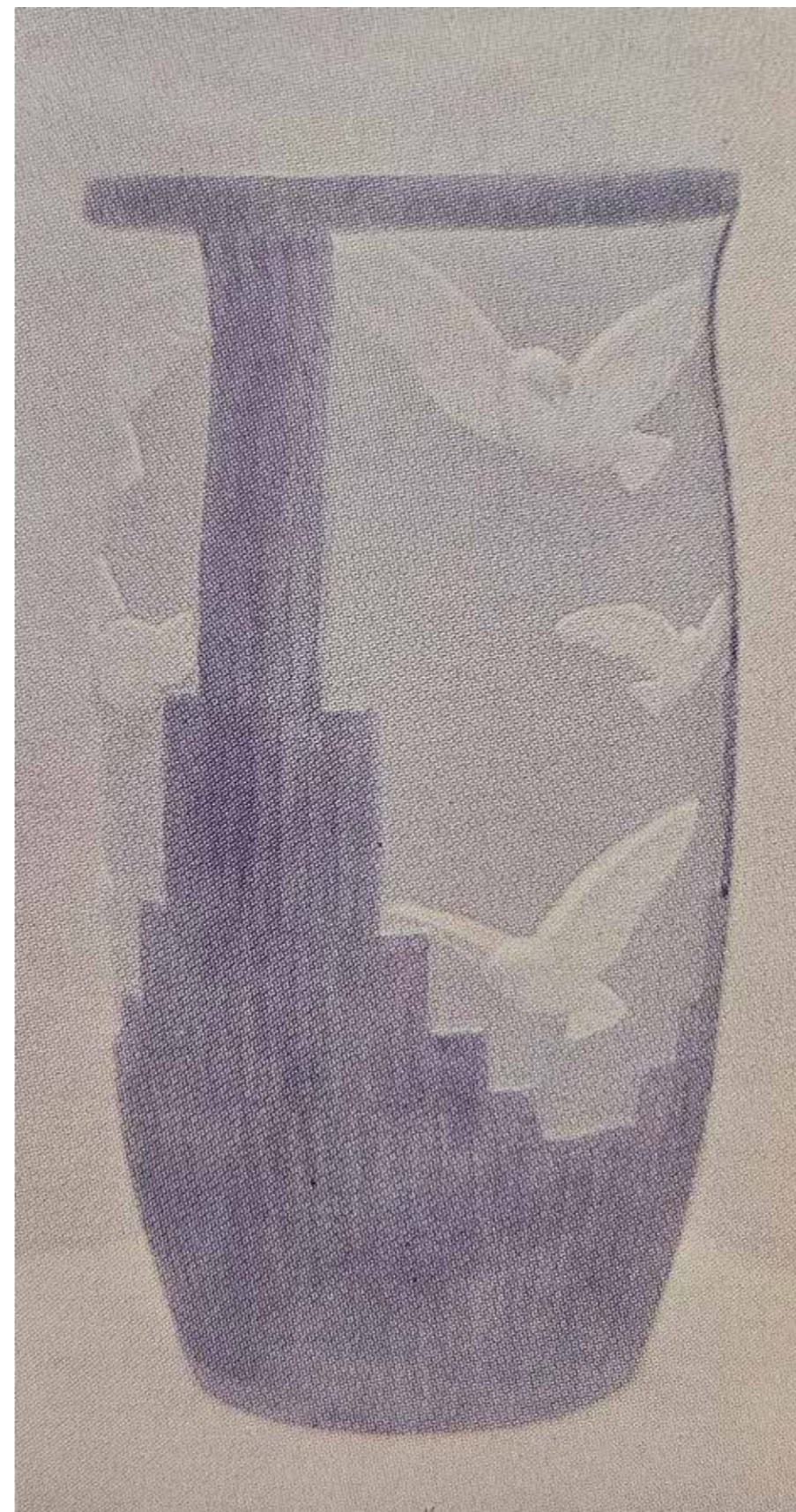
FD

¹ dernier tercet de «*La Neige*» de Claudius Popelin, *Poésies complètes*, Charpentier & Cie éditeurs, Paris, 1889, page 370.

² dernier tercet de «*La Neige*» de Claudius Popelin, *Poésies complètes*, Charpentier & Cie éditeurs, Paris, 1889, page 370.

³ Constantin Brancusi in : «*The Essence of Things*», Gimenez, Carmen and Matthew Gale éditeurs, page 19.

⁴ «*Le Bateau ivre*» d'Arthur Rimbaud, (trentième quatrain), 1871.



©DR



25

Gabriel ARGY-ROUSSEAU (1885 - 1953)
«Les Palombes»

Circa 1932
 Vase en pâte de verre de couleur gris-bleu nuancé, gris et blanc à décor de huit palombes en vol.
 Signé en creux dans le décor «G.Argy-Rousseau» et marqué «France» en creux sous la base.
 H : 18,5 cm

*A «Woodpigeons» grey-blue and white glass paste vase designed by Gabriel Argy-Rousseau from around 1932 with a decor of eight flying doves. Signed «G.Argy-Rousseau» in the decor and marked «France» under the base.
 H : 7,28 inch*

Provenance
 Collection particulière.

Bibliographie
 - Janine Bloch-Dermant, «G. Argy-Rousseau, Les pâtes de verre catalogue raisonné», Les éditions de l'Amateur, 1990, Paris, modèle représenté sur un dessin d'époque ainsi que sur une forme variante dite «Les Ramiers» page 97 et référencé page 223 sous le numéro 32.05.
 - Janine Bloch-Dermant : «Le verre en France d'Emile Gallé à nos jours», Les éditions de l'amateur, 1990, décor approchant reproduit sur une coupe «Les ramiers» page 281.

8 000/ 10 000 €





Charles ARTUS

(1897-1978)

«L'Art, c'est l'Homme ajouté à la Nature.»¹

Charles Artus naît à Étretat (Normandie) en 1897, au sein d'une famille bourgeoise qui encourage ses inclinations artistiques et lui permet après ses études de se rendre à Paris. Là, le jeune Artus fera son apprentissage en étant l'élève du sculpteur Édouard Navellier. Ses prédispositions s'affirment rapidement sous la houlette de ce premier maître et Charles Artus présente une «Étude de Barzoï» au Salon d'Automne de 1920 et une «Oie endormie» au Salon des Artistes Français de 1921. La critique le remarque, et on pourra ainsi lire² à propos de sa participation à la 4e exposition du Groupe des Artistes animaliers³ à la Galerie de la Ville-Lévêque : «Charles Artus, un jeune animalier, présage tout un avenir d'œuvres vivantes par deux belles esquisses très vibrantes (...) révélant un rare souci de la forme.»

Malgré ces premiers succès critiques, Charles Artus quitte fin 1921 l'atelier de Navellier et rejoint François Pompon, dont il sera massier⁴ et assistant durant les Années 20. Au près du sculpteur chantre du travail «ad-vivum» (d'après-nature), il s'affranchit de l'héritage réaliste de son premier maître pour suivre un nouveau rapport aux volumes et à la ligne. Si cette nouvelle manière porte la marque de Pompon, les attitudes et postures des animaux d'Artus s'en démarquent cependant, faisant comme un écho à Nietzsche pour qui «on paie mal un maître en ne restant toujours que l'élève»⁵.

L'élève notamment préserve dans ses sujets des détails plus saillant, essentialisant moins ses animaux qu'il rend plus expressif par ces «falbalas» que son illustre maître avait à cœur d'éliminer. Charles Artus, ensuite, ne cédera jamais à l'exotisme en vogue chez ses confrères animaliers et se consacra essentiellement aux modestes animaux de nos fermes (poules, dindons, canards ...) et de nos campagnes, avec notamment tout un bestiaire d'oiseaux vernaculaires.

Capable d'insuffler à ses modèles un rare sentiment de vie, Artus s'impose rapidement parmi les meilleurs représentants de la sculpture animalière de l'entre-deux-guerres.

Pour autant et d'après quelques rares témoignages, l'artiste était d'un naturel ombrageux et misanthrope. Ne consentant à l'exercice des Salons et autres évènements publics que pour les besoins de son art, Charles Artus semblait peu goûter aux mondanités et à la fréquentation de ses contemporains. On le croit volontiers tant, sur les rares clichés le représentant, le sculpteur semble systématiquement défier l'objectif du photographe importun. De même, ce tempérament explique sans doute pourquoi on trouve très peu de traces de l'artiste dans les publications d'époque tant on l'imagine mal répondre à un journaliste ou s'abaisser à parler de lui.

Nonobstant, et à l'instar de Georges Lucien Guyot et Paul Jouve, Charles Artus participera en 1931 des membres fondateurs de l'éphémère «Groupe des douze», réuni autour de François Pompon



©DR

et Jane Poupelet après la dissolution de la Société des Artistes animaliers.

Laissant derrière lui quelques rares sculptures de pierre, une collaboration avec la manufacture de Sèvres (pour une sculpture de Lapin en céramique émaillée noir) et tout un bestiaire de bronze assorti de nombreux dessins préparatoires, Artus quitte Paris en 1940. Il retourne alors définitivement à Étretat, où il possède depuis 1920 un atelier moderne et un espace d'exposition, à l'arrière de la Villa Bligny. Là, il continue à sculpter jusqu'à sa mort en 1978.

FD

1 Francis Bacon (1561 - 1626) in *De historia vitæ et mortis*, 1637.

2 Sous la plume de Jean Sylveire in *L'Art et les Artistes*, octobre 1921, page 264

3 où il obtient une mention honorable en 1922 et une médaille de bronze en 1926.

4 élève élu par ses condisciples pour les représenter et assurer diverses tâches administratives.

5 in *Ainsi parlait Zarathoustra / Also sprach Zarathustra: Ein Buch für Alle und Keinen*, 1883-1891.

«Dans la Nature, plus que tout autre animal, l'oiseau exprime la vie (...) sans l'oiseau, la Nature quelque sublime qu'elle soit, devient morne et silencieuse.»¹

Au début des Années 30, la France est le berceau de toute une génération d'artiste animaliers, qui s'affranchit des poses pompières et du Romantisme pour représenter la faune dans ses attitudes les plus réalistes et naturelles. Parmi ces nouveaux artistes animaliers, Charles Artus se fit le spécialiste des volatiles en tout genre, au point qu'un critique² eut à cœur de souligner combien «les oiseaux d'Artus plaisent par leur émouvante sobriété». Et en effet, dans chacune de ces sculptures, Artus conjugue justesse anatomique et stylisation formelle pour mieux restituer les principales caractéristiques de l'espèce représentée.

Héritier des leçons de François Pompon, Artus synthétise ses observations sur nature en des lignes nettes et dynamiques, qui dessinent le corps de l'animal par une surface lisse et délicatement modelée. Par cette économie de moyen, le sculpteur investit chacune de ses œuvres d'une présence immédiate, à la force de suggestion universelle et à l'appréhension intuitive. Et lorsqu'ils sont transcendés par les jeux de lumière qui miroitent sur leurs patines comme sur un plumage, ces volumes de bronze s'animent jusqu'à donner l'illusion de la vie. Les oiseaux de Charles Artus semblent alors si vrais et évidents qu'ils éveillent en nous ce trouble sentiment³ que «l'homme n'eût pas vécu sans l'oiseau (...) mais l'oiseau eut vécu sans l'homme.»

Cette émotion, nous la partageons aujourd'hui avec les héritiers de Monsieur Sylvain Jacqueline qui nous ont fait l'honneur de nous confier six pièces du sculpteur, issues de la collection personnelle de leur ascendant et inédites sur le marché public.

Loin de l'albatros Baudelairien humilié par sa présence obligée au sol, ces oiseaux d'Artus que nous présentons aujourd'hui sont emprunts d'une gravité hiératique et nerveuse, qui fait retenir le souffle de crainte de les voir s'envoler ... ou courir s'agissant du «Nandou». Au sein de la superbe ménagerie de Monsieur Jacqueline, ce dernier partage avec un «Poussin» et un «Rossignol du Japon» une magnifique fonte à cire perdue de l'incontournable Valsuani, artisan du métal et magicien des patines. Ils sont rejoints par un «Pigeon boulant» et un «Troupiale» à la sensualité formelle toute naturaliste. Un dessin de «Lièvre endormi» termine cette collection, dans lequel Artus se révèle autant un admirable portraitiste que dans ses sculptures.

D'une autre provenance mais toujours de Charles Artus, un rare «Faucon» sublimé par une fonte ancienne d'Andro affichera la noblesse propre à son espèce et dont l'héritage remonte jusqu'aux Dieux égyptiens.

Sept œuvres de Charles Artus, donc, dans cette vente. Et parmi elles six oiseaux, qui ne manqueront pas de nous poser la question de leur omniprésence dans le bestiaire du sculpteur. Ce dernier étant passablement mystérieux, la réponse ne saurait être qu'une supposition. On l'a dit dans notre biographie de l'artiste : Artus était (semble-t-il) doté d'un tempérament abrupt et ombrageux. Aussi, et face à la rareté des témoignages et écrits le concernant sont rares, il n'est pas interdit ici d'imaginer que ce caractère n'aurait été qu'une défense. Un bouclier brandi contre l'agitation du monde et des Hommes, là où ses chers modèles ne pouvaient être observés que dans le calme et le silence. L'amour d'Artus pour ces oiseaux aussi farouches que lui s'expliquerait ainsi par anthropomorphisme ? «Qui rogat non errat»⁴, et pour appuyer cette interrogation on appliquera volontiers au sculpteur les mots de James Joyce⁵ :

«Peut-être sa vie était-elle un simple rosaire d'heures, une existence aussi simple et étrange que celle d'un oiseau, joyeuse au matin, agitée le long du jour, lasse au déclin du soleil ? Un cœur simple et opiniâtre comme un cœur d'oiseau ?»

FD

1 M. P.-Verneuil in *Art et Décoration*, janvier-juin 1907, page 3.

2 Gaston Derys dans son article «Les Artistes animaliers» in *Mobilier et Décoration*, 1922, page 540.

3 exprimé par Jules Michelet dans son essai *Naturalise L'Oiseau*, Librairie de L.Hachette et Cie, 1856.

4 exprimé par Jules Michelet dans son essai *Naturalise L'Oiseau*, Librairie de L.Hachette et Cie, 1856.

5 in *A Portrait of the Artist as a Young Man*, (1916).

COLLECTION SYLVAIN JACQUELINE

Collection personnelle de Sylvain Jacqueline.

Acquis directement auprès de l'artiste et conservé dans la famille de l'actuel propriétaire.

"Présentées aujourd'hui pour la première fois en salle des ventes, ces six œuvres de Charles Artus (1897-1978) sont issues de la collection personnelle de Sylvain Jacqueline (1907-2003), collectionneur et ami de l'artiste.

Habitant tous deux près d'Étretat, les deux hommes étaient en effet très proches.

La légende familiale présente même Sylvain Jacqueline comme un mécène de Charles Artus.

Dix-sept des œuvres majeures de la collection (dont de nombreux plâtres) ont été dispersées en mars 2003 par la salle des ventes Pillet. Restées au sein de la famille et transmises par descendance, les six œuvres présentées aujourd'hui ont fait le bonheur de plusieurs générations, chacun aimant la plasticité de ce grand sculpteur animalier."

