

Alastair Duncan

ART DECO

Encyclopédie des arts décoratifs
des années vingt et trente

CITADELLES
& MAZENOD

L'histoire de l'Art déco épouse celle de notre modernité. Né dans les grandes villes d'Europe et d'Amérique, contemporain du jazz, de l'automobile et des gratte-ciel, il a traversé deux guerres mondiales ainsi que la crise des années trente, et modelé notre environnement, du Golden Gate Bridge de San Francisco aux modestes lampes de nos bureaux. De tous les styles décoratifs du xx^e siècle, l'Art déco est le plus élaboré. Il s'est développé, dans ses formes les plus pures, à partir d'une conception typiquement française du luxe et du raffinement, qui privilégiait souvent dans les années vingt les matériaux exotiques et précieux. En Europe comme en Amérique, le style « paquebot », que l'on assimile désormais à l'Art déco, utilisa par la suite le métal et le plastique. Si Paris fut sa capitale spirituelle, l'Art déco eut en réalité une portée mondiale puisque les créateurs de tous les pays d'Europe et d'Amérique puisèrent dans les traditions artistiques et artisanales les plus variées, de l'Égypte pharaonique et de la Méditerranée antique aux colonies d'Asie et d'Afrique.

Dans l'ouvrage le plus complet jamais publié sur les arts décoratifs de cette période, Alastair Duncan rend hommage à la richesse formelle et à la diversité internationale de l'Art déco, qui n'a cessé de séduire les collectionneurs et d'inspirer les créateurs. L'ouvrage est constitué d'une série d'essais sur les principaux arts décoratifs de la période : mobilier et décoration intérieure ; sculpture ; peinture, illustration, affiche, reliure ; verrerie ; céramique ; luminaire ; textile ; orfèvrerie, art du métal, laque, émail ; joaillerie. Chaque essai est suivi d'une biographie détaillée des plus grands artistes de la discipline. Un répertoire illustré de plus de quatre cents artistes, décorateurs et fabricants parachève cette somme unique consacrée à l'Art déco.

Magnifiquement illustré et rédigé par l'un des plus grands experts mondiaux, cet ouvrage s'imposera comme la référence majeure sur l'Art déco pour de nombreuses années.

L'ART DÉCO





Alastair Duncan

L'ART DÉCO

Encyclopédie des arts décoratifs
des années vingt et trente

Traduit de l'anglais par Hélène Tronc



CITADELLES
& MAZENOD

Page 1

EDGAR BRANDT

Paravent *L'Oasis*, fer forgé rehaussé de cuivre doré, présenté sur le stand de Brandt à l'Exposition de 1925, Paris.

Page 2

EDGAR BRANDT

À gauche : vase aux serpents, cuivre patiné et incrustations d'argent, 1913.

**SIMONET FRÈRES
(ALBERT ET CHARLES)**

À droite : lustre en bronze argenté et prismes de verre, vers 1925.

Page 3

JACQUES-ÉMILE RUHLMANN

Lit banquette Bloch, bois de violette et base de bronze doré, vers 1926.



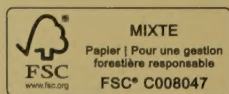
Titre original : "Art Deco complete"

Publié avec l'accord de Thames & Hudson,
© 2009, Londres

© 2010, 2021, 2023, Editio - Editions Citadelles & Mazenod,
8, rue Gaston de Saint-Paul 75116 Paris
pour l'édition en langue française

www.citadelles-mazenod.com

ISBN : 978 2 85088 301 9
Dépôt légal : mai 2021
Imprimé en Chine



1. ARTS ET ARTISTES**12****MOBILIER ET DÉCORATION****INTÉRIEURE**

Pierre Chareau	
Donald Deskey	
Maurice Dufrêne	
Paul Dupré-Lafon	
Jean-Michel Frank	
Paul-Théodore Frankl	
Eileen Gray	
Robert Mallet-Stevens	
Martine (Paul Poiret)	
Charlotte Perriand	
Eugène Printz	
Armand-Albert Rateau	
Jacques-Émile Ruhlmann	
Süe et Mare	

SCULPTURE

Demêtre Chiparus	
Carl Paul Jennewein	
Boris Lovet-Lorski	
Jan et Joël Martel	
Gustave Miklos	
Johann-Philipp Preiss	

**PEINTURE, ILLUSTRATION,
AFFICHE, RELIURE**

Rose Adler	
Paul Bonet	
Cassandra (Adolphe Mouron)	
Paul Colin	
Jean Dupas	
Erté (Romain de Tiroff)	
Pierre-Émile Legrain	
Tamara de Lempicka	
François-Louis Schmied	

VERRERIE

Joseph-Gabriel Argy-Rousseau	
Daum Frères	
François-Émile Décorchemont	
René Lalique	
Maurice Marinot	

CÉRAMIQUE

René Buthaud	214
Clarice Cliff	216
Émile Decœur	220
Viktor Schreckengost	224

LUMINAIRE

Albert Cheuret	234
Jean Perzel	238
Simonet Frères	242

TEXTILE

Ivan Da Silva Bruhns	255
Gunta Stözl	260

**ORFÈVRERIE, ART DU MÉTAL,
LAQUE, ÉMAIL**

Edgar Brandt	273
Desny	280
Jean Dunand	284
Jean Puiforcat	294

JOAILLERIE

Cartier	306
Fouquet	310
Raymond Templier	314

**2. RÉPERTOIRE DES ARTISTES,
DÉCORATEURS ET FABRICANTS**

Source des citations	529
Glossaire	531
Bibliographie sélective	535
Remerciements	539
Index	540

GEORGES DJO-BOURGEOIS

Ci-dessous : bureau et fauteuil, exposés
au Salon d'automne de 1930, Paris.

INTRODUCTION

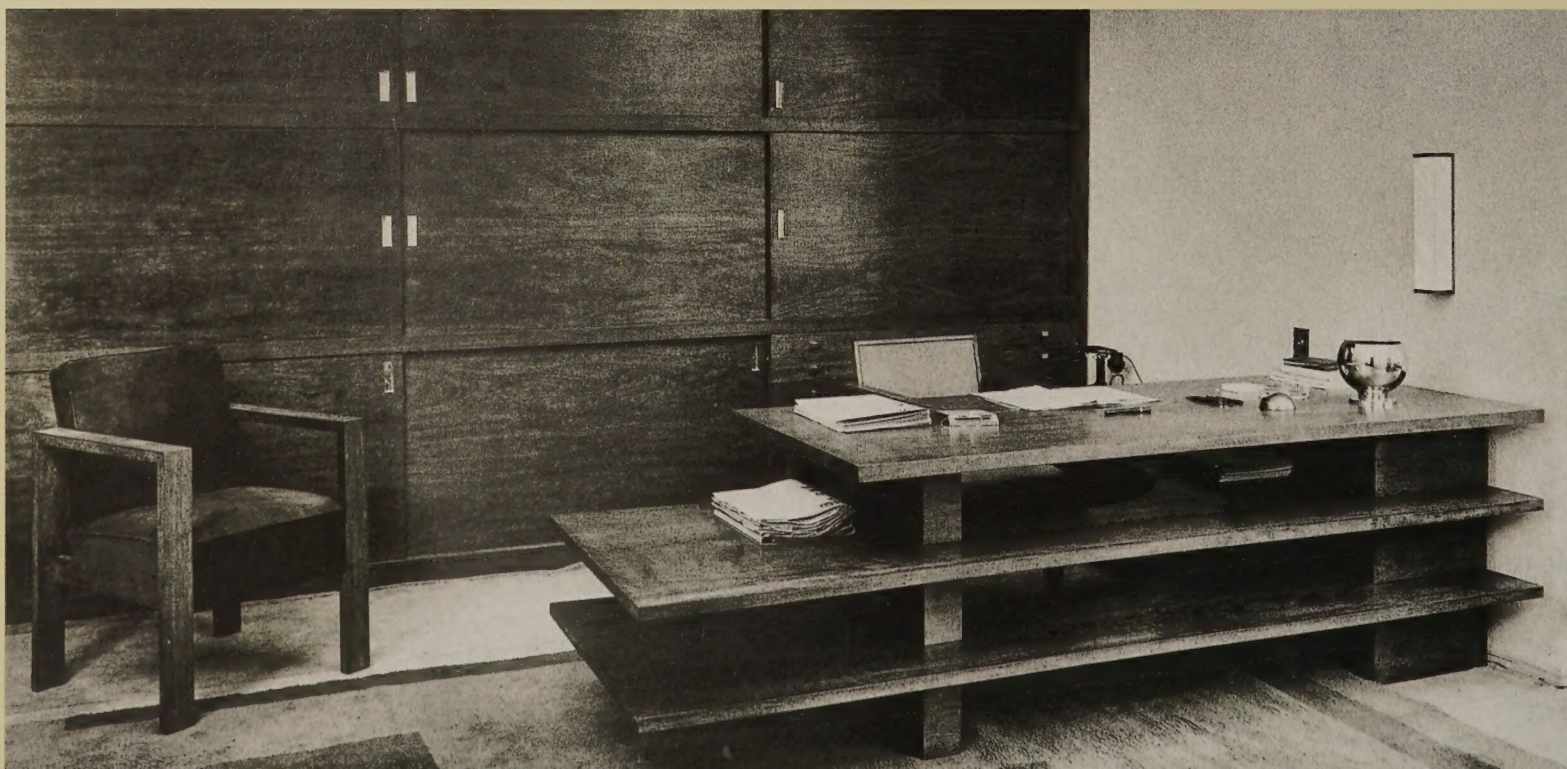
L'Art déco occupe une place à part dans l'histoire des arts appliqués de l'époque contemporaine en raison du nombre de théories élaborées sur ses origines, sa signification et son influence. La conjonction de multiples facteurs apparemment contradictoires a rendu difficile toute définition précise de ce style et de sa portée.

Lorsque le grand public découvre l'Art déco, à l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes organisée à Paris en 1925, de nombreux critiques y voient un mouvement radicalement opposé à l'Art nouveau qui règne depuis les années 1890. Cette analyse a fait long feu puisque l'ornementation, les matériaux exotiques, les couleurs vives et la qualité de la facture du mobilier Art déco inciteraient plutôt à le considérer comme une ramification de l'Art nouveau, disparu peu après la fin de la Première Guerre mondiale. Ce style résiste aussi à la définition commune qui situe son épanouissement entre 1920 et le début de la Seconde Guerre mondiale. De nombreuses œuvres désormais rangées parmi les fleurons de l'Art déco, créées par Jacques-Émile Ruhlmann, Paul Iribe ou Paul Follot, par exemple, ont été produites avant 1914 ou pendant le

conflit. Il est tout aussi inexact d'affirmer que la Grande Dépression aurait provoqué la fin brutale de l'Art déco au début des années trente, comme le montre la construction de nombreux édifices, aux États-Unis notamment.

On considère aujourd'hui qu'il est impossible de définir l'Art déco comme un style unique et homogène et qu'il se caractérise par la multiplicité de ses sources, qui englobent l'art asiatique et l'art occidental, l'Égypte ancienne et les projections futuristes, les formes géométriques et les formes asymétriques. Ce style varié a de surcroît concerné non seulement les arts appliqués mais encore la sculpture, l'architecture, la photographie, la mode et le design industriel.

Dans cet ouvrage, l'expression « Art déco » qualifie le style décoratif présenté dans les salons parisiens pendant l'entre-deux-guerres. Les salons – répartis sur l'année calendaire, comme ils le sont aujourd'hui – permettaient à tous les artistes, quelle que soit leur discipline, des beaux-arts aux arts appliqués, de présenter leurs dernières créations aux critiques et au grand public ainsi qu'aux fonctionnaires et aux directeurs de musées susceptibles d'acquérir





PIERRE-ÉMILE LEGRAIN

Bureau, métal gainé de cuir, intérieur en acajou, créé pour le bureau de M. Tachard, 41 rue Émile-Ménier, Paris, vers 1920-1921 (?).

ASPREY

Ci-dessous : boîte à cigarettes, or 9 carats tricolore, 1924.

des œuvres d'art pour le compte de leurs institutions. Bien avant le tournant du siècle, le salon s'était imposé comme un événement majeur, organisé chaque année sous le patronage de l'État et soigneusement administré par un ensemble de comités et de jurys chargés de garantir le respect des normes académiques traditionnelles d'année en année. Les œuvres exposées devaient impérativement s'inscrire dans une continuité stylistique et les créations les plus avant-gardistes étaient systématiquement refusées, de sorte que les évolutions ne pouvaient être que graduelles.