M. Leseq





26

Charles ARTUS (1897-1978)
«Lièvre endormi»

Dessin au crayon sur papier.
 Monogramme «CA».
 25 x 28 cm (à vue)
 (piqûres)

*A «Sleeping hare» pencil on paper drawing by Charles Artus. Signed «CA».
 9,84 x 11,02 inch (on sight)
 (slight stains)*

Provenance
 Collection personnelle de Sylvain Jacqueline.
 Acquis directement auprès de l'artiste
 et conservé dans la famille de l'actuel
 propriétaire.

2 000/ 2 500 €



27

Charles ARTUS (1897-1978)
«Poussin»

Sculpture en bronze à patine noire.
 Fonte d'édition anthurme à cire perdue par la
 fonderie Valsuani.
 Signé «Artus», monogramme et cachet de fondeur
 13 x 9 x 8 cm

*A «Chick» black patinated bronze sculpture from a
 posthumous edition cast by Valsuani of the design
 created by Charles Artus around 1932. Signed «Ch.
 Artus» plus caster's stamp.
 5,11 x 3,54, x 3,14 inch*

Provenance
 Collection personnelle de Sylvain Jacqueline.
 Acquis directement auprès de l'artiste et conservé
 dans la famille de l'actuel propriétaire.

4 000/ 6 000 €



28

Charles ARTUS (1897 - 1978)

«Nandou»

circa 1929

Sculpture en bronze à patine noire.
Fonte d'édition anthume à cire perdue par la fonderie Valsuani.

Signé «Ch.Artus» et cachet de fondeur.

18,5 x 21 x 7 cm

A «Rhea» black patinated bronze sculpture from a posthumous edition cast by Valsuani of the design created by Charles Artus around 1929. Signed «Ch.Artus» plus caster's stamp.

7,28 x 8,26 x 2,75 inch

Provenance

Collection personnelle de Sylvain Jacqueline.

Acquis directement auprès de l'artiste et conservé dans la famille de l'actuel propriétaire.

Exposition :

Le modèle de ce bronze fût présenté pour la première fois au 18e Salon de la Société des artistes décorateurs, 8 mai - 10 juillet 1928, Paris, Grand Palais des Champs-Élysées.

20 000/ 25 000 €



29

Charles ARTUS (1897-1978)

«Pigeon boulant»

Circa 1930

Sculpture en bronze.
Fonte d'édition anthume .

Signé «Ch.Artus»

20,5 x 18,5 x 8 cm

A «Colombe» bronze sculpture designed by Charles Artus from around 1930. Casted during the artist's lifetime.

Signed «Ch.Artus».

8,07 x 7,28 x 3,14 inch

Provenance

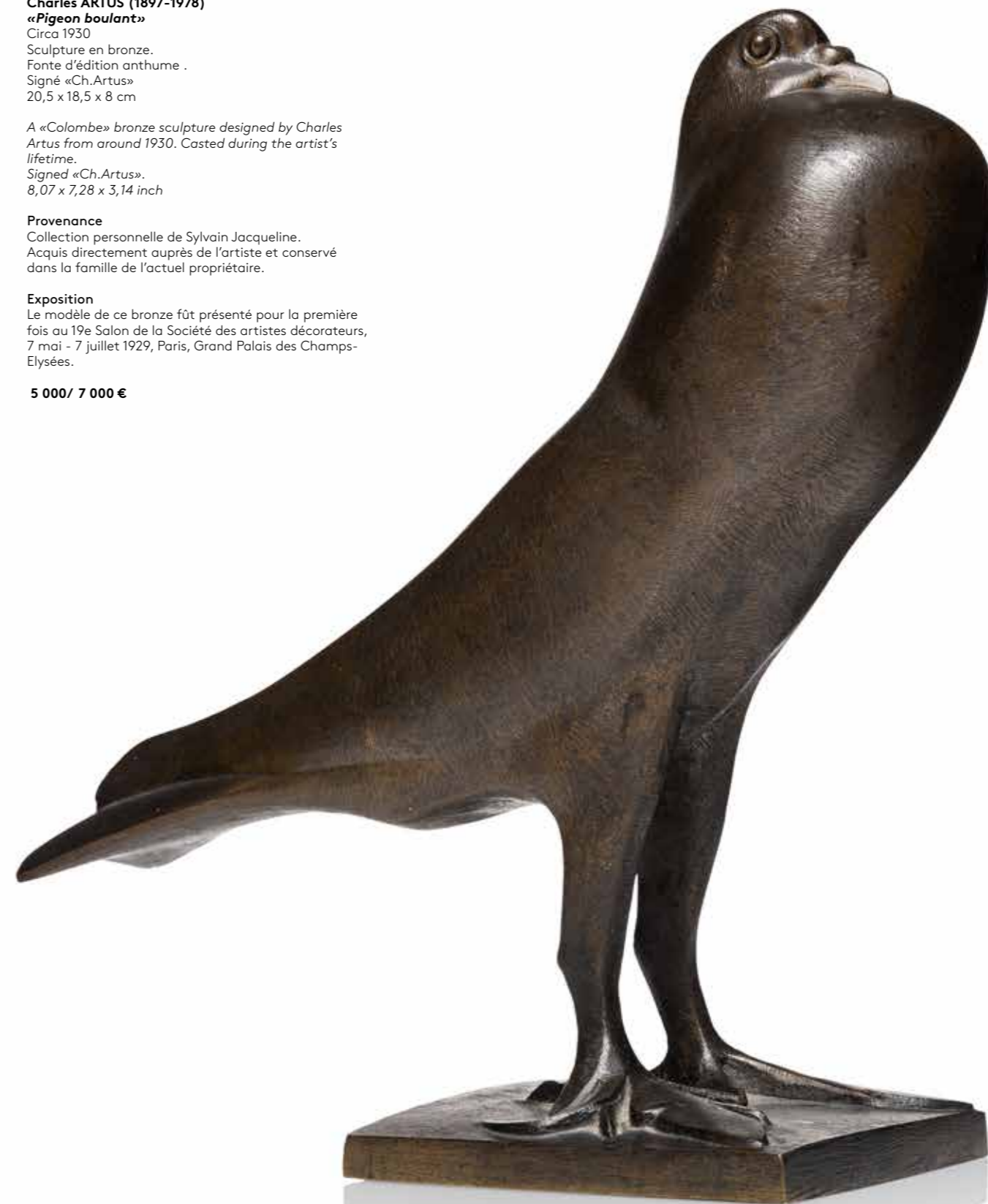
Collection personnelle de Sylvain Jacqueline.

Acquis directement auprès de l'artiste et conservé dans la famille de l'actuel propriétaire.

Exposition

Le modèle de ce bronze fût présenté pour la première fois au 19e Salon de la Société des artistes décorateurs, 7 mai - 7 juillet 1929, Paris, Grand Palais des Champs-Élysées.

5 000/ 7 000 €



30

Charles ARTUS (1897 - 1978)

«*Rossignol du Japon*»

Circa 1932

Sculpture en bronze à patine noire.

Fonte d'édition anthume à cire perdue par la fonderie Valsuani.

Signé «Artus» monogramme et cachet de fondeur .

12,5 x 15 x 6 cm

(légères rayures)

A «Japanese Nightingale» black patinated bronze sculpture from a posthumous edition cast by Valsuani of the design created by Charles Artus around 1932. Signed «Ch.Artus» plus caster's stamp. 4,92 x 5,90 x 2,36 (slight scratches)

Provenance

Collection personnelle de Sylvain Jacqueline.

Acquis directement auprès de l'artiste et conservé dans la famille de l'actuel propriétaire.

Bibliographie

- Mobilier et Décoration, juin 1932 , modèle reproduit page 262.

8 000/ 10 000 €



31

Charles ARTUS (1897 - 1978)

«*Troupiale*»

Circa 1932

Sculpture en bronze à patine noire.

Fonte d'édition anthume par la fonderie Georges Rudier.

Signé «Ch.Artus» et marque de fondeur.

20 x 9 x 7 cm

(usures et légères rayures)

A «Troupiale» black patinated bronze sculpture from a posthumous edition cast by Georges Rudier of the design created by Charles Artus around 1932. Signed «Ch.Artus» plus caster's stamp. 7,87 x 3,54 x 2,75 inch (wears and slight scratches)

Provenance

Collection personnelle de Sylvain Jacqueline.

Acquis directement auprès de l'artiste et conservé dans la famille de l'actuel propriétaire.

Bibliographie

- Mobilier et décoration, juin 1932, modèle reproduit page 305.

Muséographie

Un exemplaire de cette sculpture figure dans les Collections du Metropolitan Museum of Art de New York (METMuseum) qui l'achète en 1932 à la Gaerie Brandt.

15 000/ 20 000 €





32

Charles ARTUS (1897 - 1978)
«Falcon»

Sculpture en bronze patiné noir.
Fonte ancienne probablement
anthume, par la fonderie Andro.
Signé «Ch. Artus» et marque fondeur
«Andro Fondeur Paris».
H : 33 cm
(usures de patine et légères rayures)

*A «Falcon» black patinated bronze
sculpture from a posthumous edition
cast by Andro of the design created
by Charles Artus around 1932. Signed
«Ch. Artus» plus caster's stamp
«Andro Fondeur Paris».
H : 12,99 inch
(wears and slight scratches)*

Provenance
Collection particulière.

15 000/ 20 000 €





**Claire Jeanne Roberte
COLINET**

(1880-1950)

«Ce qui plaît aux vrais amateurs, dans le travail de Mme Colinet, c'est la perfection de sa science anatomique et le mouvement qu'elle donne à ses figurines.»¹



De Claire Jeanne Roberte Colinet on sait peu de choses hors sa naissance à Bruxelles en 1880 et qu'elle fit son apprentissage de la sculpture auprès de Jef Lambeaux et des sculptrices Berthe Girardet et Suzanne Bizard². Ce qu'on sait, par contre, c'est que la sculptrice revendiquait résolument son statut d'artiste femme, jusque dans le choix d'une signature ne laissant rien apparaître de son statut marital³ (Colinet étant son nom patronymique). Son image publique en atteste également, avec cette diffusion d'une photographie⁴ de l'artiste en tenue de travail et outils à la main, dans son atelier de Bruxelles.

Rapidement installée en France à la faveur d'une affectation de son mari (le consul Georges Godchaux), la sculptrice participe à son premier *Salon des Artistes Français* en 1912, *Salon* où elle reçoit la mention «honorable». Ces expositions et succès critiques lui valent d'être sollicité par plusieurs éditeurs d'art⁵, ce qui lui assure des revenus réguliers et une diffusion plus vaste de son œuvre. La manière de l'artiste n'est cependant pas du goût de tous ses contemporains. En témoigne le refus par la *Commission des Beaux-Arts* d'Asnières-sur-Seine (où elle résidait) d'une sculpture «République» que Colinet souhaitait offrir à la ville. Cette douloureuse affaire sera cependant l'occasion pour l'artiste de faire étalage d'une verve réjouissante en fustigeant comme suit un journaliste⁶ qui s'était permis de critiquer sa sculpture sans l'avoir vue : «je ne lui veux nul mal, au contraire. (Quel bon petit cœur !) On lui dicte des bêtises et le pauvre... il écrit».

Farouche et déterminée, Claire Colinet mènera cependant une carrière autarcique, où les portraits et les corps féminins sont omniprésents et objets de recherches constantes. Parmi sa statuaire, conformément au goût de l'époque, on retrouve ainsi de nombreuses danseuses et artistes de cabaret, émaillées de références à l'Orient et l'Antiquité. Plus encore que son confrère en sculpture chrysléphantines Demeter Haralamb Chiparus, Colinet recherche des poses compliquées et d'un équilibre délicat, comme pour mieux souligner le caractère agonistique de la danse ou le point culminant d'une anecdote biblique ou historique.

Élue membre permanente du *Salon des Artistes Indépendants* en 1929, Colinet obtient la même année la nationalité française. Par la suite, dans les Années 1930, l'artiste réalisera suite plusieurs commandes publiques. Citons notamment pour son goût de revanche son «*Allégorie de la Musique*» de 1935 placée au fronton

du centre administratif et social ... d'Asnières-sur-Seine.

De 1937 à 1940, elle expose au *Salon des Indépendants* de Paris et rejoint l'*Union des Femmes Peintres et Sculpteurs*. Invariablement féminines, ses figures poursuivent le propos artistique rare d'UNE artiste dans un domaine essentiellement masculin. Claire Jeanne Roberte Colinet s'éteint en sa propriété d'Asnières, en 1950. Ses œuvres ont été exposées à titre posthume au *Salon de Peinture et de Sculpture* pendant près de 30 ans.

Farouche et déterminée, Claire Colinet mènera cependant une carrière autarcique, où les portraits et les corps féminins sont omniprésents et objets de recherches constantes. Parmi sa statuaire, conformément au goût de l'époque, on retrouve ainsi de nombreuses danseuses et artistes de cabaret, émaillées de références à l'Orient et l'Antiquité. Plus encore que son confrère en sculpture chrysléphantines Demeter Haralamb Chiparus, Colinet recherche des poses compliquées et d'un équilibre délicat, comme pour mieux souligner le caractère agonistique de la danse ou le point culminant d'une anecdote biblique ou historique.

Élue membre permanente du *Salon des Artistes Indépendants* en 1929, Colinet obtient la même année la nationalité française. Par la suite, dans les Années 1930, l'artiste réalisera suite plusieurs commandes publiques. Citons notamment pour son goût de revanche son «*Allégorie de la Musique*» de 1935 placée au fronton du centre administratif et social ... d'Asnières-sur-Seine.

De 1937 à 1940, elle expose au *Salon des Indépendants* de Paris et rejoint l'*Union des Femmes Peintres et Sculpteurs*. Invariablement féminines, ses figures poursuivent le propos artistique rare d'UNE artiste dans un domaine essentiellement masculin. Claire Jeanne Roberte Colinet s'éteint en sa propriété d'Asnières, en 1950. Ses œuvres ont été exposées à titre posthume au *Salon de Peinture et de Sculpture* pendant près de 30 ans.

FD

¹ Extrait d'un entrefilet sur l'artiste dans l'hebdomadaire *Ça et là* du 12 juillet 1914, page 14.

² si l'on en croit le numéro de l'*Aurore* du 8 février 1913.

³ une décision que ses contemporains eurent à cœur de ne pas respecter aussi on ne trouve que peu d'écrits où l'artiste n'est pas nommée «Colinet-Godchaux».

⁴ que son premier époux utilisa comme carte de vœux pour l'année 1910.

⁵ notamment *Les Neveux* de J. Lehmann Arthur Goldscheider, Edmond Etling ou Gustave Barbedienne.

⁶ Auguste Demeuré qui, décidément bien nommé, n'eut rien de plus pressé que de rapporter les propos de l'artiste dans un entrefilet in *La Fédération de la Seine* du 10 janvier 1914.



"LA DANSEUSE D'ANKARA"

«Rien n'est plus dangereux qu'une femme qui danse»¹

On l'a vu dans sa biographie : Claire Jeanne Roberte Colinet était une artiste impétueuse et résolument féministe. Ce progressisme et cette volonté émancipatrice, on les retrouve exprimés avec force dans ses sculptures, où les figures et les corps féminins s'affranchissent des poses essentialistes.

Il n'est pas anodin à cet égard que sa «Danseuse d'Ankara» soit (vraisemblablement) inspirée par une autre artiste féministe et libertaire : la danseuse Isadora Duncan. L'artiste américaine, en effet, stupéfia son temps par ses chorégraphies innovantes dont les mouvements d'apparence erratiques donnaient l'impression d'une transe. Sautant, se pliant, roulant, courant sur scène, Duncan donnait à voir sur scène un jaillissement d'énergie vitale et une féminité triomphante, loin des personnages en constant pâmoison des opéra et ballets classiques.

Dans le même sens, Isadora dansait pieds nus. «Quant aux pieds d'Isadora Duncan, ils prenaient largement et massivement leur point d'appui au sol, sans aucune des reptations par lesquelles progressent ceux du danseur ou de la danseuse.»²

Ce faisant, la danseuse s'émancipait encore des stéréotypes genrés. Affranchis du carcan des chaussons et de l'obligation de se tenir sur la pointe des pieds, ses pieds nus devenaient le lien entre elle et les énergies telluriques qu'elle transcendait par ses mouvements.

Enfin, Isadora Duncan exprimait par sa danse une grande spiritualité car le corps en mouvement recouvrait pour elle une vérité primitive. C'est pourquoi, à l'instar des danseuses antiques, elle osait se présenter sur scène dans une demi-nudité qui révélait son intention : retrouver dans le mouvement une émotion originelle.

Un auteur³ écrit à propos de la danse d'Isadora Duncan : «Le geste qui revenait le plus souvent dans sa danse était celui des bras ramenés en arrière, puis projetés en avant avec violence, en même temps qu'une jambe, puis l'autre, alternativement, se levait en pliant le genou.» C'est précisément dans ce mouvement que Claire Colinet semble avoir immortalisé son modèle pour cette œuvre. Saisie au milieu de l'exécution d'un ensemble de pas de danse, cette pose est d'une intensité non pas dramatique mais agonistique. Loin de la vision misogyne d'un Baudelaire qui écrivit⁴ : «la femme ne sait pas séparer l'âme du corps, elle est simpliste comme les animaux, un satirique dirait que c'est parce qu'elle n'a que le corps», la sculpture de Colinet inspiré par Isadora Duncan nous donne à voir toute la puissance d'un corps féminin qui spiritualise ses mouvements.

Evocatrice et hiératique, cette œuvre témoigne de l'acmé de l'art de Colinet en conjuguant des survivances de Symbolisme, une maîtrise rare du portrait sculpté et un rendu réaliste et non essentialisé du corps féminin en mouvement. L'eurythmie de sa «Danseuse d'Ankara» semble ainsi incarner l'extase dionysiaque énoncée par Nietzsche⁵ : «Par le chant et la danse, l'homme manifeste son appartenance à une communauté supérieure : il a désappris de marcher et de parler et, dansant, il est sur le point de s'élever dans les airs. Ses gestes disent son ensorcellement. [...] il se sent dieu, il circule lui-même extasié, soulevé, ainsi qu'il a vu dans ses rêves marcher les dieux.»

FD

¹ Anathème prononcé par l'inquisiteur Rostegui in «Les Sorcières d'Akelarre» («Akelarre» en VO) de Pablo Agüero, 2021.

² Léandre Vaillat, *L'invitation à la danse*, Albin Michel, Paris, 1953, pages 190-191.

³ Ibid.

⁴ dans «Mon cœur mis à nu, recueil de fragments inachevés publiés à titre posthume en 1887.

⁵ In *Ainsi parlait Zarathoustra / Also sprach Zarathustra: Ein Buch für Alle und Keinen* », 1883-1891.





CLAIRE JEANNE ROBERTE COLINET, LOT 33



MASTERS • MILLON



33

Claire Jeanne Roberte COLINET (1880 - 1950)

«La Danseuse d'Ankara»

Sculpture chrysléphantine en bronze à patine dorée et polychrome, visage, cou, bras, mains, seins, ventre et pieds en ivoire. Socle en onyx. Signée «CJ R Colinet» sur la terrasse.
HT : 63,5 cm, Sculpture : 45,5 x 31 x 10,5 cm

Le certificat CITES en règle sera fourni à l'acquéreur.

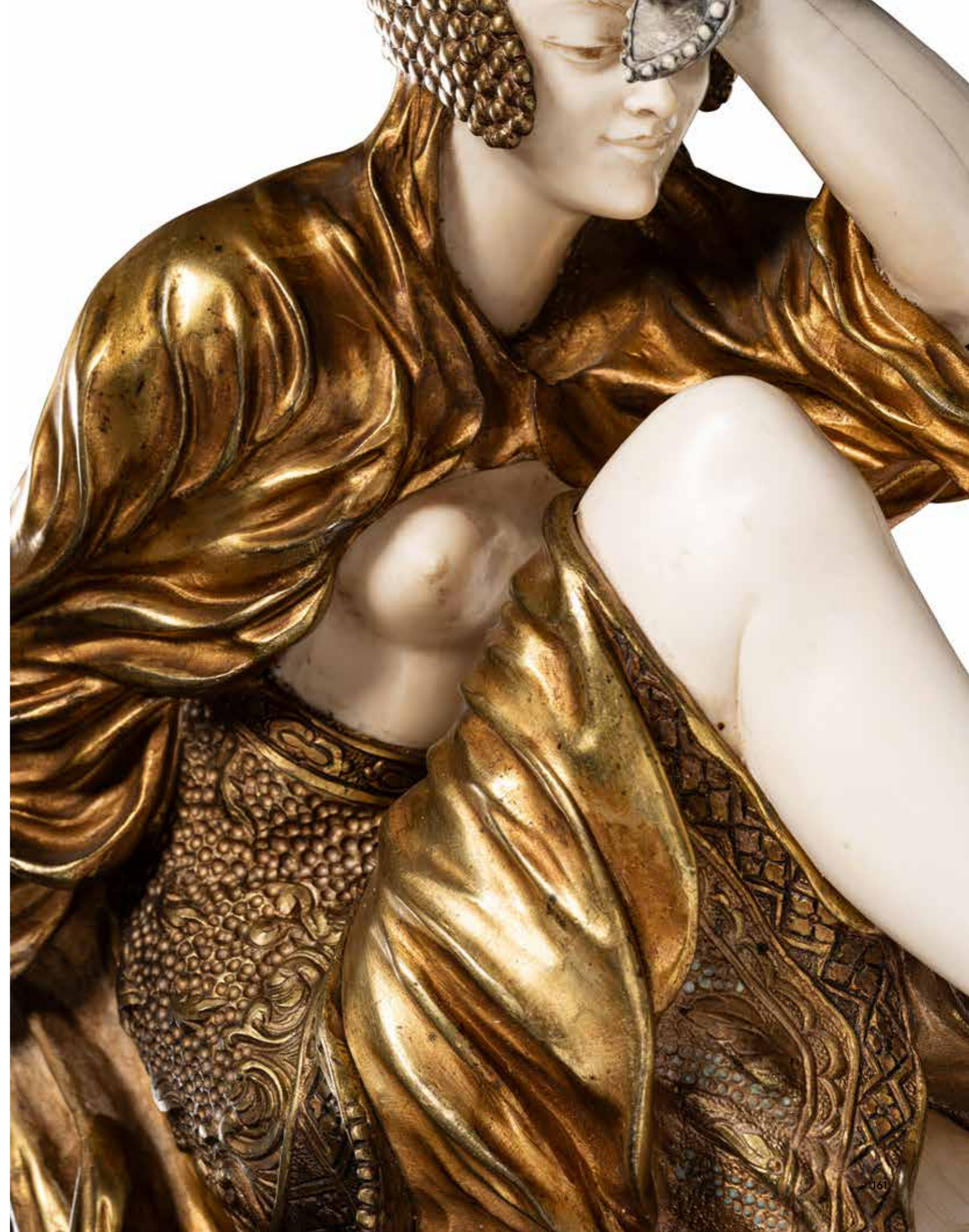
*An «Akara Dancer» patinated bronze and ivory sculpture by Claire Jeanne Roberte Colinet. On an onyx base.
Signed «CJ R Colinet» on the terrace.
Total H : 25 inch, Sculpture : 17,91 x 12,20 x 4,13 inch*

The CITES certificate will be provided to the buyer.

Bibliographie

- Alastair Duncan : «Art Deco Sculpture», Thames & Hudson, Londres, 2016, modèle à patine variante reproduit page 217.
- Alastair Duncan : «Art Deco Complete : The Definitive Guide to the Decorative Arts of the 1920s and 1930s», Abrams, New York, 2009, modèle reproduit page 97.
- Bryan Catley : «Art Deco and other Figures», Woodbridge, 2003, page 122.
- Victor Arwas : «Art Deco Sculpture», Londres, 1992, page 76.
- F.M. Ricci : «Isadora Duncan», Paris, 1979, modèle reproduits pages 88-89.

50 000/ 60 000 €





Alberto GIACOMETTI

(1901-1966)

pour

Jean Michel FRANK

(1895-1941)

«L'œuvre de Giacometti communique la connaissance de la solitude de chaque être et de chaque chose, et cette solitude est notre gloire la plus sûre.»¹

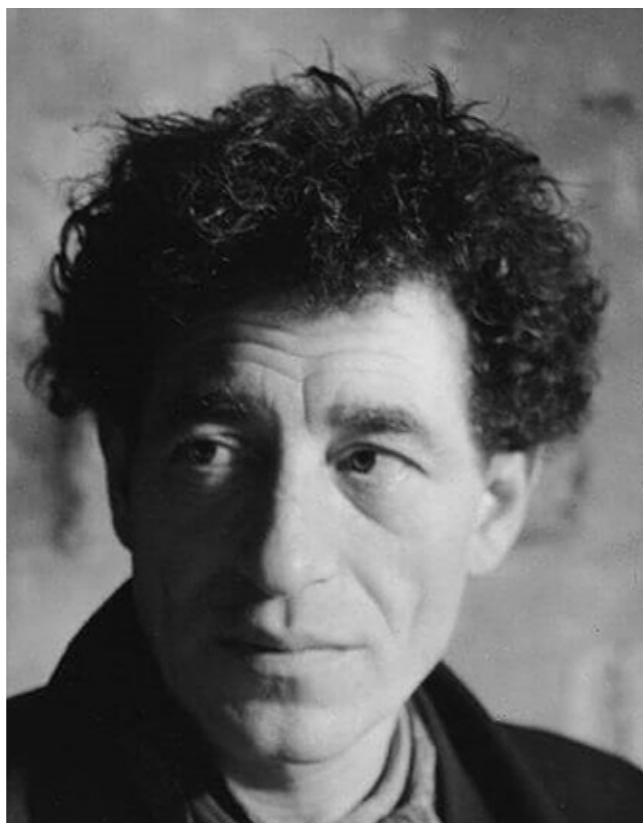
Alberto Giacometti naît à Borgonovo (Suisse) en 1901, treize mois avant son frère Diego. Précoce, il dessine dès l'âge de dix ans, réalise ses premiers tableaux à douze et étend son impérieuse maîtrise artistique à la sculpture en 1915, où il modèle la «petite Tête de Diego sur socle».

Après des études supérieures à l'École des Beaux-Arts de Genève puis à l'École des Arts et Métiers, Giacometti voyage en Italie en mai 1920. Il y découvre les artistes de la Renaissance et expérimente «un déchirement dans la réalité» un jour où il croise des femmes qui lui apparaissent «immenses, au-delà de toute notion de mesure, leur être et leurs mouvements chargés d'une violence effroyable»². En Italie également, Alberto connaît un autre basculement définitif de son psychisme lorsqu'il voit mourir un homme dans un train. De ce drame, il dira³ : «c'est à cause de lui que j'ai vécu dans le provisoire, que je n'ai cessé d'avoir horreur de toute possession».

Fort de cet état d'esprit ascétique, le jeune artiste rejoint Paris en 1922 pour entrer à l'Académie de la Grande-Chaumière et suivre l'enseignement d'Antoine Bourdelle. Au sein de l'atelier du sculpteur, les recherches de Giacometti ne cessent de se heurter à cette difficulté ontologique de traduire dans le domaine des formes une vision nécessairement empirique de la réalité. Il se tourne alors vers le Cubisme et réalise des sculptures marquées d'influences africaines et océaniques qui seront présentées aux Salons des Tuileries de 1925 à 1927, année où Giacometti quitte l'atelier de Bourdelle pour s'installer avec son frère Diego dans un petit atelier rue Hippolyte-Maidron. L'année suivante, la Galerie Jeanne Bucher expose deux «sculptures plates» de l'artiste, qui sont vendues en quelques jours et lui obtiennent plusieurs commandes.

Ce premier succès encourage le décorateur Jean-Michel Frank à solliciter les frères Giacometti afin d'imaginer des luminaires et objets d'art pour ses aménagements. Cette collaboration durera de 1930 au décès tragique de Frank en mars 1941. À travers elle, Diego et Alberto Giacometti rencontreront une partie des amateurs mondains, galeristes et grands couturiers qui deviendront leur clientèle (comme Elsa Schiaparelli, dont Alberto décorera la boutique parisienne et pour qui il créera également des bijoux).

En parallèle, Giacometti se rapproche des Surréalistes, groupe qu'il rejoint officiellement en 1931 et au sein duquel il crée des sculptures caractérisées par un sentiment d'onirisme violent et



d'incertitude angoissée comme la «Fleur en danger» (1932). En mai 1932, il a sa première exposition personnelle à la Galerie Pierre Colle, qui fera dire à un critique⁴ : «personne n'a exprimé comme lui l'angoisse actuelle. Il est l'homme qui brûle».

Autant stimulé que consumé par ce «feu» intérieur, Alberto Giacometti considère en 1934 qu'il doit «retourner aux sources et tout recommencer»⁵. Il a perdu son père en juin 1933 et sculpté en réaction sa «Tête-crâne» (1934), œuvre à partir de laquelle il s'abîme dans une fascination pour les têtes, qui lui semblent détenir le mystère du vivant et de ce qui fait l'être humain. Giacometti a désormais une obsession : «essayer de mettre en place une tête humaine.»⁶

Ce retour à la figuration est désavoué par le groupe Surréaliste qui l'exclut en 1935. Alberto s'en moque et dira alors – la chose est assez rare pour être soulignée – s'être «senti heureux et libre.»⁷ C'est le début de la seconde période de son œuvre : une quête de la représentation de la réalité et du vivant pour laquelle, chaque jour, il sculpte, dessine et peint son frère Diego, la modèle professionnelle Rita ou son amie Isabel. Une nouvelle expérience signifiante pour Giacometti intervient en 1938, lorsqu'il est renversé par une voiture. L'artiste conservera en effet de l'évènement une légère claudication, comme un rappel que sa fascination pour le vivant est fascination pour ce qui résiste à la mort.

En juin 1940, la Wehrmacht occupe Paris et les frères Giacometti décident de fuir vers Genève. Parti le premier, Alberto sera le seul à y parvenir car les allemands suppriment tous les visas avant que Diego ne puisse quitter la France. Réfugié en Suisse, l'artiste commence à se diriger vers ses figures debout d'après-guerre en modelant la «Femme au chariot» d'après le souvenir de son amie Isabel.

De retour à Paris en septembre 1945, Giacometti reprend ses recherches tout en encourageant l'émancipation créatrice de Diego, qui commencera alors à produire des sculptures animalières et du mobilier en métal.