L'Art déco des salons parisiens incarnait un mélange exaltant de luxe, de divertissement, d'exotisme et de convivialité. Il reflétait le climat de l'après-guerre, le sentiment de libération ressenti par la population, sa quête effrénée d'aventure, sa recherche du risque et de la nouveauté. La définition de l'Art déco inclut souvent – et c'est le cas ici – un autre mouvement, plus austère et fonctionnaliste, le « modernisme », que l'on distingue de la variante parisienne plus luxueuse. Les modernistes s'appuyaient sur une vision plus intellectuelle de la société : l'avenir de l'humanité ne résidait pas, selon eux, dans la fabrication manuelle d'œuvres destinées à une élite mais dans le développement du machinisme et donc la production en série.

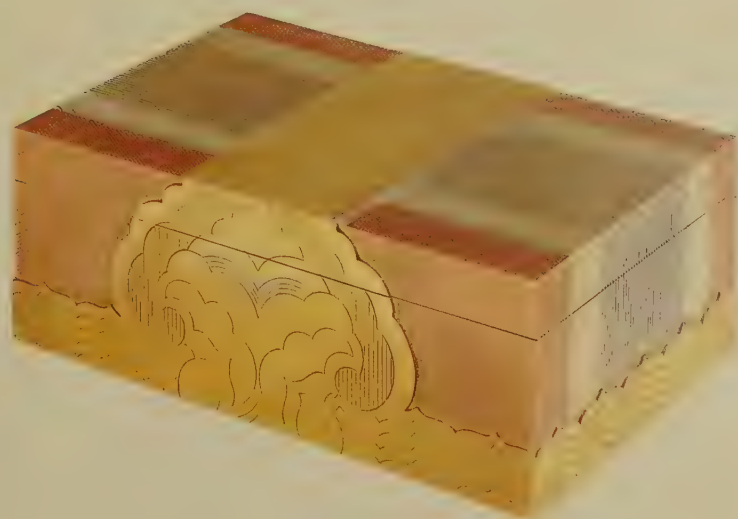
Entre autres multiples sources, l'Art déco s'inspira des avant-gardes picturales du début du xx^e siècle opposées au réalisme académique : fauvisme, constructivisme russe, cubisme, De Stijl et futurisme italien. Les Ballets russes dirigés par Diaghilev eurent une influence déterminante par leur utilisation de couleurs vives et de motifs décoratifs inédits, qui ravirent le Tout-Paris dès 1909.

L'Art déco bénéficia aussi des travaux publiés après la découverte du tombeau de Toutankhamon, en novembre 1922, par Howard Carter. Des motifs tels que la ziggourat, le lotus, le disque ailé, l'obélisque, le scarabée, le vautour, d'origine égyptienne mais aussi mésopotamienne, furent adoptés avec enthousiasme. On emprunta d'autres motifs ornementaux aux civilisations précolombiennes, notamment aux bas-reliefs des temples mayas et aztèques. Mais le goût de l'exotisme des artistes Art déco fut surtout marqué par l'Afrique de l'Ouest et les formes et les motifs des objets importés en Europe à la fin

du xix^e et au début du xx^e siècle de colonies comme le Gabon, le Dahomey, la Côte d'Ivoire, le Ghana et le Congo.

Les contradictions abondent dans l'Art déco : des pièces uniques, faites de matériaux rares et luxueux pour une clientèle élitiste, cosmopolite et fortunée, côtoient des articles produits en série avec de nouveaux matériaux bon marché tels que les plastiques et le métal chromé. Destinés à un marché beaucoup plus vaste, ces derniers sont dépourvus d'ornements et c'est leur forme qui est en elle-même décorative, comme pour les automobiles et les meubles de cuisine aux lignes profilées si populaires dans les années trente. Cette même contradiction explique que le quartier de South Beach à Miami attire des visiteurs venus admirer son architecture Art déco avec ses façades aux couleurs vives (orange et violet par exemple) et ses murs lisses tandis qu'à New York le Chrysler Building est devenu un emblème du même style du fait de la richesse de son ornementation.

Ces contradictions ont généré un langage visuel très complexe qui a suscité la controverse : comment caractériser l'Art déco en une phrase ? Est-il possible, en dernière analyse, de trouver une définition unique qui englobe un tel éventail d'influences et de pratiques ?



JOACHIM COSTA

Tigre et Python, groupe de bronze coulé par la fonderie Barbedienne, 1927.

CLÉMENT MÈRE

En bas : pot à couvercle, ivoire incrusté de pierres dures, vers 1920.



Pour la plupart des spécialistes, l'appellation « Art déco », sans être exhaustive, demeure malgré tout la plus apte à caractériser les arts décoratifs de l'entre-deux-guerres. Trois décennies après la résurgence de ce style grâce à de nombreuses publications, expositions et ventes aux enchères, l'Art déco reste évocateur pour un vaste public non spécialiste. La polémique est de toute façon éventée depuis longtemps et il est vain de refuser cette appellation pour des œuvres étiquetées ainsi dans une multitude de revues, de livres et d'expositions. Il est préférable de considérer la diversité de ce style comme une richesse plutôt que comme une preuve de son incohérence idéologique et d'y voir un défi à relever.

L'expression « Art déco » est elle-même empruntée à l'intitulé de l'Exposition des arts décoratifs et industriels modernes de 1925, une gigantesque manifestation qui réunit des exposants du monde entier. Initialement prévue dix ans plus tôt, elle avait été reportée à cause de la Première Guerre mondiale. Lorsque tous les obstacles furent enfin levés, la France de l'après-guerre était en proie à une vague nationaliste et l'exposition devint naturellement une tribune pour promouvoir la création française et réaffirmer la position de la France comme arbitre du style et du goût dans le monde. Les États-Unis et l'Allemagne n'y participèrent pas (pour des raisons différentes) mais la plupart des pays européens étaient présents et elle fut un grand succès.

Paris devint lui-même une attraction majeure pendant l'Exposition. Les principaux pavillons étaient répartis sur trente hectares au cœur de la capitale. Les exposants français étaient majoritaires et bénéficiaient des meilleurs emplacements sur l'esplanade des Invalides. Les grands magasins parisiens y rivalisaient d'opulence. Le Grand et le Petit Palais – deux symboles architecturaux de la dernière grande exposition parisienne, celle de 1900 – servaient de toile fond à des installations luxueuses ; les visiteurs pouvaient pénétrer dans l'Exposition par douze entrées, créées chacune par un artiste ou une société différent. La tour Eiffel se transforma pour l'occasion en une publicité géante pour le constructeur automobile Citroën, dont le logo scintillait dans le ciel parisien.

L'art raffiné des salons parisiens connut son apogée pendant l'Exposition : les artisans et les marchands y présentèrent leurs œuvres dans des cadres somptueux, faits pour séduire une clientèle aisée amatrice de loisirs. Pour la première fois, une exposition internationale de grande envergure était consacrée aux arts décoratifs et appliqués et elle liait implicitement la consommation des biens à la capacité des clients à exprimer leur individualité.

Dans les années vingt, les grands magasins parisiens, qui s'étaient jusque-là contentés de vendre la production des fabricants de mobilier, se mirent à ouvrir leurs propres ateliers d'art et à employer leurs propres décorateurs, afin d'élargir leur offre et d'augmenter leurs bénéfices. Certains des artistes les plus en vue, comme Paul Follot, Maurice Dufrene et Robert Block, furent chargés de diriger ces ateliers nommés Pomone, Primavera ou La Maîtrise, et de promouvoir leurs propres œuvres par ce biais.

Le développement du tourisme dans les années vingt et trente offrit aux artistes décorateurs de nouveaux défis et de nouvelles perspectives : créer des décors complets dans les derniers lieux à la mode pour un public élégant épris d'aventure. Les transatlantiques construits durant cette période incarnent l'essence luxueuse du style



JEAN GOULDEN

En bas : couvercle de boîte, cuivre argenté à décor d'émail champlevé, vers 1927.

CÉLINE LEPAGE

À droite : *Femme nue aux antilopes*, élément d'architecture, bronze et rehauts dorés, coulé par le fondeur Alexis Rudier, 1926.



Art déco. Aucun n'offrait des aménagements aussi fastueux que le paquebot français *Normandie*. Lancé en octobre 1932, exactement trois ans après le krach de Wall Street, le plus grand navire du monde avait été décoré par de nombreux artistes français, dont Jean Dunand, René Lalique, Jacques-Émile Ruhlmann, Süe et Mare, et Raymond Subes. Cassandre (Adolphe Mouron) créa une superbe affiche publicitaire. Par leur sophistication graphique et leur audace décorative, les affiches de tourisme devinrent des invitations au voyage vers des destinations exotiques et romantiques. Les voyages en train étaient un autre symbole de la modernité et l'esthétique aérodynamique de l'Art déco américain s'étendit aux wagons de chemin de fer et aux gares. Le carénage en acier inoxydable ondulé du *Pioneer Zephyr*, construit à Chicago en 1934, soulignait la vitesse et la puissance du train, tandis que l'intérieur offrait aux passagers des espaces aux lignes nettes d'une luxueuse sobriété.

En se diffusant dans les colonies européennes, y compris en Inde, en Australie, en Nouvelle-Zélande, en Éthiopie et en Afrique du Sud, le style Art déco se nuança d'apports nationaux ou régionaux, cinq ou dix ans après en moyenne. Ses principaux thèmes et motifs furent souvent assimilés ou enrichis par ceux des cultures locales. Dans

de nombreux pays, l'Art déco apparut d'abord comme un symbole du modernisme à travers les films hollywoodiens. Le travail mené ces dernières années par le réseau mondial des associations spécialisées créées depuis les années soixante permet de mesurer que l'Art déco avait rencontré un écho international dès les années quarante, tandis que la grammaire ornementale typiquement française du style originel évoluait au contact des traditions locales.

De même que l'Art déco avait supplanté l'Art nouveau en France, de même il fut à son tour supplanté par le modernisme à la fin des années vingt, une évolution amorcée dès son apogée triomphal lors de l'Exposition de 1925. L'idée maîtresse de l'Art déco était que la fonction devait dicter la forme, et la plupart des écoles d'art appliqué se mirent à suivre ce précepte. Les idées radicales de certains défenseurs de l'Art déco sur la décoration et l'artisanat furent en revanche moins bien accueillies.

À peine un an après l'enthousiasme général suscité par l'Exposition de 1925, un groupe d'artistes qu'on appela par la suite les modernistes, comprenant Robert Mallet-Stevens, Le Corbusier, Francis Jourdain, Pierre Chareau et René Herbst, déployèrent l'étendard au nom de l'avenir de leur métier à l'ère du machinisme et défendirent les avantages potentiels de la production en série. Ils représentaient une faction qui critiquait la fabrication d'objets luxueux destinés exclusivement à une élite. Ils cherchaient à redéfinir le rôle de l'artisan travaillant à la main avec ses outils, de toute éternité, pour produire des pièces uniques, et à promouvoir un style décoratif plus adapté aux besoins et à l'esprit de l'époque.

Ce mouvement s'amplifia à la fin des années vingt, même si de nombreux artistes décorateurs qui en partageaient les principes n'étaient pas prêts à accepter sans réserve son fonctionnalisme rigide. En 1928, Paul Follot, un décorateur expérimenté et très respecté, exprimait un avis répandu :

Nous savons que l'homme ne s'est jamais contenté du nécessaire et que le superflu est indispensable [...] sinon, il ne nous resterait plus qu'à supprimer la musique, les fleurs, les parfums [...] et le sourire des femmes !



MARCEL COARD

Ci-dessous : canapé, palissandre bordé d'une bande de vannerie encadrée de deux moulures d'ivoire.

Cette opinion prévalait à l'époque. Même s'il avait été possible, comme semblaient l'impliquer les modernistes les plus résolus, de supprimer toute ornementation de la décoration, il aurait été extrêmement difficile de convaincre la clientèle d'accepter un tel bouleversement du goût. Il en résulta donc un compromis : des objets produits par des machines remplacèrent les pièces du passé fabriquées à la main, mais on conserva certaines touches décoratives qui, paradoxalement, devaient souvent être ajoutées à la main.

Le fonctionnalisme avait déjà une riche histoire hors de France, puisqu'il dominait la réflexion sur les arts décoratifs dans certains pays européens depuis le tournant du siècle. En 1907, Hermann Muthesius avait participé à Munich à la création du Deutscher Werkbund, qui cherchait à développer les recherches géométriques sur lesquelles s'étaient fondés la Sécession viennoise et le mouvement de Glasgow. En réaction contre l'Art nouveau français, ses fleurs, ses insectes et ses jeunes filles aux formes végétales, et contre son pendant allemand, le Jugendstil, le Werkbund tenta d'établir un lien entre l'artisanat traditionnel et la mécanisation. Il fallait pour cela définir des normes

de production en série adaptées à la culture industrielle émergente et permettre à des concepteurs qualifiés d'entrer dans l'industrie. Cette évolution reléguait au second plan la question de l'ornementation. La création du Bauhaus à Weimar en 1919 porta plus loin encore les idéaux du Werkbund et c'est le modernisme tel qu'il fut conçu au Bauhaus qui exerça la plus grande influence sur les arts décoratifs aux États-Unis à la fin des années vingt.

Le Bauhaus joua aussi un rôle important dans l'évolution des arts décoratifs après-guerre en Scandinavie et dans d'autres pays européens. L'ornementation était en grande partie une préoccupation française, voire considérée comme une excentricité française dans certaines revues d'art de l'époque. Ce n'est qu'aux États-Unis que la décoration de luxe à la française rencontra un certain écho, puisque les architectes américains s'en inspirèrent pour concevoir leurs gratte-ciel et leurs cinémas. La décoration intérieure du Radio City Music Hall à New York, en 1932, est sans doute le meilleur exemple d'Art déco à la française sur le sol américain.

Enfin, il faut rappeler que la question de l'extension de l'Art déco



JOHAN VON STEIN

Ci-dessous : Rotterdam Lloyd, affiche lithographique, 1931.

HAROLD VAN DOREN

ET JOHN GORDON RIDEOUT

À droite : Radio Air King en Plaskon rouge, conçue pour l'Air King Products Co., 1930-1935.



– et notamment de sa relation au modernisme et à d'autres mouvements contemporains – n'a pas encore été entièrement résolue et ne le sera peut-être jamais, puisqu'il n'existe pas de consensus parmi les spécialistes sur sa définition. Comment formaliser un phénomène aussi complexe, et rendre compte de la diversité ou de l'unité d'un style qui caractérise à la fois des articles de luxe et des objets utilitaires ? Pourtant, même si les admirateurs de l'Art déco sont unanimes à ne pas s'accorder sur ses caractéristiques stylistiques, ils accepteront sans doute d'admettre qu'il a souvent une force percutante et un attrait nostalgique fascinants. Cet ouvrage a pris le parti d'inclure des pièces qui sont à la limite de l'Art déco et de laisser le lecteur juger.

NOTE AU LECTEUR

La première partie (« Arts et Artistes ») est consacrée aux différents arts appliqués de la période Art déco. Un chapitre est consacré à chacun et s'ouvre par une synthèse sur les matériaux, les styles et les artistes majeurs, suivie d'une biographie des plus grands maîtres et des principales maisons. Les autres figures, entreprises et associations importantes sont traitées dans la seconde partie de l'ouvrage (« Répertoire des artistes, décorateurs et fabricants »). Elles sont classées alphabétiquement, sans tenir compte des blancs et des tirets. Les artistes sont classés en fonction de leur nom de famille ; les sociétés et associations dont le nom commence par un prénom sont répertoriées sous celui-ci (par exemple, Oscar Heyman & Bros est classé à la lettre « O »).

PARTIE 1

ARTS ET ARTISTES

MOBILIER ET DÉCORATION INTÉRIEURE

La dimension française voire parisienne de l'Art déco ressort clairement dans le mobilier produit pendant cette période. À quelques exceptions près, la France fut le seul pays à produire des meubles d'une conception et d'une facture aussi raffinées dans les années vingt. L'Amérique, quant à elle, fut plus influencée par le modernisme allemand et autrichien que par les pièces luxueuses issues des Salons parisiens.

Le mobilier Art déco plonge ses racines dans l'Ancien Régime et l'œuvre d'ébénistes de la fin du XVIII^e siècle comme Riesener, Roentgen et Weisweiler, une filiation revendiquée notamment par Jacques-Émile Ruhlmann et Jules Leleu. Après l'exubérance de l'Art nouveau, parfois perçue comme un écart par rapport au bon goût français traditionnel, l'heure semblait venue d'un retour à l'épure et au raffinement. On simplifia les lignes et on limita les détails sculptés. L'harmonie réside dorénavant dans les proportions gracieuses d'un piétement de chaise ou le filet d'ivoire soulignant discrètement la ceinture d'un siège. En qualifiant l'ornement de crime, au début du XX^e siècle, l'architecte autrichien Adolf Loos avait vu juste. Mais la décoration ne fut pas entièrement abandonnée après les excès de la fin de siècle. Elle continua de faire partie intégrante du mobilier Art déco. La beauté d'un intérieur était jugée indispensable au bien-être psychologique de l'être humain.

Les créateurs de mobilier Art déco peuvent être répartis en trois catégories en fonction de leur production dans l'entre-deux-guerres : les traditionalistes, les individualistes et les modernistes. Les premiers s'inscrivaient dans la lignée des ébénistes du XVIII^e et du début du XIX^e siècle. Jacques-Émile Ruhlmann est le plus connu et le plus important d'entre eux. Même si ses œuvres les plus célèbres sont pour beaucoup antérieures à 1920, son mobilier est aujourd'hui considéré comme l'expression la plus emblématique et aboutie de l'Art déco, en raison de la rigueur de ses formes et de l'association judicieuse de matériaux luxueux.

L'ébène, dont la couleur naturelle parfaitement noire ressortait lorsqu'il était poli, était le bois préféré des créateurs de mobilier mais

ALBERT CHEURET

Console *Deux Hérons*, bronze patiné à l'antique, plateau de marbre, modèle présenté à l'Exposition de 1925, Paris.



il se raréfia dans les années vingt. Les ébénistes durent se contenter de placages d'ébène ou de substituts. Ruhlmann et d'autres se tournèrent vers le macassar, en provenance des Célèbes en Indonésie. D'autres bois tropicaux comme le palissandre de Rio furent associés à des essences plus traditionnelles : amarante, amboine, acajou, bois de violette ou érable. Pour créer des contrastes, on leur adjoignait de la loupe d'érable ou de frêne. Trois essences exotiques, le palmier, le coromandel et le zingana, devaient être employées avec précaution pour éviter que leur grain prononcé n'éclipse les autres bois.

Les créateurs de mobilier Art déco étendaient volontiers leur répertoire décoratif grâce à la laque, au galuchat, à l'ivoire ou au fer forgé, qui apportaient une touche d'opulence. La laque continua d'être utilisée dans les années vingt, avant de céder la place aux vernis synthétiques industriels. Le galuchat, de la peau de roussette ou de raie utilisée brute, vernie ou teintée, était prisé pour sa surface granuleuse. On en utilisait aussi d'autres telles que les peaux de serpent ou de poulain. L'ivoire, qui avait disparu du mobilier au début du siècle, servit de nouveau à parer les poignées de tiroirs, les sabots, les entrées de serrure ou à souligner le galbe des pieds d'un cabriolet. Le fer forgé connut aussi un regain de faveur et fut employé dans le mobilier, le luminaire et l'architecture avec une souplesse inédite.

La collaboration entre Süe et Mare donna naissance en 1919 à la Compagnie des arts français. Leur mobilier s'inspirait du passé et notamment du style Louis-Philippe, le dernier légitime à leurs yeux. Comme Mare l'expliquait en 1920 :

[Le style Louis-Philippe] répondait à des besoins qui sont encore les nôtres. Ses formes sont si rationnelles que le carrossier d'aujourd'hui qui dessine un baquet d'automobile les retrouve sans le vouloir. Nous ne le recommençons pas ; nous ne le continuons pas de parti pris ; nous le retrouvons, en cherchant des solutions simples, et, par lui, nous nous relions à tout notre magnifique passé. Nous ne faisons pas un art de mode.





SERGE CHERMAYEFF

Page de gauche : cabinet, bois laqué et feuille d'argent, vers 1930.

DOMINIQUE

Ci-contre : mobilier de salon pour Mme L., palissandre indien et galuchat, vers 1928.



Les fauteuils enveloppants de Süe et Mare, capitonnés et garnis de tapisseries d'Aubusson, symbolisaient le confort et le luxe. D'autres pièces étaient d'inspiration baroque voire rococo.

Traditionaliste plus convaincu encore, Jules Leleu développa un style décoratif fondé sur une facture parfaite, une harmonie générale et des matériaux choisis comme le noyer, le macassar, l'amboine et le palissandre. Jamais excessive, sa marqueterie utilisait aussi l'ivoire, le galuchat ou l'écaille. Il se mit à utiliser la laque à la fin des années vingt, ainsi que des incrustations de laiton et de nacre. Dans les années trente, il monta des panneaux de verre fumé sur des châssis métalliques mais ne persista pas dans cette voie, estimant que, contrairement au bois, ces matériaux vieillissaient mal.

Paul Follet, qui avait travaillé brièvement pour la Maison moderne, l'éphémère galerie de Julius Meier-Graefe, vers 1900, passa sans mal de l'Art nouveau à la nouvelle esthétique. Ses meubles, exposés aux Salons de 1912 et 1913, sont ornés de corbeilles de fruits et de fleurs estivales que l'on tient désormais pour des classiques de l'Art déco. En 1923, il prit la direction de Pomone, l'atelier d'art du Bon Marché, avant de rejoindre en 1928 Serge Chermayeff à la succursale parisienne de Waring & Gillow. Travaillant comme ensemblier pendant cette période, il conçut de nombreux meubles d'inspiration néoclassique et aristocratique, reconnaissables, entre autres, à leur capitonnage et à leurs tissus de damas et de velours vivement colorés tendus sur des bâtis de bois doré.

Maurice Dufrêne, le directeur artistique de La Maîtrise, l'atelier de création des Galeries Lafayette, joua un rôle décisif dans la production en série de meubles bon marché, convaincu que cela n'imposait en rien de minorer les exigences esthétiques. Lors de l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de 1925, ses créations étaient omniprésentes.

Traditionaliste d'une grande originalité, Armand-Albert Rateau est aujourd'hui l'un des créateurs les plus recherchés par les collectionneurs d'objets Art déco. Puisant principalement dans l'art

oriental et antique, il créa un véritable bestiaire fait d'oiseaux, d'insectes et d'animaux mêlés à des feuilles d'acanthe et à des soucis. Les meubles en chêne de ses débuts laissèrent la place à des pièces en bronze rehaussées d'une patine vert-de-gris. Alors qu'il était exclu de fait de l'Exposition de 1925, n'étant membre d'aucun Salon parisien, Rateau s'arrangea pour que ses pièces soient présentes sur plusieurs stands. Cette stratégie paya puisque certaines de ses œuvres furent retenues dans l'exposition itinérante qu'accueillirent huit musées américains l'année suivante. Il est aujourd'hui surtout connu pour son aménagement de l'appartement parisien de Jeanne Lanvin, rue Barbet-de-Jouy, et des résidences des Américains George et Florence Blumenthal et de la duchesse d'Albe.

L'atelier de décoration Dominique – né de l'association d'André Domin et de Marcel Genevrière en 1922 – produisit de nombreux textiles, meubles, tapis et objets en métal. Outre les Salons, la maison participa à l'Exposition de 1925 et, dès l'année suivante, aux expositions annuelles du groupe des Cinq. Ses meubles fabriqués dans des bois traditionnels rehaussés de filets d'ivoire étaient toujours d'un raffinement et d'une rationalité extrêmes. Dans les années trente, Dominique dut s'adapter à la mode des matières synthétiques comme la soie artificielle et le rhodia.

Comparable à Dominique par le style de sa production, la société DIM fut fondée en 1919 par René Joubert et Georges Mouveau avant d'être dirigée par Philippe Petit. Ses meubles trahissaient souvent l'héritage des styles Louis XVI et Restauration. Ils n'étaient édités qu'en petit nombre, pour des clients huppés, amateurs de matières luxueuses comme le palissandre, le noyer ou le macassar. De grands placages de loupe au grain prononcé constituaient l'essentiel de la décoration. La marqueterie, toujours discrète, se limitait à des frises ou à des filets d'ivoire ou de condori.

Le mobilier de Léon-Albert Jallot, l'un des plus anciens décorateurs des années vingt, se caractérisa d'abord par des formes classiques inspirées du XVIII^e siècle et des décors chargés de fleurs sculptées.