Dans les années qui suivent, le nouveau style d'Alberto Giacometti s'affirme dans de hautes figures étroites et filiformes aux silhouettes allusives. L'artiste présente quelques-unes de ces sculptures à New-York en 1947, à la Galerie Pierre Matisse, parmi lesquelles un premier «Homme qui marche». La même année, Aimée Maeght lui commande trois de ces nouvelles sculptures à l'élan vertical. Puis, en 1950, Alberto Giacometti a sa première rétrospective au Kunstmuseum de Bâle, qui lui achète pour ses collections la sculpture «La Place». En parallèle, l'artiste réalise dans son atelier une série de sculptures où figure humaine et Nature se confondent en une homologie faisant des êtres debout les arbres d'une forêt et des bustes et têtes des rochers ou des montagnes.

En juin 1951 a lieu la première exposition de l'artiste à Paris après-guerre, à la Galerie Maeght. Il y présente des œuvres déjà montrées à New-York ainsi que plusieurs autres de sa nouvelle manière filiforme et évocatrice, parmi lesquelles le «Chat» et le «Chien». En parallèle, les recherches de l'artiste voient ses motifs continuer à poursuivre l'obsession de la tête, des bustes et des figures. C'est la série dites des «Têtes noires», incarnations essentialisées auxquelles Jean-Paul Sartre s'identifiera pour dire de lui-même⁸ qu'il est «fait de tous les hommes, et qui les vaut tous, et que vaut n'importe qui.» Cette absence d'axiologie est en effet centrale et essentielle dans l'art d'Alberto Giacometti dont les portraits (peints ou sculptés) s'affranchissent des émotions et des normes esthétiques pour devenir des totems hiératiques. Extirpés d'un espace imaginaire né d'un travail d'après modèle et de mémoire, leurs traits et leurs expressions particulières se fondent pour incarner une quintessence d'humanité sur laquelle le spectateur projetera ses émotions et souvenirs propres. Refusant la perspective classique, Giacometti s'évertue par ailleurs à restituer ses modèles tels qu'il les voit, c'est à dire de manière partielle et déformée, toujours changeante.

Ces visions contrariées que favorisent sans doute l'excès de travail dans la poussière du plâtre, le manque de sommeil et l'abus de tabac éloignent l'artiste de la réalité tandis qu'il se demande sans cesse «comment rendre compte à la fois du détail et de l'ensemble, du profil et de la face, du devant et du derrière de la tête dessinée»⁹.

En 1954 apparaît parmi ces «Têtes» celle de Jean Genêt, poète sulfureux avec qui Alberto Giacometti se lie d'amitié et qu'il

prendra plusieurs fois pour modèle. Les deux hommes partagent en effet le vif sentiment de leur propre singularité et un émerveillement naïf pour la beauté du monde à laquelle ils se rattachent pour en transcender les aspects parfois sordides.

Travaillant sans relâche, Alberto Giacometti fait l'objet durant les Années 50 de plusieurs expositions et reçoit de prestigieuses récompenses dans la décennie suivante comme le prix Carnegie International en 1961 ou le Grand prix de sculpture de la Biennale de Venise en 1962. L'artiste restera pourtant toujours plus intéressé par ses recherches sur la vérité et l'essence de la Vie que par l'Art, ainsi qu'il l'exprima non sans provocation en affirmant : «dans une maison en flammes je sauverais un chat plutôt qu'un Rembrandt»¹⁰.

Alberto Giacometti vivra assez longtemps pour voir la création à Zurich de la fondation portant son nom en 1965. Il s'éteint au début de l'année 1966, au terme d'une vie à ce point iconoclaste et singulière que de nombreux auteurs s'empareront de son parcours et de ses réflexions pour gloser sur le monde moderne. Parmi eux, le mot de la fin pourrait être laissé à Jean Genêt qui se demandait¹¹ à propos des sculptures de son ami : «encore que présentes ici, où sont donc ces figures de Giacometti (...) sinon dans la mort ? D'où elles s'échappent à chaque appel de notre œil pour s'approcher de nous».

FD

1 in Jean Genet : *L'Atelier d'Alberto Giacometti*, Paris, Mægh, 1957

2 In Yves Bonnefoy : *Alberto Giacometti, Biographie d'une œuvre*, Flammarion, Paris, 1991, page 71.

3 dans un entretien accordé à Jean Clay pour *Réalités*, numéro 215, décembre 1963, page 137.

4 Anatole Jakovsky, tel que cité in Reinhold Hohl, *Alberto Giacometti*, op.cit. page 250.

5 in Alberto Giacometti : *Écrits*, Hermann, collection «Savoirs sur l'Art», Paris, 1990, page 272.

6 in Marcel Jean, *Histoire de la Peinture Surréaliste*, Seuil, Paris, 1959, page 227.

7 in James Lord, *Un portrait par Giacometti*, Museum of Modern Art, New York, 1965, page 101.

8 dans la phrase qui clôture son roman *Les Mots* de 1964.

9 in *Écrits*, op. cit., page 262.

10 in James Lord, *Un portrait par Giacometti*, op. cit. page 293

11 in *L'Atelier d'Alberto Giacometti*, op. cit. page 4.

APPLIQUE «MASQUE» OU «MASQUE COIFFURE», MODÈLE CRÉÉ EN 1933

«Les figures de Giacometti sont des masques derrière lesquels se dissimule le visage de la lumière.»¹

Si leur univers est celui de la décoration, les créations d'Alberto Giacometti pour Jean-Michel Frank n'ont cependant jamais été reniées par le sculpteur qui disait à leurs propos en 1962² : «il n'y avait aucune différence entre ce que j'appelais une sculpture et ce qui était un objet.»

Giacometti fait la rencontre de Jean-Michel Frank à la fin des Années 20, possiblement par l'entremise des époux Noailles qui avaient fait l'acquisition de l'une des deux «sculpture plate» qu'il présentait à la *Galerie Jeanne Bucher* en 1928. Leur collaboration débute réellement en 1930, lorsque Frank devint directeur artistique de *Chanaux & Cie*. Développant un vocabulaire radical et sobre autour de subtiles harmonies de brun, de beige et de blanc, le décorateur créa alors des espaces où rien ne brille, où la matière mate n'offense jamais par son éclat. Frank n'hésite pas pour servir cette direction ascétique à employer des matériaux «pauvres», parmi lesquels le plâtre laissé brut des créations d'Alberto Giacometti. De ces objets décoratifs Aragon dira³ que : «ces miettes de Giacometti sont l'honneur des amateurs qu'on compte sur le bout des doigts, et qui étaient d'abord les clients de Jean-Michel Frank.»

C'est en 1933 qu'Alberto Giacometti imagine pour Frank ce masque féminin aux yeux vides, diffusant une lumière discrète aux murs. Composé de courbes sinueuses convergeant depuis la chevelure jusqu'à celles plus minimalistes et simples de la bouche, du nez et des yeux, ce visage semble sans âge.

S'il n'a pas encore effectué son retour obsessionnel autour du motif de la tête humaine, Giacometti poursuit déjà ici une démarche d'essentialisation des visages, qu'il traite sans affectation pour en faire des manières de totems. L'inspiration de ce «masque» pourrait ainsi se trouver tant dans des motifs antiques que dans ceux de la statuaire extrême-orientale. Les traits paisibles et relâchés du visage notamment pourraient s'apparenter à ceux d'une statue de Bodhisattva. Le parallèle ne serait pas absurde tant se rejoignent l'esprit de dépouillement volontaire de la décoration de Frank, la neutralité théologique de Giacometti et les préceptes du bouddhisme Zen de se délester du superflu et de privilégier l'épuration et le minimalisme.

Il convient également de se rappeler qu'Alberto Giacometti est encore affilié aux *Surréalistes* en 1933, les préceptes du groupe n'étant sans doute pas étrangers au caractère fantastique et mystique de ce «Masque coiffure».

Dissimulant les ampoules, le visage composant l'applique se retrouve en effet découpée à contre-jour et semble dès-lors en suspension, comme une fantasmagorie mettant en scène une apparition fantomatique.

Souvenons-nous enfin que Giacometti était contemporain de Freud à qui le masque servait de supports pour ses réflexions sur «l'inquiétante étrangeté de l'être»⁴. Il n'est sans doute pas anodin à cet égard de constater que le visage de cette applique semble partager ses traits avec ceux de son créateur. Mêmes lèvres fines en leur partie supérieure et pulpeuse pour l'inférieure. Mêmes yeux en amande à la paupière inférieure particulièrement marquée. Même nez droit dont les arrêtes se poursuivent en des sourcils en arc épais. Même asymétrie oculaire où l'œil droit est légèrement plus étroit et haut que le gauche. Giacometti disait : «je ne vois pas les sculptures, je vois le noir»⁵. Cette applique lumineuse s'impose à cet égard comme un défi à l'obscurité matricielle d'où le sculpteur l'a extirpé et contre laquelle il la dresse et se dresse en partageant ses traits.

FD

¹ Roger Lannes in *Art et Décoration*, janvier 1938, page 15.

² in Alberto Giacometti, *Écrits*, Hermann, collection «Savoirs sur l'Art», Paris, 1990, page 275.

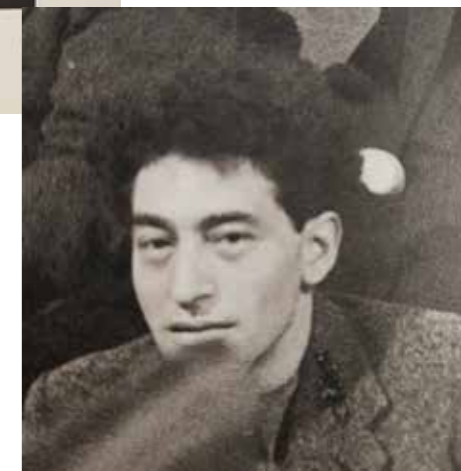
³ in *Grandeur nature*, *Écrits sur l'Art Moderne*, Flammarion, Paris, 1981, page 218.

⁴ suivant le titre de son essai de 1919 («Das Unheimliche» en allemand)

⁵ citation introduisant l'ouvrage d'Yves Bonnefoy : *Alberto Giacometti, Biographie d'une œuvre*, Flammarion, Paris, 1991.



© Succession Alberto Giacometti/ADAGP, Paris, 2024





© Succession Alberto Giacometti/ADAGP, Paris, 2024

© Succession Alberto Giacometti/ADAGP, Paris, 2024



© Succession Alberto Giacometti/ADAGP, Paris, 2024

© Succession Alberto Giacometti/ADAGP, Paris, 2024



34

Alberto GIACOMETTI (1901 - 1966) pour Jean Michel FRANK (1895 - 1941)
«Masque» ou «Masque coiffure»

Modèle créé en 1933
 Applique en plâtre
 Traces de dorure.
 24 x 15,5 x 16,5 cm
 (restaurée sous la supervision du Comité Giacometti)

Nous remercions chaleureusement le Comité Giacometti de nous avoir confirmé l'authenticité de cette œuvre.

Un certificat d'authenticité du Comité Giacometti sera remis à l'acquéreur sur demande.

A "Mask" or "Hairdressing mask" plaster wall light designed by Alberto Giacometti in 1933 for Jean Michel Frank. Gilding traces.

*9,44 x 6,1 x 6,49 inch
 (restored under the supervision of the Giacometti Committee)*

We warmly thank the Giacometti Committee for confirming the authenticity of the work.

A certificate of authenticity from the Giacometti Committee would be given to the buyer upon request.

Provenance
 Collection particulière.

Bibliographie
 - Figure au catalogue raisonné de la Fondation Giacometti sous la référence AGD n°4636.
 - Pierre-Emmanuel Martin-Vivier : "Jean-Michel Frank, l'étrange luxe du rien", Paris, 2006, modèle reproduit page 349 (et que l'on devine au mur sur la photographie page 203 ainsi que dans la boutique de Jean-Michel Frank sur la photographie page 231).
 - François Baudot : "J.M. Frank ", New York, 2004, modèle reproduit pages 20-21.
 - Léopold Diego Sanchez : " Jean-Michel Frank, Paris, 1997, modèle reproduit page 239.
 - Architectural Digest, Mai-Juin 1977, modèle reproduit sur socle dans la photographie d'un intérieur parisien page 108.

60 000/ 80 000 €

© Succession Alberto Giacometti/ADAGP, Paris, 2024



© Succession Alberto Giacometti/ADAGP, Paris, 2024



Ernest MORENON

(1904-2003)

D'Ernest Morenon on sait peu de choses si ce n'est une naissance à Marseille en janvier 1904 et qu'une bourse de la cité phocéenne lui permit d'entrer à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris où il étudiera la sculpture auprès de Jules Coutan et Paul Landowski.

Fort de l'enseignement reçu de ses maîtres, le jeune sculpteur obtient en 1925 un premier prix au Concours du prix Bridan avec «Germanicus», une figure dessinée d'après l'antique. Il réitère en 1929 au Concours de la tête d'expression où son buste «Le Sourire» est primé.¹ Par suite, les notices des différents Salons des Artistes Français indiquent qu'il y présenta régulièrement des modèles en plâtre : une «Jeune Femme» (n° 3506) en 1928, une «Adolescente» (n°3704) en 1930, un «Buste de Capitaine» (n°3837) à celle de 1931 ou encore, en 1932, une «Europe» (n° 3930).

En 1933, Morenon remporte le deuxième second Grand Prix de Rome pour son «Orphée apaise la tempête».

Sans doute est-ce cette distinction qui lui vaut d'être choisi pour réaliser en 1937 les bas-reliefs en chêne sculpté destinés à orner la Porte de l'Alma, à l'entrée l'Exposition universelle de Paris, œuvre sa plus célèbre et documentée qui lui obtient une médaille d'or lors de l'évènement.

Après avoir servi dans l'armée française, l'artiste fuit le Paris occupé et la milice française au début de l'année 1943 pour s'installer aux États-Unis, à Boston. On perd alors sa trace avant de le retrouver en 1955 comme chef du département de sculpture au Musée des Beaux-Arts de Boston, poste qui sera le sien pendant dix ans. Par suite, il occupera durant les années 60 un poste de professeur à l'École des Arts Appliqués de l'Université de Boston.

En parallèle de ses activités professorales et muséales, Morenon collabore avec plusieurs cabinets d'architectes et continuera à créer des sculptures et bas-reliefs, dont la plus grande partie se situe aux États-Unis² comme les bas-reliefs de la Basilique du sanctuaire National de l'Immaculée Conception à Washington ou une Piéta sculptée pour le Carney Hospital de Boston.

Il meurt le 30 janvier 2003 à Providence (Rhode Island), à l'âge de 99 ans.

FD

¹ Ces deux plâtres sont conservés à l'École des Beaux-Arts de Paris.