DOMINIQUE

Ci-dessous : chiffonnier, bois de rose à incrustations d'ivoire, vers 1925.

**PIERRE-ÉMILE LEGRAIN**

Ci-contre : tabouret curule, bois laqué noir et galuchat, exposé au Salon de la Société des artistes décorateurs en 1923, Paris.

ÉRIC BAGGE

Page de droite : ensemble de salle à manger en bois de placage à incrustations d'ivoire, présenté à l'Exposition de 1925, Paris. Édité par Saddier et ses Fils.

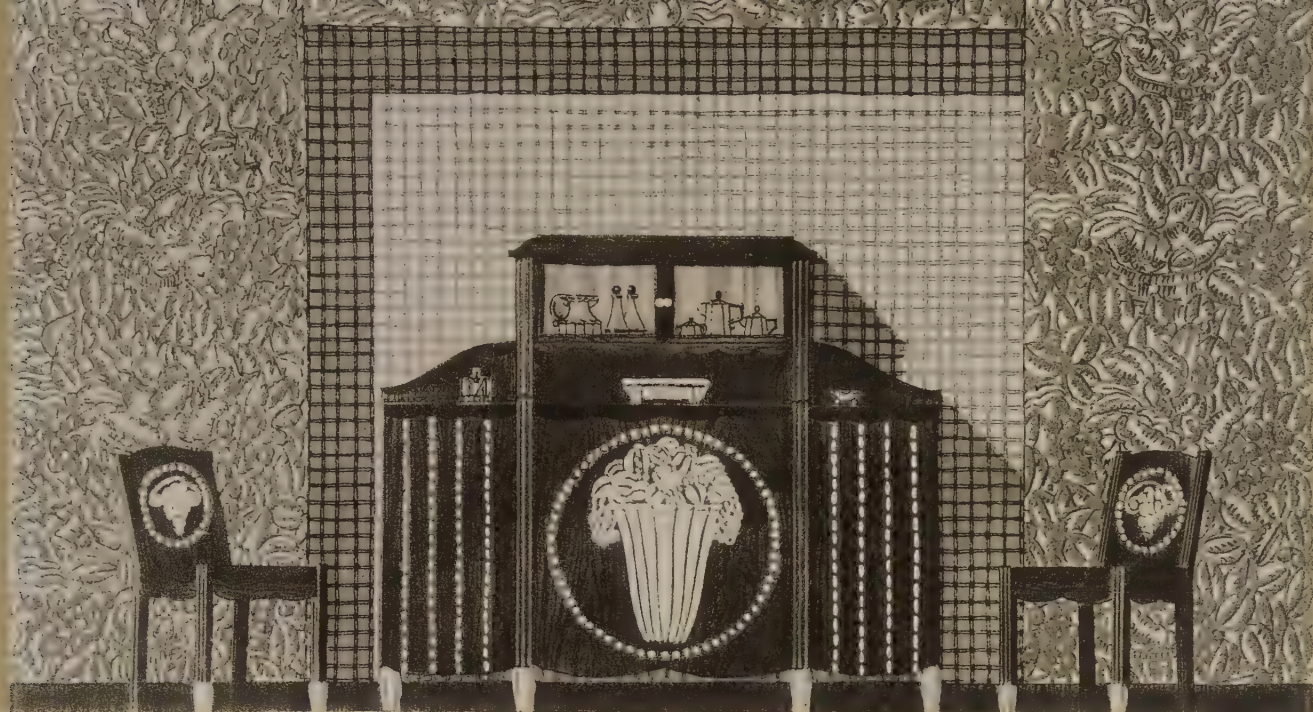


À partir de 1919, il délaissa cette manière et limita l'ornementation à des placages de loupe jouant sur des effets de contraste. Des incrustations d'ivoire ou de nacre mettaient en valeur le grain du bois. En 1921, Maurice, le fils de Jallot, vint travailler avec son père. Ils exposèrent de nombreuses années dans les Salons, à la fois séparément et ensemble, et participèrent à l'Exposition de 1925. Jusqu'au milieu des années vingt, ils fabriquèrent des meubles en bois, parfois rehaussés de galuchat ou de coquille d'œuf. À partir de 1926, ils furent confrontés au dilemme commun à tous les ébénistes : accepter ou refuser l'utilisation révolutionnaire du verre et du métal. Ils prirent le premier parti et se mirent à produire des meubles originaux en acier inoxydable. Les portes laquées, les psychés et les paravents ornés de singes, de poissons et de motifs strictement géométriques comptent parmi leurs pièces les plus réussies.

La renommée d'André Groult dans le cadre de l'Art déco tient aujourd'hui principalement à la chambre de madame qu'il présenta lors de l'Exposition de 1925. Son chiffonnier galbé recouvert de galuchat et souligné d'ivoire fut l'une des attractions de l'exposition. Les autres meubles de l'ensemble, associations de galuchat, d'ébène, d'ivoire et de tapisserie de velours, créaient une atmosphère féminine et cossue.

Paul Poiret est surtout connu comme couturier mais il fut aussi un grand décorateur d'intérieurs. En avril 1911, il fonda l'école Martine, qui accueillait des jeunes filles des classes populaires des faubourgs de Paris. Elles y étudiaient la nature et dessinaient des fleurs sur le vif. Poiret utilisa leurs travaux pour de nombreux textiles (tapis, papiers peints, tissus d'ameublement) rappelant le style Louis-Philippe par leur palette et leurs motifs frappants, rendus avec une fraîcheur naïve. À partir de 1920, la production de l'atelier se diversifia, pour inclure des tables, des pianos et des vitrines notamment. Pour l'Exposition de 1925, Poiret loua trois péniches amarrées à un quai de la Seine dont il fit ses pavillons.

En 1925, le traditionaliste Jean-Michel Frank choisit de se consacrer à la décoration intérieure. Il vivait de ses rentes et fréquentait l'élite artistique de la capitale. Grâce à ses liens avec Adolphe Chanaux,



Alberto et Diego Giacometti, Salvador Dalí et Christian Bérard notamment, il gagna une renommée rapide et une clientèle prestigieuse. L'œuvre de Frank se distingue par ses placages et par une conception architecturale de la décoration intérieure. Il s'intéressait à la relation subtile entre la longueur d'un canapé, celle d'un manteau de cheminée et les dimensions d'une fenêtre et la hauteur d'un plafond. Il pensait aussi qu'une pièce était d'autant plus belle qu'elle était peu meublée. En quittant l'appartement dénudé de Frank, rue de Verneuil, Jean Cocteau aurait dit : « Un jeune homme bien. Très bien même. Dommage que les cambrioleurs aient tout emporté. »

Hors de France, les exemples de mobilier Art déco de luxe sont rares. En Allemagne, Bruno Paul reprit la manière française en jouant sur des placages contrastés, dans ses pièces exécutées sur commande à partir de 1914, mais avec retenue. En Angleterre, Ambrose Heal, Edward Maufe et Betty Joel incorporaient aussi des éléments traditionnels dans leurs créations modernistes, tout comme l'émigré russe Serge Ivan Chermayeff. Aux États-Unis, le public conservateur rejeta ce style trop flamboyant. À New York, la Company of Master Craftsmen produisit une série de pièces marquetées et incrustées d'ivoire directement influencées par l'Art déco parisien, en particulier par les meubles de Dufrene et des grands magasins. À Manhattan, Joseph Urban conçut des modèles de chaises spectaculaires qu'il présenta lors de l'inauguration de la boutique de la Wiener Werkstätte, en 1922. Le choix des couleurs et des incrustations trahissait l'influence de la Sécession viennoise plus que celle des décorateurs parisiens. À Chicago, Abel Faidy conçut un ensemble de meubles de salon tout aussi ornementés pour la résidence de Charles et Ruth Singleton, en 1927. Les meubles en bois créés par Eugene Schoen, Hermann Rosse, Ilonka Karasz, Jules Bouy, Herbert Lippmann, Ely Jacques Kahn, Robert Locher et Winold Reiss dans les années vingt présentent parfois quelques réminiscences parisiennes discrètes.

La catégorie des individualistes regroupe les décorateurs qui se définissent par l'originalité et l'inventivité de leurs créations. Parmi eux,

Eileen Gray, une Irlandaise entrée à la Slade School of Fine Arts de Londres en 1898, qui s'initia pendant son temps libre à l'art de la laque orientale. Elle découvrit Paris en 1902 et s'y installa cinq ans plus tard au 21, rue Bonaparte, dans un appartement qu'elle conserva jusqu'à la fin de sa vie. Elle s'intéressait avant tout à la laque et se perfectionna auprès du maître japonais Sugawara. Cette technique continua d'être au centre de son œuvre jusque vers 1925, puis elle se tourna vers les tubes d'acier et d'aluminium chromés. Une chaise longue articulée en acier, cuir et sycomore, précède le modèle similaire conçu par Le Corbusier, et ses chaises tubulaires celles de Ludwig Mies Van der Rohe et de Marcel Breuer. Dans un entretien accordé à Éveline Schlumberger pour *Connaissance des arts* en 1973, Gray affirmait : « Mon idée était de faire des choses de notre temps ; ce qui était possible mais que personne ne faisait. On vivait dans un climat incroyablement démodé. »

La carrière de Jean Dunand, autre grand laqueur, se déroula en trois phases distinctes au cours desquelles il se consacra à la sculpture, au travail du métal et à la laque. Il se mit à cette dernière en 1909 lorsqu'il s'aperçut qu'un fini brillant et des couleurs vives convenaient bien à ses pièces métalliques. En 1913, il décorait ses panneaux de triangles et de chevrons superposés ; au début des années vingt, il varia ses décors pour répondre à une clientèle de plus en plus nombreuse, embrassant tous les styles décoratifs : figures et paysages réalistes, stylisés ou abstraits ; animaux fantastiques de Jean Lambert Rucki. Jean Goulden, François-Louis Schmied et Paul Jouve lui fournissaient aussi des décors. L'emploi fréquent de la coquille d'œuf contribuait au charme et à l'originalité des pièces de Dunand.

Les cartons de Pierre-Émile Legrain furent remarqués par Paul Iribe, qui lui proposa de collaborer à plusieurs projets, dont le réaménagement, en 1912, de l'appartement de Jacques Doucet à Neuilly. Cela lança la carrière de Legrain dans la reliure, qui conçut parallèlement un ensemble de pièces de mobilier uniques qu'il exposa au Salon de la Société des artistes décorateurs en 1923 et, l'année suivante, dans un intérieur conçu par Pierre Chareau : La Réception et l'Intimité d'un appartement



moderne. Influencé principalement par l'art africain et le cubisme, le mobilier de Legrain alliait primitivisme et formes vigoureuses, avec des arêtes vives ou en escalier, une combinaison inédite renforcée par des associations inhabituelles de matériaux.

Le mobilier de Marcel Coard s'inspirait de l'art africain mais aussi océanien. Ses matériaux de prédilection étaient le chêne (souvent grossièrement taillé), le macassar et le palissandre. Mais ses meubles se distinguaient surtout par leurs marqueteries de bois rares et de matériaux précieux. Des cabochons de lapis-lazuli et d'améthyste enrichissaient l'ornementation. Celle-ci demeurait toutefois subordonnée à la forme, fondée sur la fluidité des lignes.

Eugène Printz appartient aussi au groupe des individualistes. Il commença sa carrière en produisant des répliques de meubles anciens mais se tourna vers le mobilier contemporain au moment de l'Exposition de 1925. Il exposa son premier ensemble moderniste – une chambre en bois de rose – au Salon de la Société des artistes décorateurs en 1926. Sa fécondité et son inventivité rendaient son style très personnel, vif, avec des jeux de demi-cercles et de lignes perpendiculaires, soulignés par l'association de bois sombres et de bâtis métalliques lumineux.

Les modernistes constituent le dernier groupe de créateurs de mobilier Art déco dans l'entre-deux-guerres. Ils rompirent avec les limites inhérentes au néoclassicisme en appliquant à leurs créations la théorie de la suprématie de la machine. Le métal, associé au bois ou employé seul, était leur matériau de prédilection. En France, les représentants les plus éminents de ce courant furent Louis Sognot, Robert Block, Pierre Petit, René Prou, Michel Dufet et Paul Dupré-Lafon. Ils furent rejoints à la fin des années vingt par plusieurs architectes novateurs intéressés par la décoration intérieure, dont René Herbst, Robert Mallet-Stevens, Jean Burkhalter, Pierre Chareau, André Lurçat, Le Corbusier, Charlotte Perriand et Jean-Charles Moreux.

Le mobilier moderniste français se caractérise avant tout par l'utilisation de tubes de métal chromé convenant à la production

en série bon marché. À l'exception de ceux de Chareau, ces meubles se ressemblent tellement qu'il est souvent difficile de les attribuer à un artiste sans documentation.

Chareau présenta ses premiers meubles au Salon d'automne de 1919. Guidé par la recherche de solutions pratiques, il créa des éléments qui, avec quelques changements mineurs, pouvaient s'adapter à de nombreux modèles. La plupart en bois et en fer forgé, leurs lignes vigoureuses étaient clairement mises en valeur au lieu d'être masquées. Les montants en fer étaient légèrement patinés. Chareau réalisa ses œuvres les plus importantes vers 1930 : le pavillon du golf de Beauvallon en 1927 et le Grand Hôtel de Tours en 1929.

Hors d'Europe, le modernisme devint bientôt l'esthétique dominante. *Après le cubisme*, le manifeste publié par Amédée Ozenfant et Le Corbusier en 1918, qui défendait un style universel dépourvu de tout ornement, connut un grand retentissement parmi les créateurs de mobilier. Les architectes décorateurs Marcel Breuer, Mart Stam et Ludwig Mies Van der Rohe, liés au Bauhaus, conçurent une série de sièges cantilever à structure tubulaire qui passent aujourd'hui pour des classiques du design du xx^e siècle. En Scandinavie, Bruno Mathsson et Alvar Aalto choisirent d'adapter le fonctionnalisme de Breuer à la production en série à partir de matériaux traditionnels comme le bois.

Aux États-Unis, le mobilier métallique européen, produit en série et inspiré du Bauhaus, se diffusa à la fin des années vingt, de préférence à l'Art déco parisien originel.

Donald Deskey s'imposa comme le plus grand créateur de meubles métalliques aux États-Unis, en alliant le luxe du modernisme français à la technologie du Bauhaus. Pour l'aménagement du Radio City Music Hall en 1932, il s'affranchit de la tradition et conçut un décor ostentatoire censé revigorer une nation abattue par la Grande Dépression, qui cherchait refuge dans les films et les spectacles. L'émigré allemand Karl Emanuel Martin (Kem) Weber fut presque le seul artiste décorateur de la Côte Ouest à défendre les théories modernistes. Il concevait des pièces très originales, comme l'illustre

**LÉON-ALBERT ET
MAURICE-RAYMOND JALLOT**

Page de gauche : paire de fauteuils pour un salon de réception, palissandre à garniture de cuir, 1920-1930.

HENRI AGUESSE

Ci-contre : bureau de dame, laque rouge et coquille d'œuf, piétement métallique, présenté au concours de bureaux de l'Union centrale des arts décoratifs, Paris, 1927.



son ensemble de mobilier vert rehaussé d'ornements métalliques à la mode hollywoodienne destiné à une chambre de la résidence de John W. Bissinger à San Francisco.

Paul-Théodore Frankl est surtout connu pour son mobilier « gratte-ciel », inspiré des formes en gradins des immeubles qui dominaient sa galerie au cœur de Manhattan. Certaines finitions – laque rouge et noire, métal doré ou argenté, feuilles d'or et d'argent – évoquaient les œuvres produites par la Sécession viennoise dans sa ville natale.

Au milieu des années trente, le métal avait sans conteste supplanté le bois sur le marché américain. Gilbert Rohde, Wolfgang et Pola Hoffmann, Warren McArthur Jr, Walter Dorwin Teague et le créateur de luminaires Walter von Nessen furent parmi ceux qui l'utilisèrent avec le plus d'inventivité. Walter Kantack, un fabricant d'objets en métal, produisit aussi des meubles imaginatifs en tubes métalliques, tout comme l'architecte William Lescaze de Howe & Lescaze.

GASTON SUISSE

Paire de dessertes, bois laqué noir et coquille d'œuf, vers 1921.



ROSE ADLER

Table en bois laqué noir, galuchat et verre teinté, vers 1930.

PIERRE CHAREAU

DONALD DESKEY

MAURICE DUFRÈNE

PAUL DUPRÉ-LAFON

JEAN-MICHEL FRANK

PAUL-THÉODORE FRANKL

EILEEN GRAY

ROBERT MALLET-STEVENSON

MARTINE (PAUL POIRET)

CHARLOTTE PERRIAND

EUGÈNE PRINTZ

ARMAND-ALBERT RATEAU

JACQUES-ÉMILE RUHLMANN

SÛE ET MARE

Finitions de mobilier selon la mode
Art déco des années vingt.

*De gauche à droite : coquille d'œuf ;
ivoire ; galuchat.*



PIERRE CHAREAU (1883-1950)

Né à Bordeaux dans une famille de négociants, une fois obtenu son diplôme d'architecte, Chareau travailla pour une société anglaise basée à Paris avant de s'enrôler en 1914. En 1919, pour ses débuts au Salon d'automne, il exposa une chambre à coucher et un bureau conçus pour le docteur Jean Dalsace, commanditaire dix ans plus tard de son œuvre architecturale la plus célèbre, la Maison de verre.

Depuis son atelier-galerie du 54, rue Nollet, Chareau se fit connaître dans les années vingt en participant aux Salons, au groupe des Cinq et aux expositions de l'Union des artistes modernes (UAM) dont il fut l'un des cofondateurs. Bénéficiant de commandes à la fois publiques et privées, il réalisa notamment des aménagements pour Mme Thérèse Bonney, Robert Mallet-Stevens, Edmond Fleg, Mme Reifenberg et Mme Kapferer. Ses réalisations les plus importantes comportent le pavillon du golf de Beauvallon, sur la Côte d'Azur, en 1927 ; le Grand Hôtel de Tours, en 1929 ; et, deux ans plus tard, la Maison de verre, au 31, rue Saint-Guillaume à Paris. Cette dernière, conçue avec l'architecte hollandais Bernard Bijvoet, était révolutionnaire, avec ses murs en briques de verre et ses parois intérieures coulissantes.

Chareau participa à l'Exposition des arts décoratifs de 1925 en tant qu'architecte et décorateur. Sur l'esplanade des Invalides, il aménagea la galerie des fabricants de mobilier, au sein de laquelle il se réserva un stand pour exposer une série de jardinières en fer forgé. Le bureau-bibliothèque qu'il conçut pour le pavillon Une ambassade française fut remarqué pour ses boiseries de palmier et son bureau, dont la double structure incorporait des espaces de rangement.

Il collabora avec Louis Dalbet (fer forgé), Jean Lurçat (tapis), Jacques Lipchitz (sculptures), Hélène Lantier (textiles) et Pierre-Émile Legrain (garniture du mobilier et reliures). Il présenta par ailleurs à l'Exposition une salle à manger en bilinga du Gabon pour une maison coloniale. De 1932 à 1938, il poursuivit ses recherches en travaillant notamment à la mise au point de parois et de cloisons mobiles. En 1937, il conçut pour Djemil Anik, une amie danseuse, une petite maison de campagne dotée d'un système de chauffage inédit. Il collabora la même année au pavillon de l'UAM à l'Exposition des arts et techniques de 1937. Chareau se réfugia à Londres au début de la Seconde Guerre mondiale avant de s'établir à New York, où le jeune peintre américain Robert Motherwell

le chargea, en 1945, de construire une maison et un atelier à East Hampton à partir de deux grandes huttes quonset. Ces exemples d'inventivité architecturale ont été détruits en 1985. Chareau demeura à New York après la guerre et y mourut en 1950.

Chareau excellait à répondre aux défis du mobilier moderne par des solutions architecturales. Ses modules pouvaient s'adapter à de multiples besoins au prix de légères modifications. Ses placards à linge, bars, serre-papiers, écrans de cheminée

Bureau avec étagère incurvée et plateau circulaire mobile, acajou et structure en fer forgé, 1925-1930.







et bureaux avaient une structure de base identique à laquelle s'ajoutaient des éléments spécifiques à chaque usage. Il ne cherchait jamais à masquer la nature fonctionnelle de ses pièces, laissant les lignes du bois et du métal audacieusement nues.

La plupart de ses meubles associent le bois et le fer. La chaleur et l'éclat d'essences telles que le palissandre, l'amourette, le noyer, le sycomore et le bois de violette compensent la froideur et l'austérité du métal. Les montants métalliques sont fabriqués à partir de larges plaques de fer légèrement patinées et boulonnées.

Les sièges sont tendus de velours, de peau de porc, voire de zibeline. Les coussins étaient l'œuvre de Dollie, son épouse anglaise, qui gérait ses affaires.

Chareau est peut-être surtout connu pour les luminaires qu'il créa pour le Grand Hôtel de Tours et leurs réflecteurs hérissés de plaques d'albâtre. Les mêmes formes étaient reprises pour les lampes de table, les lampadaires et les suspensions. Les intérieurs de Pierre Chareau figurèrent souvent dans des revues comme *Les Arts de la maison*, *Intérieurs français* et *Intérieurs VI*.

Page de gauche, en haut : bureau à casier à cylindre et tabouret, acajou de Cuba et structure en fer forgé ; au fond, armoire en sycomore à structure en fer forgé, vers 1927.

Page de gauche, en bas : table-bureau composée des éléments modulaires MB771, MB773 et MB774, acajou de Cuba.

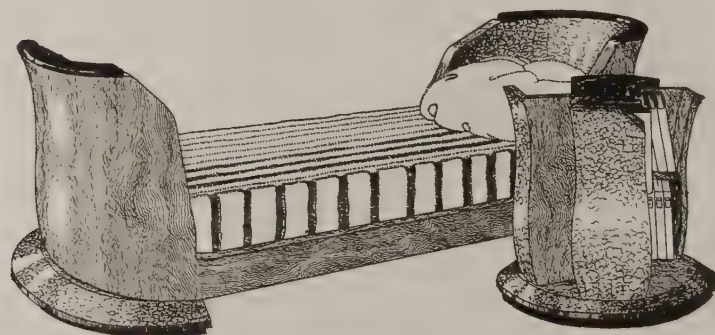
Ci-dessus : ensemble comprenant une jardinière en fer forgé, trois fauteuils, une table centrale en métal à plateau pivotant et une bibliothèque en acajou de Cuba et fer forgé, 1925-1930.

Ci-contre : Chambre à coucher exposée chez Lord & Taylor, New York, 1928 ; mobilier en palissandre à structure en fer forgé ; sculpture de Jacques Lipchitz et tapis de Jean Burkhalter.

Ci-dessous, à gauche : fauteuil à dossier réglable, modèle MF220 ; macassar et garniture de cuir, vers 1922.

Ci-dessous, à droite : croquis d'un lit de repos et bibliothèque, palissandre et amourette, exposé au Salon d'automne de 1923, Paris.

En bas : bureau, modèle MB233, en macassar, créé pour la salle à manger d'une commande privée, vers 1920.



Page de droite : Sélection de meubles comprenant un tabouret et une table éventail en acajou de Cuba, et le lampadaire *La Religieuse*, modèle SN3, en métal et albâtre, créé en 1923 et présenté à l'Exposition de 1925 à Paris.



DONALD DESKEY (1894-1989)

Deskey fut l'un des chefs de file de l'avènement du design industriel aux États-Unis. Originaire de Blue Earth dans le Minnesota, il obtint un diplôme d'architecture à l'University of California à Berkeley et se forma à la peinture à l'Art Students League de New York et à l'Art Institute de Chicago. Deux voyages en France l'amènèrent à se spécialiser dans la décoration intérieure.

En 1921-1922, il fréquenta l'académie de la Grande Chaumière à Paris. Trois ans plus tard, il était de retour pour visiter l'Exposition des arts décoratifs de 1925, événement qui le décida à s'établir à New York. Dès 1926, Paul-Théodore Frankl lui commandait trois paravents peints destinés à servir de cloisons dans son appartement ; il en créa un autre pour une vitrine de Saks Fifth Avenue.