² On décompte seulement trois œuvres de l'artiste dans les collections publiques françaises : les deux plâtres précités et un bas-relief en bois sculpté « Porte Monumentale de l'Alma Paris 1937 » conservé au Musée des Années 30 de Boulogne Billancourt sous le numéro d'inventaire 2023.1.1



©DKR



DEUX PANNEAUX DU BAS-RELIEF «L'ART ET LA TECHNIQUE DU BOIS», 1937

«La revanche de la matière vivante sur le béton et le métal, le cri d'orgueil et de défi du bois.»¹

Du 25 mai au 25 novembre 1937 se tient à Paris l'Exposition internationale des Arts et des Techniques appliqués à la Vie moderne (la sixième et dernière à se tenir dans la capitale française). Appelée plus communément *Exposition Universelle*, la manifestation invite le public à découvrir les pavillons de plus de 50 pays installés dans l'Ouest de la capitale. Démonstration unique du progrès humain autant qu'utopie sociale, l'Exposition est l'endroit où il faut être et plus de 30 millions de visiteurs sont attendus. Afin de guider ce public nombreux, des repères architecturaux sont imaginés, notamment les portes d'accès à l'Exposition. Parmi elles, la *Porte Monumentale du Pont de l'Alma* marque l'entrée de la passerelle provisoire construite pour soulager le pont de la circulation due à l'Exposition.

Commandé et financé par l'Office technique d'Utilisation du Bois, cet ouvrage tient son originalité à son matériau : le bois. Sans doute sensible à l'idée de Victor Hugo selon laquelle «une certaine mise à point de la civilisation résulte d'une Exposition universelle»², l'Office souhaite en effet remettre au goût du jour un matériau que concurrencent alors largement le béton ou le fer. Sa profession de foi³ en ce sens est aussi lyrique que volontariste : «Le bois, matériau qui porte en soi l'âme immortelle de la forêt créatrice qui fut à l'origine de l'Espèce et demeure immuable et éternelle. LE BOIS, matériau de toujours, matériau de l'Avenir. La science de l'Ingénieur moderne au service de la plus ancienne des matières premières. L'application de formules savantes pour des réalisations d'une audace inouïe. Le prélude d'une technique nouvelle. La Porte Monumentale en Bois de la Place de l'Alma à l'Exposition de 1937 : Un anachronisme ? Non : une anticipation.»

Confiée aux architectes Marc et Léo Solotareff, la Porte vise à démontrer qu'à poids égal, le bois est le plus résistant de tous les matériaux de construction de par son élasticité (laquelle fait défaut au béton ou à l'acier). La passerelle comporte ainsi deux pylônes monumentaux de 50 mètres de haut, érigés en bois simplement verni provenant de plusieurs régions françaises. Quant à l'aspect décoratif de l'ouvrage, Marc Solotareff, prévoit⁴ que «les bas-reliefs du sculpteur E. Morenon, accompagnant l'entrée.» Fidèle à la thématique de l'Exposition, le jeune sculpteur décorera les parties basses intérieures des pylônes de bas-reliefs narratifs évoquant les techniques du travail du bois, dominés par des figures incarnant l'abattage de l'arbre et son débitage par le bûcheron puis son façonnage par le menuisier. Récompensées par une médaille d'or lors de l'Exposition, ces sculptures témoignent «d'une remarquable compréhension des effets propres à la matière, traitée dans la lumière.»⁵ L'effet produit est saisissant et des observateurs souligneront⁶ que «la porte monumentale de la Place de l'Alma frappe le visiteur par ses proportions gigantesques, sa couleur si particulière et si chaude et son aspect si neuf quoique très simple et naturel.»

Voué à «complètement disparaître après l'Exposition»⁷, l'ouvrage fait l'objet de photographies publiées dans le journal *Excelsior* du 30 décembre 1938 qui attestent que «la Porte Monumentale de la place de l'Alma s'effrite chaque jour sous l'activité destructrice des ouvriers. Bientôt son image ne demeurera plus que sur les cartes postales ou les photographies des visiteurs prévoyants»⁸.

Qu'est-il advenu dès-lors des bas-reliefs ? Leur destin est inconnu. Pour autant et en l'état de nos connaissances, tout porte à croire que ces deux panneaux que nous présentons sont ceux-là même qui figuraient sur la Porte monumentale de l'Alma en 1937. A cet égard il est intéressant de relever que le panneau aux bûcherons présente les contours insolés de la tête de la sculpture placée devant elle sur la composition du décor de la Porte.

FD

¹ Guide officiel de l'exposition Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne, Editions de la Société pour le développement du tourisme, Paris, 1937, NP.

² in Œuvres complètes, volume XXVI : «Choses vues», tome II, Paris, Librairie Ollendorf, 1913, page 340.

³ page 73 du Livre d'Or Officiel de l'Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne, Editions SPEC, Paris, 1937.

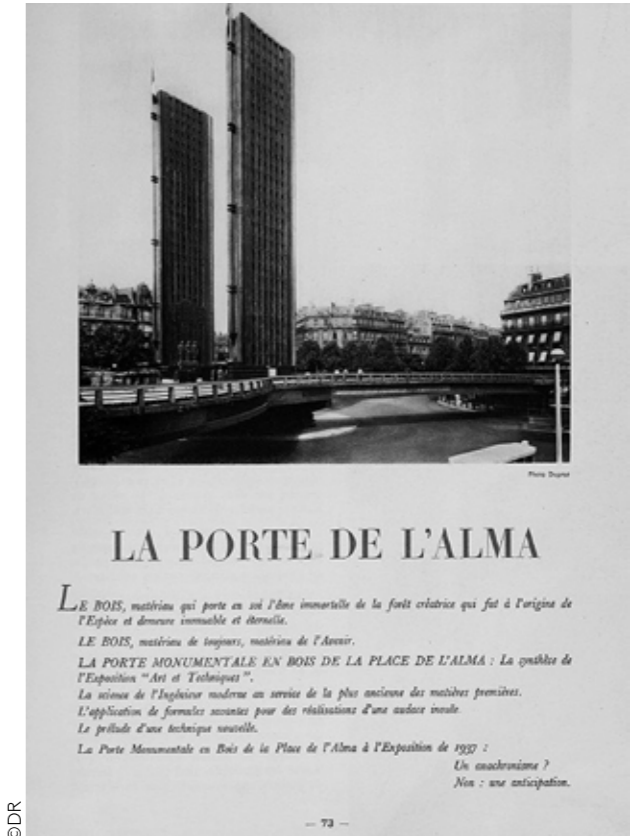
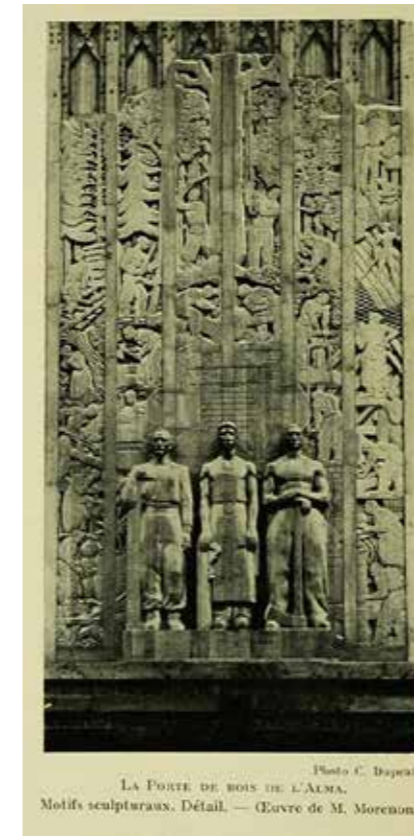
⁴ dans le Livre d'Or Officiel de l'Exposition, op. cit., page 71.

⁵ Guillaume Janneau in La Revue de l'art ancien et moderne, n°377, septembre 1937, page 107.

⁶ in Art et Décoration, tome LXVI, 1937, page 322.

⁷ livre d'or de l'exposition page 232

⁸ à noter cependant qu'une version réduite en bois vernis de la Porte monumentale de l'Alma - étude préparatoire de Morenon ou œuvre commémorative de l'artiste - a été vendue par Millon le 30 juin 2022 tandis qu'un autre exemplaire de cette œuvre figure dans les collections du Musée des Années 30 de Boulogne Billancourt sous le numéro d'inventaire 2023.1.1



35

Ernest MORENON (1904 - 2003)
«L'Art et la Technique du bois»

1937

Deux panneaux en chêne d'Alsace sculptés de bas-reliefs narratifs évoquant les techniques de travail du bois.
265 x 78 x 6,5 et 274,5 x 78 x 6,5 cm

En l'état de nos connaissances, nous pensons que ces panneaux sont ceux-là même qui décoraient la Porte monumentale de l'Alma, une des deux entrées principales de l'Exposition internationale des arts et des techniques appliqués à la vie moderne de 1937 à Paris.

Two carved Alsace oakwood panels with narrative bas-reliefs evoking woodworking techniques made by Ernest Morenon in 1937.

104,33 x 30,7 x 2,55 and 108,07 x 30,7 x 6,5 inch

Based on current knowledge there is every reason to believe that those panels are the ones that decorated the monumental Porte de l'Alma, one of the two main entrances to the International Exhibition of Arts and Techniques Applied to Modern Life in 1937 in Paris.

Provenance

Collection particulière.

Bibliographie

- Livre d'Or Officiel de l'Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne, Paris, Editions SPEC, 1937, bas-reliefs reproduits pages 74 et 75.
- La Revue de l'art ancien et moderne, n°377, septembre 1937, bas-relief reproduit page 106.
- Le Radical de Marseille, 12 novembre 1937, bas-relief reproduit page 3.
- La Construction moderne : journal hebdomadaire illustré : art, théorie appliquée, pratique, génie civil, industrie du bâtiment, 53e année, octobre 1937, reproduction des Portes de l'Alma avec les bas-relief d'Ernest Morenon pages 338.
- Art et Décoration, tome LXVI, année 1937, reproduction de la face intérieure d'un des pilastres de la porte de l'Alma avec les sculptures de Morenon page 322.

15 000/ 20 000 €



3 | 240237

Yonel LEBOVICI

(1937-1998)

«Il y a un autre monde mais il est dans celui-ci.»¹

Breton par sa mère et Roumain par son père, Yonel Lebovici naît à Paris en 1937.

Diplômé en industrie aéronautique en 1955, il se lasse cependant vite de la construction d'avions et part se former au dessin à l'Académie de la Grande Chaumière avant d'entrer à l'École Nationale Supérieure des Arts appliqués puis à l'École des Arts et Métiers en 1957. Au sortir de sa formation artistique, Lebovici rejoint en 1962 le studio de Serge Mansau, où il termine son apprentissage en s'initiant à la technique du verre soufflé auprès du créateur de flacons. De cette époque date une de ses premières œuvres : la table «Aquariophile» (1965), dont la silhouette transparente en verre et méthacrylate accueille un aquarium hémisphérique.

Puis, en 1969, Lebovici ouvre - avec le soutien financier de l'industriel Philippe Lhotellier - son propre atelier de sculpture rue d'Artois, dans le 8e arrondissement de Paris. Là, l'artiste réalise notamment ses premières œuvres lumineuses. Parmi elles, ses fameuses lampes «Satellite» en plexiglas et acier chromé, inspirées par une décennie 1960 marquée par l'exploration spatiale et la «Course à la Lune» entre Russes et Américains. Puis, afin d'assurer la promotion de ses œuvres, Lebovici ouvre au début des Années 1970 un stand aux Puces de Saint-Ouen (Marché Paul-Bert). Cette vitrine lui attirant de nombreuses commandes et une certaine renommée, il peut ouvrir en 1972 la galerie Formes et Couleurs, dans le 17e arrondissement de Paris. L'année suivante, il fonde le groupe «MOB 6» avec six autres artistes partageant la particularité de posséder leurs propres sociétés d'éditions de meubles et objets².

A partir de 1976, le couturier et homme d'affaire Pierre Cardin s'intéresse au travail de Lebovici et décide d'éditer la lampe «Satellite» (petit modèle) à 100 exemplaires. Suivront en 1977 les éditions par Cardin des iconiques lampes et lampadaires «Soucoupe», dont certains culminent à plus de 4 mètres sur leurs pieds d'aluminium poli. En 1978, Pierre Cardin organisera même la première exposition personnelle de Lebovici ... avant que la collaboration entre les deux hommes ne cesse tant leurs fortes personnalités se révélèrent inconciliables. Cette même année 1978, le designer se trouve un autre éditeur en la personne de Felix Canetti et sa société *Distrimex*. Editées en séries limitées, les créations de Lebovici lui valent une reconnaissance internationale et de nombreuses commandes d'architectures d'intérieur pour des magasins (*Hermès* et *Lancel* notamment) et des appartements privés.

C'est à cette époque également que le designer imagine ses premières œuvres surdimensionnées, agrandissant des objets du quotidien jusqu'à leur conférer un aspect surréaliste. Ces proportions inattendues viennent alors interroger les valeurs

d'usage de l'objet qui sont au cœur du design contemporain : esthétique, fonctionnalité et reproductibilité. Ainsi de sa lampe «Fiche Mâle» (1978) en forme de prise électrique géante. Par la suite, Yonel Lebovici multipliera dans ses créations les emprunts aux objets de la vie courante, qu'il transforme en véritables sculptures fonctionnelles.

Durant les Années 1980, le designer participera à plusieurs expositions publiques et commence à collaborer avec l'industriel Yvon Poullain, qui deviendra son mécène et ami. Puis, dans les Années 1990, Lebovici se considérera moins comme un designer et se consacra plutôt à la création de sculptures monumentales³.

L'artiste s'éteint en 1998, à l'âge de 60 ans. Il laisse derrière lui une œuvre unique, jalonnée de pièces à la fois fonctionnelles et artistiques, qui ont repoussé les limites du mobilier conventionnel.

FD

- 1 Paul Éluard in *Œuvres complètes*, éditions La Pléiade, 1968, volume 1, page 986.
- 2 Ainsi de François Arnal et sa maison d'édition *Atelier A* ou de Miche Boyer et son entité *Rouve*. André Puttman le rejoindra plus tard avec sa société *Créateurs et Industriels*.
- 3 comme sa sculpture de bronze «L'Envol» (1170 Montolieu) qui ne sera inaugurée qu'en 2014, 16 ans après la mort de l'artiste.



«L'ARBRE DE YONEL», 1970

«Je ferai honneur à Noël dans mon cœur
et j'essaierai de le garder toute l'année.»¹

Résolument iconoclaste, Yonel Lebovici ne fait cependant jamais montre de cynisme ou de vacuité quand il s'adresse à l'imaginaire collectif. C'est ainsi, par exemple, que ses lampes «*Satellite*» et «*Soucoupe*» ne moquent en rien la culture visuelle née dans la décennie 1960 autour de la conquête spatiale. Au contraire même, ces créations entérinent cet imaginaire comme suffisamment digne d'intérêt pour devenir du mobilier contemporain. Si Lebovici tord, inverse, contrefait ou réinvente un objet ou une idée, c'est ainsi toujours pour en faire un support de réflexion et d'émotion. Et avec son «*Arbre de Yonel*», c'est bien d'émotion qu'il s'agit.

Devenu une forme essentialisée sous un habit de chrome, ces sapins «modernisés» et miniaturisés restent en effet évocateurs de souvenirs. Par leur forme déjà, qui nous rappellera les «*ondamania*»² de notre enfance.

Par la réminiscence des périodes de fêtes ensuite, et leur mémoire qui résiste au mouvement perpétuel des «ressorts» du temps. Il y aurait là de quoi nourrir un rien de mélancolie et peiner à trouver le sommeil tant il est vrai que : «*la nostalgie, c'est comme les coups de soleil. Ça fait pas mal pendant. Ça fait mal le soir.*»³

Lebovici nous en préserve heureusement par un artifice simple mais salutaire : ses sculptures sont musicales. Devenu sculpture kinétique, «*L'arbre de Yonel*» produit lui-même ses tintinnabules métalliques comme autant de clochettes festives. En résulte le chant arhythmique d'une manière de «*Jingle Bells*», désormais dissonant et atonale mais qui nous rappelle à l'excitation de la fête et l'anticipation des cadeaux.