En 1927, Donald Deskey s'associa à l'homme d'affaires Phillip Vollmer. Ils ouvrirent une agence, Deskey-Vollmer Inc., au 114, 32^e rue est à New York. En activité jusqu'au début des années trente, elle se spécialisa dans la conception et la fabrication de tables et de lampes modernes. Les commandes provenaient de riches particuliers comme Adam Gimbel, président de Saks Fifth Avenue, Mme Edward Titus (plus connue sous le nom d'Helena Rubinstein), Abby Aldrich Rockefeller, pour qui Deskey conçut une galerie d'estampes modernes et un boudoir, et John D. Rockefeller Jr, qui le chargea d'aménager une galerie de peintures,

un cabinet de céramiques et un cabinet d'estampes. Au début des années trente, la crise amena Deskey à travailler pour de grands fabricants de meubles comme l'Ypsilanti Reed Furniture Co. et la Widdicomb Furniture Co., pour lesquelles il conçut de très nombreux meubles, textiles et tapis destinés à une production en série. Les archives de Donald Deskey abritées par le Cooper-Hewitt Museum indiquent que plus de quatre cents de ses modèles furent réalisés entre 1930 et 1934.

Le fumoir présenté par Deskey en 1928 à l'exposition de l'American Designers' Gallery, une organisation éphémère dont il était l'un des membres fondateurs, lui valut un accueil enthousiaste de la critique parce qu'il avait utilisé des matériaux nouveaux comme le Vitrolite, le liège et l'aluminium. Deskey ne cessa d'explorer de nouvelles voies en diversifiant ses matériaux : bakélite, formica, Fabrikoid, parchemin, laiton chromé, aluminium repoussé et brossé et amiant-ciment obtenu à partir de déchets industriels d'amiante, qu'il utilisait pour créer des cloisons amovibles. Cette recherche de la nouveauté guida sa carrière de dessinateur industriel, l'amenant à s'intéresser aussi aux emballages et aux matériaux de construction des maisons préfabriquées et des habitations modulaires. Sa décision de couvrir de feuilles d'aluminium les murs du fumoir de la deuxième mezzanine du Radio City Music Hall reflète sa volonté inlassable de créer des intérieurs modernes avec des matériaux modernes, au point que ses choix déterminaient souvent pour plusieurs années la fonction de tel ou tel matériau dans les produits vendus au grand public.

En 1932, Deskey acheva sa commande la plus célèbre, l'aménagement du Radio City Music Hall au Rockefeller Center, à New York. À l'issue du concours organisé par Todd & Brown pour sélectionner un architecte d'intérieur, Deskey parvint à convaincre le directeur du projet, Samuel L. Rothafel (surnommé Roxy), que le style moderne était préférable au rococo portugais dont l'exubérance dominait la décoration des salles de cinéma de l'époque. L'ensemble comprenait une trentaine de halls, fumoirs, salles de repos, foyers et salons. Deskey s'assura la collaboration de certains des plus grands artistes en activité – peintres, sculpteurs, décorateurs et artisans ; sous



Paravent *Lysistrata*, bois laqué et métal chromé, créé pour la salle à manger de l'appartement de Gilbert Seldes, New York, vers 1930.



sa direction, ils créèrent une œuvre de portée nationale qui propulsa l'Amérique à l'avant-garde du modernisme. Au-dessus du théâtre, Deskey couronna le bâtiment d'un joyau ultramoderne de sa propre conception : l'appartement de Roxy. Les luminaires de la salle de séjour et de la salle à manger, qu'il s'agisse des lampes, des lampadaires ou des appliques, contribuaient à créer une atmosphère à la fois sobre et opulente. Réalisés en aluminium brossé et en bakélite noire, ils contrastaient élégamment avec les hautes boiseries de merisier, les plafonds dorés et les tapis châtains.

Longtemps oublié par les milieux artistiques, Deskey fut redécouvert dans les années quatre-vingt, alors qu'il séjournait dans une maison de retraite à Vero Beach, en Floride. Il minora ses réalisations, ne souhaitant pas mettre en avant son rôle de pionnier du design industriel dans les années trente. Il acceptait toutefois l'appellation de moderniste, synonyme de ce qu'il nommait plus précisément un « fonctionnaliste », tout en rejetant d'emblée l'assimilation à l'Art déco, qui renvoyait selon lui aux excès ornementaux du Paris des années vingt.

Salon à panneaux de merisier et mobilier en bois plaqué et laqué, bakélite et aluminium brossé, dans l'appartement aménagé pour S. L. Rothafel (Roxy) au-dessus du Radio City Music Hall, vers 1931.



Ci-contre : mobilier de salon, comprenant un fauteuil en aluminium fabriqué par l'Ypsilanti Reed Furniture Co., vers 1931.

Page de gauche : fumoir à murs tapissés de liège, mobilier en acier, peau de porc, aluminium et verre, réalisé par S. Karpen Bros. ; présenté à l'exposition de l'American Designers' Gallery, New York, 1928.

Ci-dessous : paravent à trois feuilles, peinture à l'huile et feuille de métal sur toile, fabriqué par Deskey-Vollmer Inc. ; commandé par M. et Mme Glendon Allvine pour leur maison de Long Beach, Long Island, vers 1929.



Prototype d'une pendule de table, métal chromé et opaline, produit par Warren Telechron Co., Ashland, Massachusetts, vers 1930.





Ci-dessus : appartement pour M. et Mme Adam Gimbel, New York, vers 1929.

Page de gauche : banquette et lampadaire en aluminium, Radio City Music Hall, New York, vers 1933.



Ci-contre : table basse et de bridge réglable, aluminium et plateau de bakélite, produite par Deskey-Vollmer Inc., vers 1930.

MAURICE DUFRÈNE
(1876-1955)

Dufrène naquit à Paris. Son père était grossiste. En 1887, il abandonna ses études en classe de philosophie au lycée pour entrer à l'École nationale supérieure des arts décoratifs. Il travailla ensuite pour une imprimerie où il fit la connaissance de Julius Meier-Graefe, qui l'engagea en 1899 dans l'atelier de sa Maison moderne. Il y collabora avec des artistes aussi renommés que Henry Van de Velde, Victor Horta, Charles Plumet et Tony Selmersheim. Dufrène devint un précurseur du design et participa à la fondation de la Société des artistes décorateurs avec laquelle il exposa pendant trente ans. Nul n'effectua la transition entre l'Art nouveau et l'Art déco avec autant de bonheur et d'aisance que lui. Il enseigna la composition à l'école

Bouffe de 1912 à 1922 et, en 1922, participa de nouveau aux Salons en tant que décorateur indépendant. En 1921, il devint le directeur artistique de La Maîtrise qui commença l'année suivante à produire des meubles bon marché en série.

Dufrène était très présent à l'Exposition des arts décoratifs de 1925 : outre le pavillon de La Maîtrise, ses œuvres étaient visibles dans un petit salon d'une ambassade française, sur le stand du fourreur Jungmann et Cie et dans une rangée complète de boutiques du pont Alexandre-III. L'année suivante, il publia un album de planches des intérieurs qu'il avait réalisés pour la Société des artistes décorateurs et, en 1937, un ouvrage similaire réunissant les intérieurs

Paire de bergères gondoles,
acajou gainé, exposées au Salon
d'automne de 1913, Paris.



présentés à l'Exposition des arts et techniques de 1937. Dans les années trente, il délaissa peu à peu le bois pour le métal et le verre. Il mourut à Nogent-sur-Marne.



Ci-contre, à droite : chaise d'appoint, macassar et acajou incrustés de nacre et d'ivoire, vers 1920.

Ci-contre : table, palissandre incrusté de nacre et de bois d'arbres fruitiers, vers 1921.



Cabinet, acajou incrusté de nacre, vers 1920.



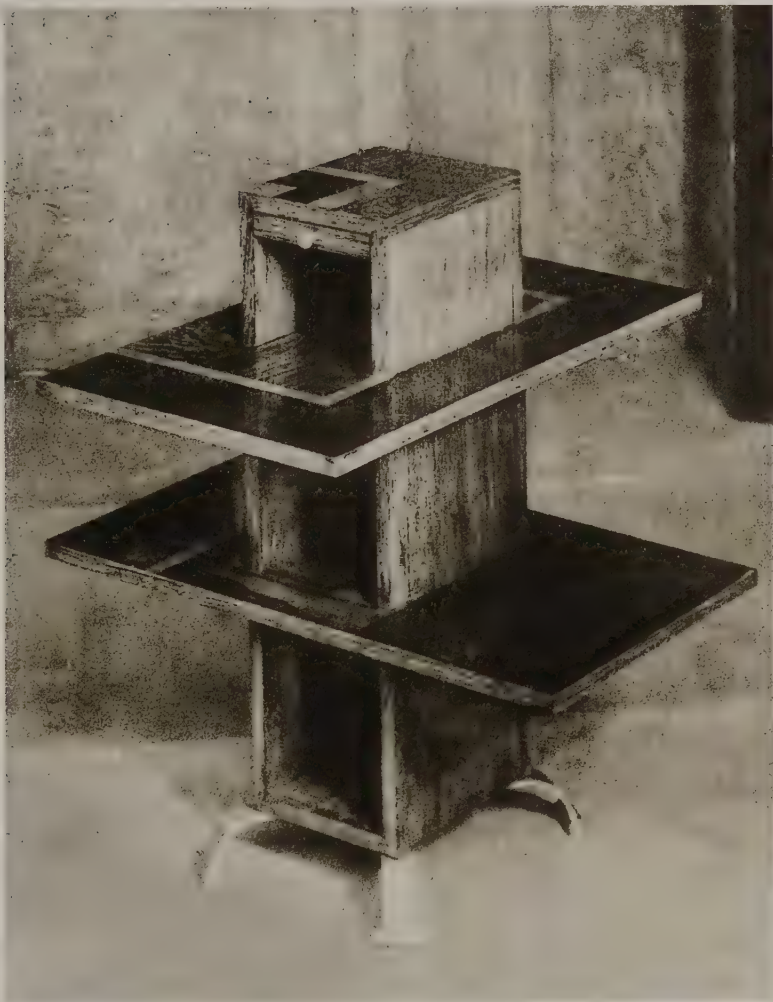




Ci-contre : fauteuil en bois courbé,
édité par La Maîtrise, 1920-1930.

Au milieu : table de fumeur, reproduite
dans *Petits Meubles modernes*,
Paris, 1929.

Ci-dessous : semainier, loupe d'orme
et calamandre, exposé par les Galeries
Lafayette dans le pavillon de La Maîtrise
à l'Exposition de 1925, Paris.



Page de gauche : intérieur
du pavillon de La Maîtrise
à l'Exposition de 1925, Paris.



PAUL DUPRÉ-LAFON (1900-1971)

Fils d'Edmond Dupré et de Valentine, née Lafon, Dupré-Lafon étudia à l'école des beaux-arts de Marseille, sa ville natale. En 1923, diplômé de décoration intérieure et d'architecture, il s'installa à Paris. Il conçut ses premiers meubles en 1925, l'année où il rencontra sa future épouse, Odette Hirtzmann, fille d'un colonel d'infanterie. En 1928, l'année de leur mariage, il s'installa rue Lauriston. De la fin des années vingt à 1932, il collabora avec Hermès, qui réalisait ses accessoires et ses garnitures en cuir.

En 1929, il créa son premier chef-d'œuvre : une résidence privée rue Rembrandt, que Bernard Champigneulle commenta dans le numéro d'avril 1935 de *Mobilier et Décoration*. De 1932 à 1937, il reçut de nombreuses commandes de riches particuliers, dont les banquiers Dreyfus et Rothschild. Dupré-Lafon

réalisait des aménagements complets comprenant de nombreuses pièces de mobilier uniques et des décorations murales pour des demeures et des villas. Ses meubles confortables compensaient l'absence d'ornement par la modernité appuyée des formes et la richesse des matériaux : bois chauds, parchemin, cuir, laque, cuivre, acier, verre et métal noirci.

Dupré-Lafon reçut une deuxième commande majeure en 1938 : une résidence privée située avenue Foch à Paris. À l'exception de la période 1940-1945 durant laquelle il fut mobilisé, il demeura en activité jusqu'en 1971. Il évita tout au long de sa carrière les Salons et fut absent des Expositions de 1925 et 1937, réduisant au minimum sa participation aux manifestations publiques. Ses pièces se caractérisaient par la netteté de leurs lignes, leurs qualités fonctionnelles et leur anonymat, ainsi que par une certaine impression de puissance qui rappelait parfois les créations de Jean Royère, Sadiet et ses Fils, Maurice Champion et Jean Pascaud. Dupré-Lafon mourut à Boulogne-Billancourt.

Bureau, fauteuil et corbeille à papier du cabinet de travail personnel de Dupré-Lafon ; poirier laqué, cuir rouge, montants en métal doré, 1928. Lampe de bureau de Poul Henningsen.



Ci-contre : photographie d'époque d'un intérieur de Dupré-Lafon montrant une variante du bureau reproduit ci-dessous.