Le parallèle est à ce point pertinent que l'on peut ici à nouveau citer Dickens (dans sa préface à *Un chant de Noël*) et voir dans ces sapins un «*petit conte spectral pour soulever le fantôme d'une idée*». Lebovici aura été toute sa vie un agitateur joyeux du design. Grâce à lui, au plaisir immédiat et régressif qu'on éprouve à «activer» son «*Arbre de Yonel*», cette idée sera qu'il n'y a décidément pas d'âge pour être un enfant.

FD

¹ Charles Dickens in *A Christmas Carol (Un chant de Noël)*, *Le Livre de Poche*, 2011, page 183

² ces jouets en plastique multicolore ou métal qu'on appelait aussi «ressort à escalier», «ressort épatant» ou «slinky».

³ dans sa *Chronique de la haine ordinaire* intitulée «Aurore», 6 juin 1986, *France Inter*.

36

Yonel LEBOVICI (1937 - 1998)

«L'arbre de Yonel»

1970

Métal chromé, suite de six éléments.

H. : 50 cm (arbre principal)

H. : 16 cm (petits arbres)

A «Yonel's tree» set of six chrome plated metal sculptures made by Yonel Lebovici in 1970.

H : 19,68 inch (taller one)

H : 6,29 inch (others)

Provenance

Collection particulière.

Bibliographie

- Delphine et Yorane Lebovici «Yonel Lebovici 1937-1998», YP Art Expo éditions, Paris, 2003, modèle reproduit pages 46-47.

- «Yonel Lebovici 1937 - 1998», Catalogue de l'exposition, Editions du 15 Square de Vergennes, Paris 2003, modèle reproduit page 49.

3 000/ 5 000 €



"CODE À BARRES", 1990

"Got your barcode memorized
They came here to electroshock me
But can they erase you from my mind ?"¹

En 1980, Yonel Lebovici enterrait lui aussi² le mouvement *Punk*, en faisant un lampadaire géant de l'épingle à nourrice emblématique du mouvement. Dix ans plus tard, c'est ce même consumérisme dénoncé par le *Punk* que le designer prend à contrepied avec son lampadaire «Code à Barre». Et en effet : quelle meilleure «revanche» sur la société de consommation que la réification de son symbole le plus universel ?

Truculente comme nombre de ses créations, cette œuvre est également à lire dans la continuité du travail de Lebovici autour de la lumière. Depuis la fin des Années 1960, le designer a imaginé nombre de luminaires à la fois esthétiques et fantaisistes, dont des lampes et lampadaires empruntant les formes d'objets du quotidien détournés. Agrandis au-delà de toute proportions usuelles, ces objets font écho à notre quotidien tout en nous donnant l'impression de côtoyer la possession d'un géant excentrique. C'est le cas ici avec un «Code à Barre» dont la surface est bien supérieure à son modèle de la grande distribution. Et le fonctionnement même de ce luminaire consiste en un renversement de la réalité, puisque ce sont les symboles alphanumériques du lampadaire qui diffusent la lumière (au contraire de l'action d'un code barre).

Sous sa silhouette toute industrielle, faite d'aluminium poli et d'acier, ce lampadaire rappellera également le talent de l'exécution technique parfaite, que Yonel Lebovici conservait de sa prime activité dans l'aéronautique.

On pourra aussi voir dans l'usage du métal un écho lointain à l'*Union des Artistes Modernes (UAM)* - née à la fin des Années 20 sur une opposition au décor et à l'ornement et l'emploi du métal – ou au *Bauhaus* pour son approche fonctionnelle et ses formes géométriques aux lignes épurées.

Magnifiant la trivialité du quotidien, Lebovici s'emploie à nous le faire regarder autrement et, comme disait Desproges³ : «*Esthétiquement, c'est beau. Moralement, comme toute insulte à la médiocrité, c'est une bonne action.*»

FD

¹ «*J'ai mémorisé ton code-barre
Ils sont venus ici pour m'électrocuter
Mais peuvent-ils t'effacer de mon esprit ?*»

Alice Cooper in «*Cold Machine*», 11e morceau de l'album *Brutal Planet*, 2000, Spitfire Records.

² à la suite du groupe (Punk) Crass et son morceau «*Punk is dead*» sur *The Feeding of the 5000*, autoproduction, 1978.

³ à propos de Paolo Conte dans sa *Chronique de la haine ordinaire* intitulée «*Paolo*», 28 février 1986, *France Inter*.



37

Yonel LEBOVICI (1937 - 1998) «Code à barres»

1990

Edition limitée de 8 pièces + 4 épreuves d'artiste.

Lampadaire en aluminium poli, bois et acier.

Signé, daté et justifié «E.A.» sous la base.

195 x 20,5 x 23,5 cm

A «Code à barres» polished aluminum, wood and steel floor lamp from a limited edition of 8 pieces + 4 artist issues of the design created by Yonel Lebovici in 1990.

Signed, dated and marked «E.A.» under the base.

75,77 x 9,25 x 9,25 inch

Provenance

Collection particulière.

Bibliographie

- Delphine et Yorane Lebovici «Yonel Lebovici 1937-1998», YP Art Expo éditions, Paris, 2003, modèle reproduit pages 142-143.

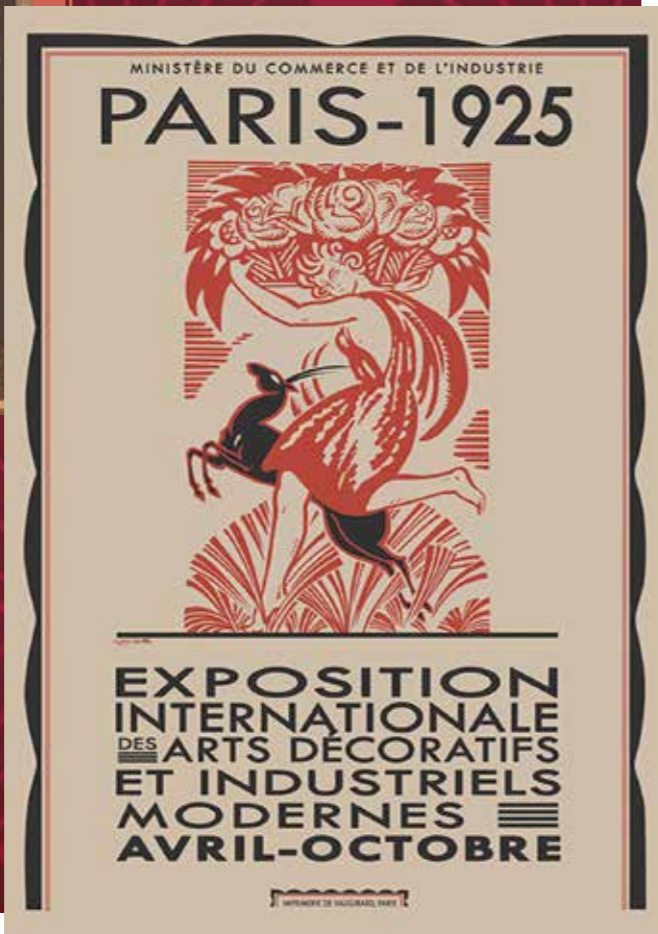
- Michèle Chartier : «Yonel Lebovici, sculpteur de haut niveau», Stein Ouaki éditions, Paris, 1995, modèle reproduit page 91.

20 000/ 30 000 €

1925-2025
CENTENAIRE DE L'ART DÉCO
Quel âge ont vos œuvres ?



Jean DUNAND (1877-1942)
Adjugé 117 000 €



Pierre CHAREAU (1883-1950)
Adjugé 377 000 €



Jean DUNAND (1877-1942)
Adjugé 136 500 €



Armand Albert RATEAU (1882-1938)
Adjugé 28 000 €



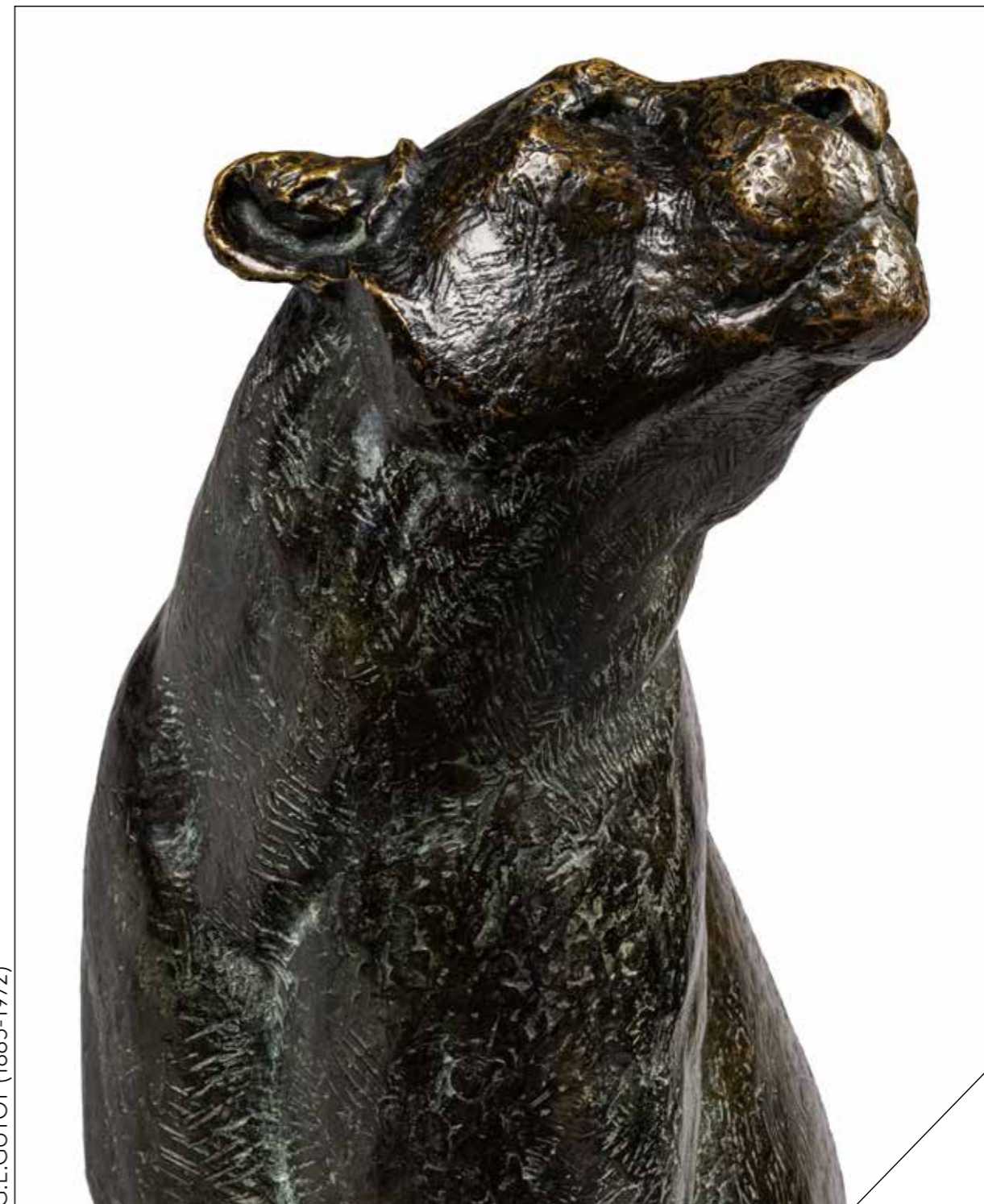
Jacques-Emile RUHLMANN (1879-1933)
Adjugé 45 500 €



Jean DUNAND (1877-1942)
Adjugé 52 000 €



Edgar BRANDT (1880-1960)
Adjugé 13 000 €



G.L. GUYOT (1885-1972)

Vos objets Art Déco prennent de la valeur

En 2025, les signatures Art Déco seront parmi les plus recherchées sur le marché international :

Ruhlmann, Dunand, Chareau, Brandt, Rateau, ...

En 30 ans le département MILLON Arts Décoratifs - Design est devenu un leader européen de la spécialité.

Vente « Centenaire » en préparation : demandez-nous une estimation de vos œuvres

casciello@millon.com 07 78 88 67 30

CRÉATION MODERNE ET CONTEMPORAINE

22.10

École de Paris

8.11

Photographie
École de Paris online

15.11

MASTERS
Arts Décoratifs du XX^e

22.11

Multiples et éditions limités

28.11

L'Europe de l'Art Nouveau

5.12

Design

9.12

Art Moderne

16.12

Art Contemporain d'Afrique
du Nord

18.12

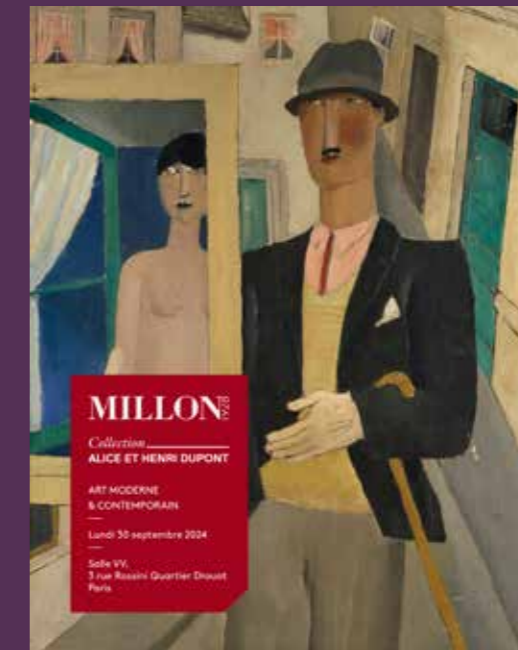
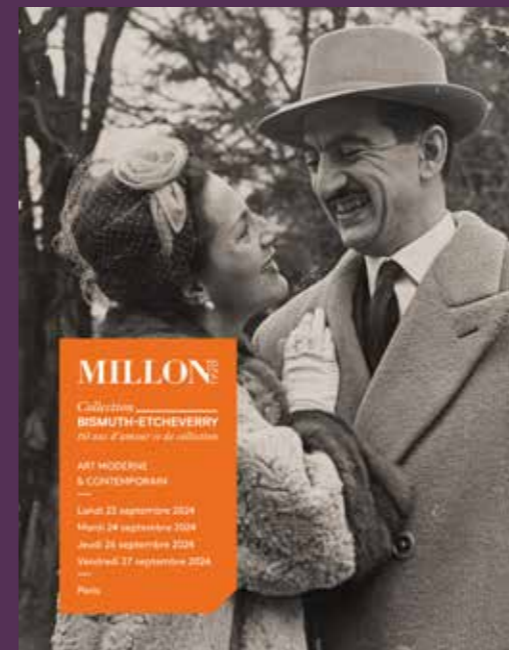
Post-War & Art Contemporain

Pour programmer vos œuvres dans nos ventes

07 78 88 67 30- casciello@millon.com



Pierre CHAREAU (1883 - 1950)
«La Religieuse»
380 000 €



Pour nous confier vos collections

01 47 27 76 72- acasciello@millon.com

COLLECTIONS ET PERSONNALITÉS

Conditions de vente

Les présentes Conditions Générales de Vente sont applicables, pour les dispositions qui y sont prévues, à toute personne porteur ou souhantant porter une enchère, directement ou par personne interposée, à l'occasion de la vente volontaire de meubles aux enchères publiques qui y est soumise, ainsi qu'à toute personne remportant les enchères.

DEFINITIONS

- Ci-après, les termes suivants sont définis comme suit :
 - Vente : la vente volontaire de meubles aux enchères publiques organisée par Millon soumise aux présentes conditions générales de vente ;
 - Catalogue : liste aux Lots proposés à la Vente et informations les concernant sur tout support édité par Millon ;
 - Lot : bien ou ensemble de biens proposés à la Vente sous un seul numéro au Catalogue ;
 - Commissaire-Priseur : personne chargée par Millon de recevoir les enchères au cours de la Vente et d'adjuger les Lots ;
 - Vendeur : personne ayant mandaté Millon pour vendre son bien dans le cadre de la Vente ;
 - Prix de Réserve : prix convenu entre le Vendeur et Millon en dessous duquel le Lot ne peut être adjugé ;
 - Ordre d'Achat : pouvoir donné à Millon par toute personne intéressée d'enclenchir son compte sur un Lot déterminé jusqu'à un montant déterminé ;
 - Ordre d'Achat Irrevocable : commande de vente aux enchères en ligne susceptible d'être autorisée par un Lot émise par toute personne intéressée, avec instruction donnée à Millon d'enclencher progressivement pour son compte jusqu'au montant de cette offre, sans que le Lot puisse lui être adjugé à un prix inférieur à ce montant, et moyennant des conditions financières particulières définies entre les parties ;
 - Adjudicataire : personne ayant porté, directement ou par personne interposée, la plus haute enchère ayant la clôture des enchères par le Commissaire-Priseur, et acheteur du Lot adjugé ;
 - Adjudication : moment de formation du contrat de vente entre le Vendeur et l'Adjudicataire, à la clôture des enchères par le Commissaire-Priseur, dès lors que la dernière enchère émise est supérieure ou égale à l'éventuel Prix de Réserve ;
 - Prix d'Adjudication : prix dit « ou mortecu» dont le montant correspond à celui de la dernière enchère portée avant que le Commissaire-Priseur clôture les enchères et adjuge le Lot ou dernier enchérisseur ;
 - Commission d'Adjudication : frais dus par l'Adjudicataire à Millon correspondant à pourcentage du Prix d'Adjudication, majoré de la TVA applicable ;
 - Prix de Vente : addition du Prix d'Adjudication et de la Commission d'Adjudication ;
 - Plateforme Digitale : toute plateforme de vente aux enchères en ligne susceptible d'être autorisée par Millon à recevoir des enchères au cours de la Vente, et notamment « www.internetchers.com » et « www.drouot.com » ;
 - Enchères par Téléphone : enchères effectuées par un intermédiaire d'un membre du personnel de Millon en communication téléphonique avec l'enclénrisseur ;
 - Enchères Exclusivement en Ligne : enchères portées sous une enchérisseur ne puisse assister en personne de l'adjudication et à disposition d'une salle dédiée et d'organisation d'une exposition publique des Lots.

INFORMATIONS ET GARANTIES

Tous les Lots sont vendus dans l'état où ils se trouvent au moment de leur adjudication, avec leurs potentiels défauts et imperfections. Le fait que la description ne comporte pas d'information particulière sur l'état d'un Lot ne signifie pas que ce Lot est exempt de défauts ou d'imperfections. Les informations figurant au Catalogue sont renseignées par Millon et les experts indépendants mentionnés au Catalogue, et peuvent être modifiés par rectifications, notifications et/ou déclarations formulées avant la mise aux enchères des Lots, et portées au procès-verbal de la Vente.

Les informations figurant au Catalogue, notamment les caractéristiques, les dimensions, les couleurs, l'état du Lot, les incidents, les accidents et/ou les restaurations affectant le Lot ne peuvent être exhaustives, traduisent l'appréciation subjective de l'expert qui les a renseignés, et ne sauraient donc suffire à convaincre tout intéressé d'enclenchr sans avoir inspecté personnellement le Lot, dès lors qu'il aura fait l'objet d'une exposition publique.

Pour tous les Lots dont le montant de l'estimation basse figurant dans le Catalogue est supérieur à 2 000 euros, un rapport de condition sur l'état de conservation pourra être mis à disposition de tout intéressé à sa demande. Toutes les informations figurant dans ce rapport restent soumises à la réserve de l'intéressé. Les actions en responsabilité civile engagées à l'occasion des ventes volontaires de meuble ux enchères publiques se prescrivent par cinq ans à compter de l'adjudication conformément à l'article 2226 du Code de Commerce. Les Lots signalés par le symbole «*» comportent de l'ivoire d'éléphant ou de la corne rhinocéros dont la vente est libre au titre des dérogations prévues à l'article 2 du décret n° 2017 portant modification de l'article 16 de ce décret relatif à l'interdiction du commerce de l'ivoire d'éléphant et de la corne de rhinocéros sur le territoire national, et ont fait l'objet d'un certificat intercommunautaire nécessaire à leur mise en vente sur le territoire de l'Union européenne et délivré par la Direction régionale et interdépartementale de l'Environnement, de l'aménagement et des transports (DRIEAU). Les Lots précédés d'une lettre «A» sont destinés à la vente aux enchères par un office de commissaire de justice, et feront l'objet d'un procès-verbal judiciaire et engendreront des frais de vente légaux de 12% HT du Prix d'Adjudication (soit 14,40% TTC) à la charge des l'Adjudicataire, en sus de la commission d'adjudication. Un système de conversion de devises pourra être mis en place lors de la Vente. Les contre-valeurs en devises des enchères portées dans la salle en euros sont fournies à titre indicatif.

CHARTRE DE L'ENCHÉRISSÉUR :

En participant aux ventes aux enchères publiques chez MILLON, les enchérisseurs ou acheteurs, vénérents et bijoux, articles et objets d'art, objets de collection, objets d'orfèvrerie, monnaies et argenterie, porcelaines, verres et cristalleries, montres et instruments de musique, ainsi qu'aux articles électroniques et électriques. Les seuls de valeur unitaire appliqués à ces ventes sont les suivants : Objets d'art, de collection et articles de luxe : à partir de 300 € Les véhicules terrestres : à partir de 50 000 € (5000 € pour les deux roues) Les articles électroniques à usage domestique : à partir de 750 € Les appareils électroniques d'enregistrement de son et d'imague : à partir de 1000 €

En participant aux ventes aux enchères publiques chez MILLON, les enchérisseurs engagent leur responsabilité en cas de non-respect des obligations ci-dessus mentionnées. MILLON se tient votre disposition pour tout renseignement complémentaire : service-client@millon.com

CAUTION

MILLON se réserve le droit de demander la constitution d'une caution aux personnes souhaitant porter des enchères lors de leur inscription. Le montant de cette caution sera automatiquement prélevé par Millon à hauteur du Prix de Vente dès lors que l'Adjudicataire ne l'aura pas payé dans un délai de 15 jours à compter de la Vente.

ORDRES D'ACHAT ET ENCHÈRES PAR TÉLÉPHONE

Les Ordres d'Achat et demandes d'Enchères par Téléphone sont pris en compte et exécutés par Millon à titre gracieux. Millon s'efforcera d'exécuter les Ordres d'Achat et demandes d'Enchères par Téléphone qui lui seront transmis par écrit jusqu'à deux heures avant la vente. Millon n'assume aucune responsabilité dans le cadre d'enchères par Téléphone, la liaison téléphonique n'a pas pu être établie. Bien que Millon soit prêt à enregistrer les demandes d'Enchères par Téléphone forfaitaire ou par l'Adjudicataire dans l'hypermarché ou en responsabilité en cas d'exécution des demandes transmises le jour même de la vente. Les échanges téléphoniques à l'occasion d'Enchères par Téléphone sont susceptibles d'être enregistrés. Toute personne intéressée peut adresser à Millon un Ordre d'Achat Irrevocable en contrepartie duquel il peut être convenu que son auteur percevra une indemnité forfaitaire ou proportionnelle en cas de non-exécution de l'offre. L'Ordre d'Achat Irrevocable sera indiqué dans le Catalogue si Millon le reçoit avant l'adion du Catalogue ou format papier, et fera l'objet d'une mention avant la mise aux enchères du Lot concerné. Tout enchérisseur qui reçoit le conseil d'un tiers pour l'achat d'un Lot faisant l'objet d'un Ordre d'Achat Irrevocable est tenu de lui divulguer ses intérêts financiers sur ce Lot, et ce tiers est tenu de les lui divulguer. Le fait d'enclenchr ou tenter d'enclenchr sur un Lot faisant l'objet d'un Ordre d'Achat Irrevocable en détournant une communication usitée direct ou indirecte, permanente ou ponctuelle, avec l'auteur de l'Ordre d'Achat Irrevocable, et de convenir avec ce dernier d'une entente financière de nature à entraver les enchères, est puni de 6 mois d'emprisonnement et de 22.500 € d'amende en application de l'article 313-0 du code pénal.

ENCHÈRES SUR LES PLATEFORMES DIGITALES

Millon ne saurait être tenue responsable de l'interruption d'un service de Plateforme Digitale ou cours de la Vente ou de tout autre dysfonctionnement de nature à empêcher l'utilisateur de porter des enchères. L'interruption d'un service de Plateforme Digitale ou cours de la Vente ne justifie pas nécessairement l'interruption de la Vente par le Commissaire-Priseur. Dans le cadre des Ventes simultanées en salle et en ligne, en cas d'enchères concomitantes, l'enchère portée dans la salle de vente est prioritaire sur l'enchère portée sur une Plateforme Digitale.

PALIER D'ENCHÈRES ET ADJUDICATION
Les paliers d'enchères ou incréments sont définis à la discrétion du Commissaire-Priseur en charge de la Vente.

Si le montant d'une enchère est jugé insuffisant, incohérent avec le montant de la précédente enchère ou de nature à perturber de bonne tenue, l'égalité et le rythme de la Vente, le Commissaire-Priseur peut décider de ne pas la prendre en compte.

L'Adjudication est matérialisée par le coup de marteau et le prononcé du mot « adjugé » par le Commissaire-Priseur et/ou de l'affichage du mot « adjugé » dans le cadre des enchères sur les Plateformes numériques ou sur le support papier. Le prononcé du mot « adjugé » prévaut sur l'affichage du mot « adjugé ». En cas d'enchère portée entre le coup de marteau et le prononcé du mot « adjugé », le Commissaire-Priseur régularise les enchères. En cas de contestation sur l'Adjudication d'un Lot, c'est-à-dire s'il est établi que deux ou plusieurs enchérisseurs ont simultanément porté une enchère équivalente, soit à haute voix, soit par signe, et réclamation en même temps le Lot après le prononcé du mot « adjugé », ledit Lot sera remis aux enchères au prix proposé par les enchérisseurs concurrents, et tout le public présent sera admis à enchérir de nouveau.

RESPONSABILITÉ DES ENCHÉRISSÉURS

En portant une enchère sur un Lot, directement ou par personne interposée, les enchérisseurs assument leur responsabilité personnelle de régler le Prix de Vente additionné de tous droits ou taxes exigibles. Les enchérisseurs sont réputés agir en leur nom et pour leur propre compte sauf indication stricte contraire émise à Millon avant la Vente. Sous réserve de la décision du Commissaire-Priseur habilité, et sous réserve que l'enchère finale soit supérieure ou égale au Prix de Réserve, le dernier enchérisseur devant être l'Adjudicataire. Les Lots adjugés sont sous l'entière responsabilité de l'Adjudicataire dès le moment de l'Adjudication.

FRAIS À LA CHARGE DE L'ADJUDICATAIRE

L'Adjudicataire paiera à Millon, en sus du Prix d'Adjudication, une Commission d'Adjudication égale à un pourcentage du Prix d'Adjudication dégressif par tranche défini comme suit :

- 25 % HT soit 30 % TTC *

- La tranche inférieure à 2 500 € : 27,5 % HT (soit 33,5 % TTC *)

Puis dégressivité comme suit :

- 20,83 % HT (soit 25% TTC *) de 500 001 € à 1 500 000 €

- 16,66 % HT (soit 20% TTC *) au-delà de 1 500 001 €

*Taux de TVA en vigueur : 20%

Prix global de l'adjudication (prix au marteau) +

commission d'adjudication

En outre, la Commission d'Adjudication est majorée comme suit dans les cas suivants :

- 3% HT en sus (soit 3,6% TTC*) pour les Lots acquis via la Plateforme Digitale Live « www.internetchers.com » ou la Plateforme Digitale « www.drouot.com »
- 1,5% HT en sus (soit 1,8% TTC*) pour les Lots acquis sur la Plateforme Digitale Live « www.drouot.com » (v. CGV de la plateforme « www.drouot.com »)
- 1,5% HT en sus (soit 1,8% TTC*) pour les Lots acquis via la Plateforme Digitale Live « www.invaluable.com » (v. CGV de la plateforme « www.invaluable.com »)
- Pour les ventes complètement dématérialisées. Exclusivement en Ligne, réalisées via la plateforme « Drouotonline.com », les frais de vente à la charge de l'acheteur sont majorés de 3% HT du prix d'adjudication (cf. CGV de la plateforme Drouotonline.com).

Pour exception, pour toutes les ventes ayant lieu ou prévu au titre d'un Lot, bien de transport par voie aérienne (N°390), la Commission d'Adjudication est de 29,17% HT (soit 35% TTC*), majorés des frais de délivrance de 2,40€ TTC par lot.

*Taux de TVA en vigueur : 20%

RÉGIME DE TVA APPLICABLE

Conformément à l'article 297-A du code général impôts, Millon est assujettie au régime de la TVA sur la marge. Comme rappelé par le Conseil des maisons de vente, autorité de régulation du secteur, le régime d'imposition (le régime d'imposition) de la vente aux enchères par un acheteur, vendeurs et des frais récupérés) ne donne pas droit à récupération par l'acheteur. L'opérateur de vente ne doit pas faire ressortir de TVA sur le bordereau de vente remis à l'acheteur (pas de mention HT ou TTC ni de détail de la partie TTC des frais d'acquisition) ».

PAIEMENT DU PRIX DE VENTE

La vente aux enchères publiques est faite au comptant et l'Adjudicataire doit s'acquitter du Prix de Vente immédiatement après l'Adjudication, indépendamment de la volonté de sortir son Lot du territoire français (v. infra « La sortie du territoire français »).

L'Adjudicataire doit s'acquitter personnellement du Prix de Vente et notamment, en cas de paiement depuis un compte bancaire, être titulaire de ce compte.

Le paiement pourra être effectué comme suit :

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

DOMICILIATION:

NEULFIZE OBC

3, avenue Hoche - 75008 Paris

IBAN FR76 3078 8009 0002 0609 7000 469

BIC NSMBFRPPXXX

- par paiement en ligne : https://www.millon.com/a-propos/payer-en-ligne/paris ;
- Les Adjudicataires ayant enclenchr via la plateforme Live « www.internetchers.com », auront des chèques de paiement émis à leur adresse par le Commissaire-Priseur au bordereaux de moins de 1200 € dans un délai de 48 heures suivant la fin de la Vente sauf avis contraire.