Ci-dessous : secrétaire à abattant, parchemin, cuir et piétement de métal doré, probablement 1935-1940.

En bas : bureau, chêne, parchemin et cuir, à piétement d'acier et de métal doré, 1935-1940.





Ci-contre : table basse en acajou, métal et cuir rouge, 1940-1950.

Ci-dessous : table, feuille d'or sur bois, piétement de fer et d'acier, probablement 1935-1940.



Ci-contre : table de fumeur,
bois de rose et montants de métal
chromé, vers 1940.

Ci-dessous : bureau et fauteuil,
épicéa, garniture de cuir et bronze
laqué, vers 1940.



**JEAN-MICHEL FRANK
(1895-1941)**

Salon, incluant une sélection de meubles en marqueterie de paille, vélin et galuchat ; pour la résidence de Templeton Crocker à San Francisco, vers 1928.

Frank naquit à Paris, le troisième fils de Léon Frank, un juif allemand qui s'était installé dans la capitale française pour monter une maison de courtage avec un certain Wolfsohn. Frank grandit avenue Kléber et fut élève du lycée Janson-de-Sailly à partir de 1904. La Première Guerre mondiale divisa la famille et opposa ceux qui avaient émigré à ceux qui étaient restés en Allemagne. Les deux frères de Frank combattirent chacun dans un camp et moururent à une semaine d'intervalle. Son père se suicida et sa mère fut internée dans un asile où elle mourut en 1919. Sa cousine Anne Frank, auteur du *Journal d'Anne Frank*, mourut dans un camp de concentration nazi.

En 1920, Frank se retrouvait seul, à la tête du riche héritage laissé par sa mère. Il semble qu'il ait cherché, les cinq années suivantes,

à effacer le passé, en voyageant beaucoup et en fréquentant les milieux parisiens à la mode, qui lui servirent plus tard à s'imposer comme décorateur. En 1927, il chargea Adolphe Chanaux de décorer son appartement du 7, rue de Verneuil. Leur collaboration se maintint jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. Le mobilier était produit dans les ateliers de Chanaux dépendant de la Ruche, situés rue Montauban. Frank s'appuya sur d'autres collaborateurs de renom pour asseoir sa propre réputation, comme les frères Alberto (1901-1966) et Diego Giacometti (1902-1985) auxquels il commanda en 1934 de nombreux objets : luminaires, vases, chenets et cheminées en plâtre et en bronze (coulé par Alexis Rudier). Christian Bérard conçut pour lui des motifs de tapis ; Paul Rodocanachi



du mobilier ; Émilio Terry des meubles et des aménagements intérieurs ; Ernest Boiceau des tapis et objets divers ; Salvador Dalí du mobilier et des paravents ; et Pablo Picasso lui-même des paravents et des tissus. Grâce à ces artistes, Frank devint à la mode.

Quelle part Frank prenait-il à la création de ses pièces ? La réponse s'avère ambiguë : il s'intéressait principalement à la forme des objets, à leurs sources historiques, laissant à d'autres le soin de les concevoir et de les fabriquer précisément. D'abord respectueux de la tradition française, son style évolua vers un fonctionnalisme plus sévère, limitant l'ornementation au jeu des surfaces plates. Comme d'autres modernistes, Georges Djo-Bourgeois, André Lurçat et Maurice Barret, par exemple, Frank réduisit le mobilier à sa plus simple expression mais, contrairement à eux, il demeura fidèle à son exigence de raffinement et de luxe, estimant qu'un environnement élégant et chaleureux était nécessaire au bien-être psychologique. Selon lui, il existait une relation d'ordre architectural entre l'échelle d'une pièce et les dimensions d'un meuble. Il pensait que le dépouillement était une richesse en matière de mobilier.

L'une des premières commandes importantes de Frank fut l'appartement d'Elsa Schiaparelli, rue Barbet-de-Jouy ; il aménagea par la suite sa boutique de la place Vendôme et son hôtel particulier rue de Berri. Il travailla aussi pour le vicomte Charles de Noailles. En 1930, Frank était devenu une référence parmi les grandes fortunes parisiennes et la liste de ses clients constituait une sorte de *Who's Who* de la haute société. Ses meubles se démarquaient de la production contemporaine par leurs placages aux tons beiges et à l'aspect luxueux, incluant de la marqueterie de paille, du vélin, du parchemin, de la peau de serpent et de requin, du suède, du rotin et du gypse, dont il recouvrait murs, meubles, portes et chambranles de cheminée. Ses pieds de lampe, lorsqu'ils n'étaient pas fabriqués en bronze ou en plâtre par les frères Giacometti, étaient faits de bandes incurvées d'ivoire ou taillés dans du cristal de roche, du quartz ou de l'albâtre. Les rideaux et tissus étaient fournis par Broenne ou Mme Cronen-Fels, les dentelles par Selloes et les cuirs par Hermès.

Au début de la guerre, Frank se réfugia en Amérique du Sud pour fuir l'occupation allemande de Paris. Il s'établit à Buenos Aires où Mme Eugenia Errazuriz et d'autres clients lui apportèrent leur soutien et leur amitié. À Paris, ses ateliers et sa galerie fermèrent en attendant l'issue du conflit. L'occupation de Paris et la réquisition par les nazis d'une partie de son fonds de la rue Montauban anéantirent tout espoir d'un retour en France. La New York School of Fine and Applied Art lui offrit un poste d'enseignant et Mme Archibald Manning Brown un mécénat qui l'incitèrent à s'installer aux États-Unis. En mars 1941, victime d'une dépression, il se suicida en sautant d'un immeuble new-yorkais.



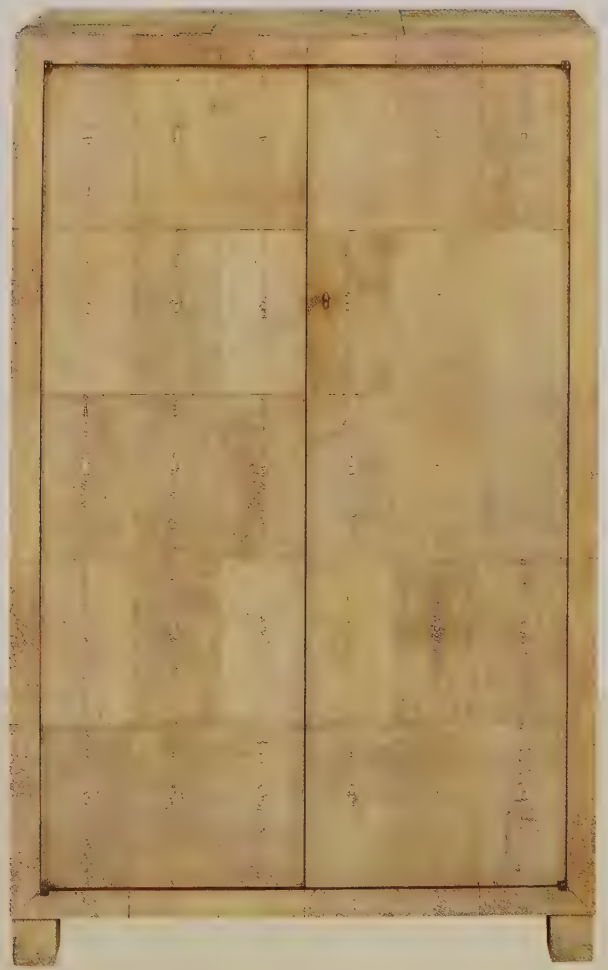
Ci-dessus, à gauche et à droite :
table gigogne, bois recouvert
de marqueterie de paille, vers 1930.



Ci-contre : table basse, bois recouvert
de marqueterie de paille, vers 1930.



Fauteuil gainé de galuchat.



Cabinet, bois gainé de galuchat,
fabriqué par Adolphe Chanaux,
1925-1930.



Ci-contre : fauteuil et desserte,
bois gainé de galuchat, vers 1927.



Ci-dessous : table *Ananas*, chêne
poncé et chaulé, vers 1938-1940.



Ci-dessous : piano à queue, bois
et galuchat, probablement 1935-1940.



Ci-contre : Tabouret, chêne sculpté,
vers 1930.

PAUL-THÉODORE FRANKL (1886-1958)

Le Viennois Frankl étudia l'architecture à la Vienna Technische Hochschule pendant un an avant de suivre des études d'ingénieur à l'université de Berlin. Elles furent interrompues par le service militaire, mais il obtint son diplôme d'ingénieur en architecture en 1911. Après un bref stage et un contrat à Copenhague, il partit pour les États-Unis en 1914. Sa première commande inaugura une grande carrière de décorateur : un institut de beauté de style moderniste pour Mme Edward Titus, la future Helena Rubinstein.

Frankl installa sa société, Frankl Galleries, au 4, 48^e rue est à Manhattan. Il figure comme architecte dans le répertoire des entreprises new-yorkaises en 1916-1917. Jusqu'au milieu des années vingt, il vendit aussi bien ses propres meubles que des tissus et papiers peints importés d'une modernité discrète. Ce n'est que lorsqu'il lança sa ligne de mobilier *Gratte-ciel* en 1926-1927 qu'il attira l'attention de la presse internationale. Les lignes saisissantes de ses bibliothèques et de ses bureaux étagés faisaient écho aux cathédrales du commerce qui se dressaient dans toutes les grandes villes américaines. Elles symbolisaient non seulement le potentiel illimité de la nouvelle architecture – des structures qui touchaient le ciel – mais aussi le

goût original de la fin des années vingt, tout en abordant efficacement la question de la pénurie de logements urbains. Frankl l'expliqua lui-même :

Dans mes créations pour la demeure américaine moderne, j'ai respecté l'esprit architectural de notre temps. La ligne droite est l'élément fondamental. On qualifie mes commodes, mes coiffeuses, mes bibliothèques de « gratte-ciel » – ce que j'accepte en rougissant. Pourquoi n'y aurait-il pas de mobilier gratte-ciel ? Après tout, l'espace est une préoccupation aussi importante à l'intérieur de la maison qu'à l'extérieur. Pourquoi une bibliothèque devrait-elle occuper la moitié du sol de ses formes massives et rigides alors qu'elle peut s'élever vers le plafond avec la beauté verticale d'une pyramide, et une accueillante simplicité adaptée aux livres que les gens lisent effectivement.

Frankl devint rapidement le plus ardent défenseur et le porte-parole du modernisme en Amérique et publia cinq ouvrages qui témoignent de son intérêt pour tous les arts décoratifs. Dans *New Dimensions* (1928), il célèbre dans le gratte-ciel une « création originale et noble [...], un monument érigé

Siège de coiffeuse en bois laqué, vers 1927.



grâce aux prouesses de l'ingénieur et à l'esprit d'entreprise », une philosophie qu'il abandonna brutalement en 1932 alors que les retombées de la crise perduraient. Les gratte-ciel n'étaient plus désormais qu'une « toquade. Le plus grand de tous, l'Empire State Building, n'est que la pierre tombale de l'époque qui l'a érigé [...]. Les gratte-ciel sont des monuments à la gloire de l'avidité ».

Le mobilier conçu par Frankl dans les années vingt associait le plus souvent des bois laqués de couleurs vives, des panneaux métalliques brillants et des glaces. Au début des années trente, il se tourna vers le mobilier métallique. Ses chaises et ses consoles en tubes chromés de cette époque, tout en se conformant aux normes strictement fonctionnelles qu'il avait édictées, ne possédaient ni le charme ni l'originalité de ses pièces en bois antérieures.