RETARD DE PAIEMENT

À défaut de 30 jours suivant la Vente, tout retard de paiement entraînera des pénalités de retard égales à 3 fois le taux d'intérêt légal ainsi qu'une indemnité forfaitaire pour frais de recouvrement de 40 €.

Millon est abonnés au service TEMIS permettant la consultation et l'alimentation du fichier des restrictions d'accès aux ventes aux enchères (« Fichier TEMIS ») mis en œuvre par la société Commissaires-Priseurs Multimédia (CPM). S'il s'agit son siège social sis 116, boulevard Louis Armand à Neuilly-sur-Marne (Paris 93350). Tout Prix de Vente demeuré impayé après 6 Millon ou ayant fait l'objet d'un paiement est susceptible de faire l'objet d'une inscription au fichier TEMIS pour toute information complémentaire, merci de consulter la politique de protection des données de TEMIS : https://temis.auction/stats/politique-protection-dp-temis.pdf

DÉFAUT DE PAIEMENT

En cas de défaut de paiement, lorsque la vente est résolue ou le bien revendu sur réitération des enchères en application des dispositions de l'article L.321-14 du code de commerce, l'Adjudicataire défaillant devra payer à Millon une indemnité forfaitaire égale au montant de la Commission d'Adjudication dont il est redevable, majorée des pénalités de retard égales à trois fois le taux d'intérêt légal ou-delà de 30 jours suivant la Vente, ainsi qu'une indemnité forfaitaire pour frais de recouvrement de 40€. En cas de défaut de paiement, lorsque le bien est revendu sur réitération des enchères en application des dispositions de l'article L.321-14 du code de commerce, l'Adjudicataire défaillant devra églement payer à Millon, agissant pour le compte du vendeur, la différence entre le premier Prix d'Adjudication et le second Prix d'Adjudication, si ce dernier est inférieur au premier, sans préjudice des dommages et intérêts susceptibles d'être dus au Vendeur et à Millon. Millon se réserve également le droit de procéder à toute compensation avec les sommes dues par l'Adjudicataire défaillant ou à encaisser les chèques de caution.

ENLÈVEMENT DES LOTS, ASSURANCE, MAGASINAGE ET TRANSPORT
Les Lots vendus par l'Adjudicataire à l'Adjudicataire qu'après encaissement de l'intégralité du Prix de Vente. Il appartient à l'Adjudicataire de faire assurer les Lots dès le moment de leur Adjudication et de supporter les risques de perte, vol, dégradations ou autres dès ce moment conformément à l'article 1196 du code civil. Millon décline toute responsabilité quant aux dommages eux-mêmes, y compris les dommages causés ou encourus et le traitement de ces dommages, y compris les opérations commerciales et de marketing. Il est conseillé aux Adjudicataires de procéder à un enlèvement rapide de leurs lots. Les socles de présentation ne font pas partie intégrante du Lot.

RETRAIT DIFFÉRÉ DES ACHATS ET STOCKAGE

Sauf indication contraire, le retrait des Lots a lieu ou cours de Millon suite au 19, rue de la Grande-Batelière à Paris (75009). Millon assurera la gratuité du stockage pendant 30 jours à compter de la Vente. Passé ce délai, des frais de stockage et de transfert de nos locaux vers le garde-meuble de Millon situé au 116, boulevard Louis Armand à Neuilly-sur-Marne (93350) seront facturés à raison de :

- 6 € HT (soit 7,2 € TTC*)/Lot/semaine révolue pour un volume inférieur à 1 m³ ;
- 7 € HT (soit 8,4 € TTC*)/Lot/semaine révolue pour un volume supérieur à 1 m³ ;
- 6 € HT (soit 6 € TTC*) / Lot / semaine révolue pour un volume « tenant dans le creux de la main ».

Concernant les ventes intitulées « Les Aubaines », et toutes celles réalisées dans le garde-meuble de Millon situé au 116, boulevard Louis Armand à Neuilly-sur-Marne (93350), les garanties s'appliquent par défaut à l'ensemble des Lots.

Concernant les ventes en Salle VV (3, rue Rossini, 75009 PARIS), les meubles, tapis et objets volumineux seront transférés dans le garde-meuble de Millon situé au 116, boulevard Louis Armand à Neuilly-sur-Marne (93350) et à la disposition des Adjudicataires après paiement du Prix de Vente.
Ces conditions et frais ne concernent pas les Lots déposés au magasinage de l'Hôtel Drouot dont le coût dépend de l'Hôtel Drouot lui-même (cf. Paragraphe Vente et stockage à Drouot).
*Taux de TVA en vigueur : 20%

TRANSFERT POUR RETRAIT HORS DU LOT DE STOCKAGE

Toute demande de transfert de Lots effectuée dans les différentes adresses parisiennes et/ou le garde-meuble de Millon sera facturée :

- 15 € HT (soit 18 € TTC*) par bordereau n'excédant pas 5 objets de petits gabarits ;
- 40 € HT (soit 48 € TTC*) par bordereau n'excédant pas 5 objets et jusqu'à 1 m³.

Pour un volume d'achats supérieur à la capacité de transfert ne pourra être effectuée qu'après acceptation d'un dédit. Les meubles meublants sont exclus des lots dits « transférables par navette » mais pourront être objet de devis de livraison. Si les Lots transférés ne sont pas réclamés dans un délai de 7 jours après leur enregistrement dans les locaux de destination, ils seront renvoyés vers le garde-meuble de Millon sans possibilité de remboursement et la période de gratuité de stockage reprendra à compter du jour de la Vente. Un stockage de longue durée peut être négocié avec Millon.

POUR TOUT RENSEIGNEMENT :

116, Bd Louis Armand, 93330 Neuilly-sur-Marne 116@millon.com

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

*Taux de TVA en vigueur : 20 %

VENTES ET STOCKAGE A L'HOTEL DROUOT

Dans le cadre des ventes ayant lieu à l'Hôtel Drouot, les meubles, tapis et objets volumineux ou fragiles seront stockés au service Magasinage de l'Hôtel Drouot situé au obis, rue Rossini à Paris (75009). Le service Magasinage de l'Hôtel Drouot est un service indépendant de Millon. Ce service est payant, et les frais sont à la charge de l'Adjudicataire (renseignements et prises de rendez-vous pour les retraits : magasinage@drouot.com).

EXPÉDITION DES ACHATS

Le service logistique de Millon propose la livraison des Lots à l'issue de la Vente à Paris et dans un rayon de 40 km autour de Paris. Toute demande de devis est à adresser à : livraison@millon.com. En cas d'expédition, Millon s'efforcera de présenter à l'acheteur des offres de transport par partenaire (THE PACKENGERS - hello@thepackengers.com). En tout état de cause, l'expédition, la manutention et le magasinage du Lot lors de transport sont à la charge de l'acheteur et de sa responsabilité. Si Millon accepte de s'occuper de l'expédition d'un bien à titre exceptionnel, sa responsabilité ne pourra être engagée en cas de perte, de vol ou d'accidents dont les frais sont à la charge de l'acheteur. Cette expédition ne sera effectuée qu'après réception d'une lettre de déchargeur Millon de sa responsabilité à cet égard, et sera à la charge financière exclusive de l'Adjudicataire, qui devra souscrire une assurance à cet égard.

VENTES EXCLUSIVEMENT EN LIGNE

Le droit de rétractation est applicable dans le cadre des ventes réalisées à l'issue d'Enchères Exclusivement en Ligne entre un Vendeur professionnel et un Adjudicataire consommateur ou sens de l'article liminaire du code de la consommation.

Le droit de rétractation d'un délai de quatorze jours à compter du lendemain de la date de réception du Lot qui lui a été adjugé pour exercer son droit de rétractation, et ce délai est prorogé au premier jour ouvrable suivant s'il s'agit d'un samedi, un dimanche, un jour férié ou chômé, conformément à l'article L. 221-18 du code de la consommation.

Le consommateur exercera son droit de rétractation en informant Millon de sa décision de rétractation par t'envoi, ou par courrier électronique, d'un formulaire annexé à l'article R.212-1 du code de la consommation reproduit ci-dessous :

MODÈLE DE FORMULAIRE DE RÉTRACTATION

(Veuillez compléter et renvoyer le formulaire uniquement si vous souhaitez vous rétracter du contrat.)

Je soussigné(e) _____, titulaire de la carte professionnelle n° _____, en tant que acheteur, vendeurs et des frais récupérés) ne donne pas droit à récupération par l'acheteur. L'opérateur de vente ne doit pas faire ressortir de TVA sur le bordereau de vente remis à l'acheteur (pas de mention HT ou TTC ni de détail de la partie TTC des frais d'acquisition) ».

Je/nous (*) vous notifie/notifions (*) par la présente ma/notre (*) rétractation du contrat portant sur la vente du bien n° _____/pour la prestation de services (*) ci-dessous :
Commande le (s) /recu le (s) :
Nom du (des) consommateur(s) :
Adresse du (des) consommateur(s) :
Signature du (des) consommateur(s) (uniquement en cas de notification du présent formulaire sur papier) :
Date :
(*) Rayez la mention inutile.

La restitution du Lot doit être envoyée à l'adresse suivante :
MILLON, 19 rue de la Grande Batelière, 75009 Paris
Dans un délai de quatorze jours à compter de la communication de sa décision de se rétracter, ou au plus tard 10 jours après la date de la réception de ce formulaire, le Lot restitué devra être strictement dans le même état qu'au moment de son Adjudication.

La restitution du Lot et la rétractation de la vente seront refusés s'il n'est pas restitué dans le délai de quatorze jours susmentionné ou s'il se trouve dans un état différent de celui dans lequel il était au moment de son Adjudication.

Le présent formulaire de rétractation est obligatoire en cas de réception du bien, ou au jour de la réception de la preuve de l'expédition du bien, conformément à l'article L. 221-24 du code de la consommation.

En cas de bon usage, l'Adjudicataire dispose d'un délai de quarante-huit heures pour venir prendre livraison de son Lot.

IMPORTATION TEMPORAIRE

Les Adjudicataires des Lots signalés par un symbole «*» devront s'acquitter, en sus de la Commission d'Adjudication, de la TVA à l'import (6,5 % du Prix d'Adjudication et de 20% de la valeur ajoutée) en plus des bijoux et montres, les automobiles, les vins et spiritueux et les multiples).

LA SORTIE DU TERRITOIRE FRANÇAIS

La sortie d'un Lot de France peut être conditionnée à une autorisation administrative. La vente du Lot à l'Adjudicataire est parfaite indépendamment de l'obtention de l'éventuelle autorisation administrative relative à l'exportation, et le refus ou le refus de délivrance de l'autorisation administrative ne justifiera ni l'annulation de la vente, ni la résolution de la vente, ni aucun paiement différé du Prix de Vente. L'Adjudicataire est responsable de la demande d'autorisation administrative de sortie de territoire de son Lot. Si Millon est sollicité par l'Adjudicataire pour initier cette demande d'autorisation administrative, les documents seront à la charge de l'Adjudicataire et ce service sera rendu par Millon sous aucune garantie de résultat. Les formalités d'exportation (demandes de certificat pour un bien culturel, licence d'exportation, permis d'exportation de biens d'art et de biens d'art) de ces objets sont du ressort de l'Adjudicataire.

EXPORTATION APRÈS LA VENTE

Conformément au Bulletin officiel des Finances publiques BOI-TVA-SECT-90-50, « les exportations de biens vendus aux enchères publiques sont exonérées de la TVA en vertu de l'article 262-1 du CGI. L'exonération est justifiée dans les conditions de droit commun exposées au BOI-TVA-CHAMP-30 et suivants.

La TVA collectée sur la Commission d'Adjudication ou celle collectée au titre d'une importation temporaire du Lot peuvent alors être remboursée à l'Adjudicataire dans les délais légaux (art. 477 du CGI, art. 477-6 et 477-8 du CGI).

Dans les cas d'achats, l'acheteur devra fournir à Millon le « document administratif unique » (DAU) visé par le service des douanes ou, le cas échéant, un autre document en tenant lieu.

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

PRÉEMPTION DE L'ÉTAT FRANÇAIS

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

PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE

La vente d'un Lot n'emporte pas cession des droits d'auteur, et notamment des droits de reproduction ou de représentation de l'œuvre, dont il peut constituer le support matériel.

DONNÉES PERSONNELLES

Millon s'efforcera d'assurer la protection des données personnelles collectées dans le cadre de l'organisation de Ventes aux enchères publiques, dans les conditions définies par la politique de confidentialité consultable sur le site de Millon à l'adresse suivante : https://www.millon.com/conditions-et-politique-de-confidentialite. Toute personne porteur ou souhaitant porter des enchères est invité à consulter la politique de confidentialité sur le site de Millon pour toute information relative aux ventes, et à la confidentialité de l'Adjudicataire pour couvrir ces risques. Toute personne porteur ou souhaitant porter des enchères, et les personnes remportant ces enchères. Ces personnes disposent d'un droit d'accès, de rectification et d'opposition sur leurs données personnelles en adressant directement à Millon. Millon pourra utiliser ces données à caractère personnel afin de satisfaire à ses obligations légales et, sauf opposition des personnes concernées, dans l'exercice de ses activités commerciales et de marketing. Ces données pourront également être communiquées aux autorités publiques dès lors que la réglementation l'impose.

RÈGLEMENT DES LITIGES

En cas de litige avec Millon, toute personne physique ou morale a la possibilité d'adresser une réclamation à Monsieur Yves Micollet, commissaire du gouvernement près le Conseil des maisons de vente, par courrier ou, 19, avenue de l'Opéra à Paris (75009). Les recours de ce site internet du Conseil des maisons de vente (www.conseilsmaisonsdevente.fr).

DISPOSITIONS DIVERSES
Les présentes Conditions Générales de Vente, la Vente et ses suites, dont le contrat de vente formé à l'issue des enchères, sont régies par le droit français. Les enchérisseurs, les Adjudicataires, les mandataires, acceptent que toute contestation relative à la Vente relève de la compétence exclusive des tribunaux français. Les enchérisseurs, les Adjudicataires, les mandataires, acceptent que toute contestation relative à la Vente relève de la compétence exclusive des tribunaux français.

Les enchérisseurs, les Adjudicataires, les mandataires, acceptent que toute contestation relative à la Vente relève de la compétence exclusive des tribunaux français.

Conditions of sale

As part of our auction activities, our auction house could collect personal data concerning the seller and the buyer. They have the right to access, rectify and object to their personal data by contacting our auction house directly. Our OVV may use this personal data

MASTERS

LES ARTS DÉCORATIFS
DU XX^E SIÈCLE

Vendredi 15 novembre 2024

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

ORDRES D'ACHAT

ORDRES D'ACHAT
ABSENTEE BID FORM

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

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

Please sign and attach this form to a document indicating the bidder's bank details (IBAN number or swift account number) and photocopy of the bidder's government issued identitycard. (Companies may send a photocopy of their registration number).

I Have read the terms of sale, and grant you permission to purchase on my behalf the following items within the limits indicated in euros.

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

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

Nom et prénom/Name and first name

Adresse/Address

C.P Ville

Téléphone(s)

Email

RIB

Signature

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