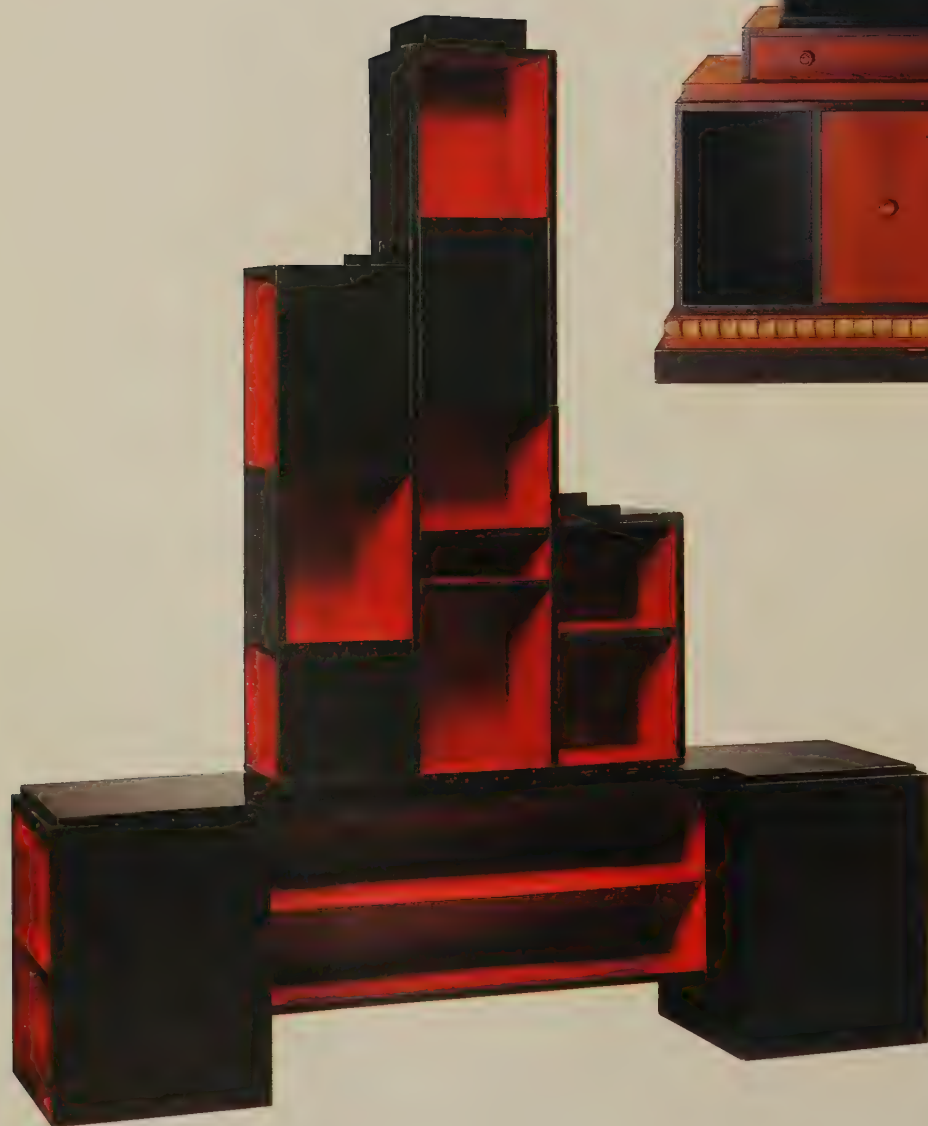
Ci-contre : cabinet d'homme et miroir mural, bois laqué rouge et noir, disques plaqués or et argent et filet à la feuille d'argent, vers 1930.



Ci-dessus : cabinet, bois laqué, aluminium et bronze, plateau de bakélite, vers 1930.



Ci-contre : paire de bibliothèques
Gratte-ciel, séquoia de Californie
et frise nickelée, 1925-1930.

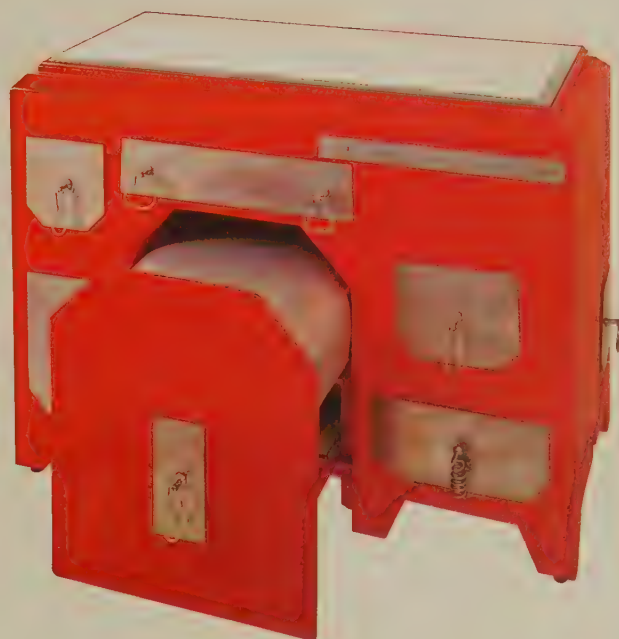


Ci-contre : bibliothèque *Gratte-ciel*
en bois peint, 1925-1930.

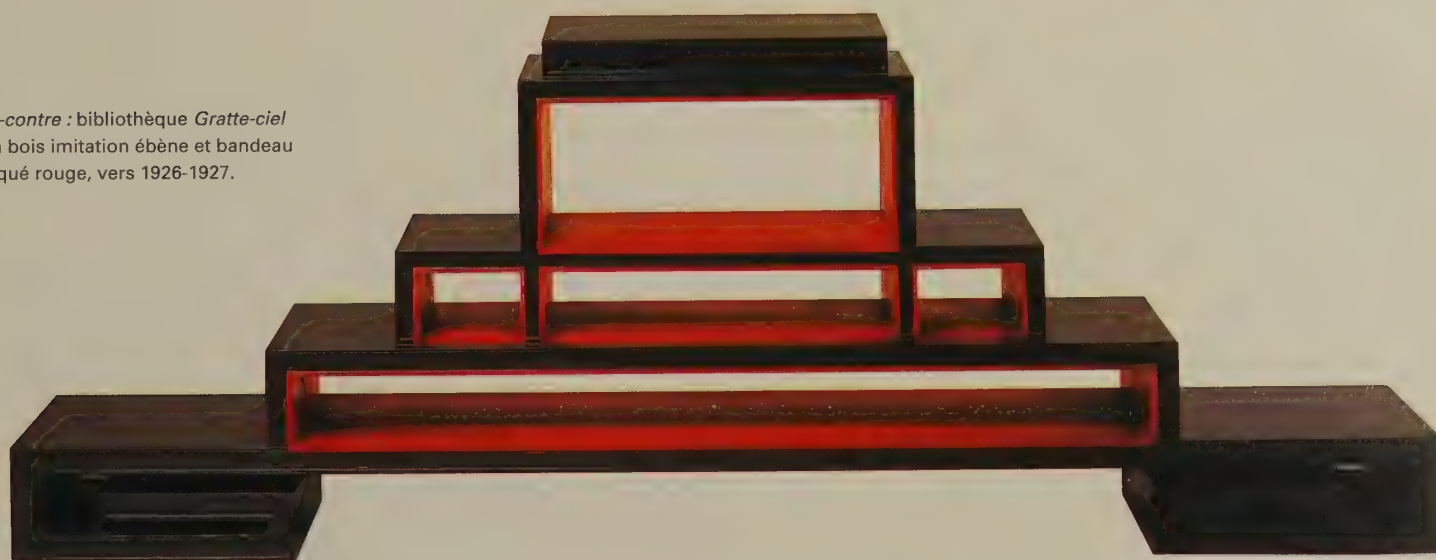
Ci-dessous : paire de commodes
Gratte-ciel en bois, frise imitation ébène
et intérieur laqué vert, vers 1930.



Ci-dessous : bureau et siège *Puzzle*
en bois laqué rouge, tiroirs traités
à la feuille d'argent et poignées
en métal argenté, vers 1927.



Ci-contre : bibliothèque *Gratte-ciel*
en bois imitation ébène et bandeau
laqué rouge, vers 1926-1927.



EILEEN GRAY (1878-1976)

Jeune Irlandaise installée à Paris depuis 1907, Gray participa pour la première fois au Salon de la Société des artistes décorateurs en 1913, en exposant des pièces de mobilier laquées. Cette solitaire très timide mais déterminée ne fréquentait pas le milieu artistique parisien où se croisaient artistes, décorateurs et artisans, refusant les clans, les écoles et les mouvements. Dans ce milieu masculin, Gray constituait une sorte d'énigme en 1913 : une non-conformiste talentueuse, rigoureuse et audacieuse. Son originalité attira rapidement l'attention du célèbre couturier et collectionneur Jacques Doucet, qui l'aida à lancer sa carrière d'artiste décoratrice spécialisée dans les laques. Tout en respectant la technique orientale traditionnelle, Gray produisit jusqu'au début des années vingt des meubles décorés d'un mélange très original de thèmes mythologiques et de motifs abstraits. A l'instar de ses paravents géométriques, de ses panneaux ornementaux et de ses fauteuils *Sirène*, ils témoignent souvent d'un grand sens du luxe et de la théâtralité, deux qualités prisées des riches arbitres du goût qui formaient le fond de sa clientèle.

En 1920, Gray était prête à délaissier son style décoratif de l'avant-guerre au profit d'un modernisme plus strict et fonctionnel, guidé par un souci d'économie. Elle réduisit progressivement les associations de motifs figuratifs et symboliques et les expérimentations abstraites si originales de ses débuts. La surface sensuelle de la laque servait désormais de contrepoint aux lignes anguleuses de ses pièces. Gray put donner la mesure de ses nouvelles ambitions modernistes grâce à la commande de Mme Mathieu Lévy, une modiste de la haute société, qui la chargea de réaménager son appartement situé rue de Lota à Paris. Gray répondit au défi en créant un décor complet, à la fois opulent, étrange et dépouillé. Cette recherche d'une étrangeté harmonieuse se retrouve dans l'intérieur qu'elle présenta au Salon de 1923, une Pièce-boudoir pour Monte-Carlo. La décoration de l'appartement de Mme Mathieu Lévy comprenait l'une des créations les plus ingénieuses de l'artiste : un paravent de bois laqué, composé de blocs articulés, qui pouvait servir de panneau mural ou de cloison. Lorsque tous les blocs étaient fermés, le paravent servait à revêtir les murs de la pièce, tandis qu'en position ouverte il jouait délicatement sur les pleins et les vides. Ce modèle fut reproduit en divers coloris et vendu par la galerie Jean Désert,

que Gray avait ouverte 217, rue du Faubourg-Saint-Honoré à Paris, jusqu'à sa fermeture en 1930. Ce paravent est désormais considéré comme une œuvre fondatrice du design du xx^e siècle par sa capacité à servir à la fois de meuble, d'élément architectural et de sculpture.

En 1925, la carrière de Gray entra dans une troisième phase où les concepts architecturaux l'aidèrent davantage à inventer des solutions révolutionnaires pour la vie moderne. Le bois disparut aussitôt de son mobilier au profit des nouveaux matériaux industriels. L'acier tubulaire chromé, la tôle perforée, le liège, la cellulose l'aidèrent à mettre en œuvre son triple principe : économie d'espace, de matériaux et de coûts.

Page de droite : paravent en bois laqué noir, modèle créé vers 1925 ; table pour petit déjeuner, modèle E-1027, en métal chromé tubulaire avec plateau réglable, pour la chambre d'amis de la Maison du gouverneur à Roquebrune, vers 1926-1929 ; et un tapis, 1920-1930.

Ci-dessous : fauteuil transat modèle E-1027, appartenant à la maison de Gray à Roquebrune, vers 1925-1930.





Ses meubles demeurèrent souvent longtemps des prototypes avant d'être produits en série. S'inspirant des recherches avant-gardistes et des conseils des architectes les plus novateurs de l'époque – notamment de Le Corbusier, Walter Gropius, Marcel Breuer, des membres de De Stijl et, vers 1930, de l'Union des artistes modernes (UAM) –, Gray mit au point un répertoire de meubles résolument modernes et dépouillés : tables à plateau repliable, éléments de rangement cantilever, murs et cloisons escamotables, ainsi que de nombreux objets à rallonge, pliables, pivotants ou ajustables d'une manière ou d'une autre pour optimiser l'utilisation de l'espace. De nombreux modèles furent créés spécifiquement pour les deux villas qu'elle conçut et se fit construire dans le Midi : la première, E-1027, à Roquebrune, de 1927 à 1929 ; la seconde, Tempe a Païlla, à Castellar, à quatre kilomètres de Menton, en 1934. D'une modernité intemporelle, elles lui servirent de laboratoires pour créer un mobilier minimaliste.

La vente aux enchères de la collection Doucet à Paris, en 1972, quatre ans avant la mort d'Eileen Gray à quatre-vingt-dix-huit ans, la fit connaître d'une nouvelle génération

de collectionneurs de mobilier du xx^e siècle, aussi passionnés qu'avertis, dont Yves Saint Laurent et Andy Warhol. L'admiration pour son œuvre étonnante – des laques raffinés de ses débuts aux pièces rigoureusement conceptuelles de la suite de sa carrière – n'a fait que croître avec la publication récente de biographies et l'apparition sur le marché

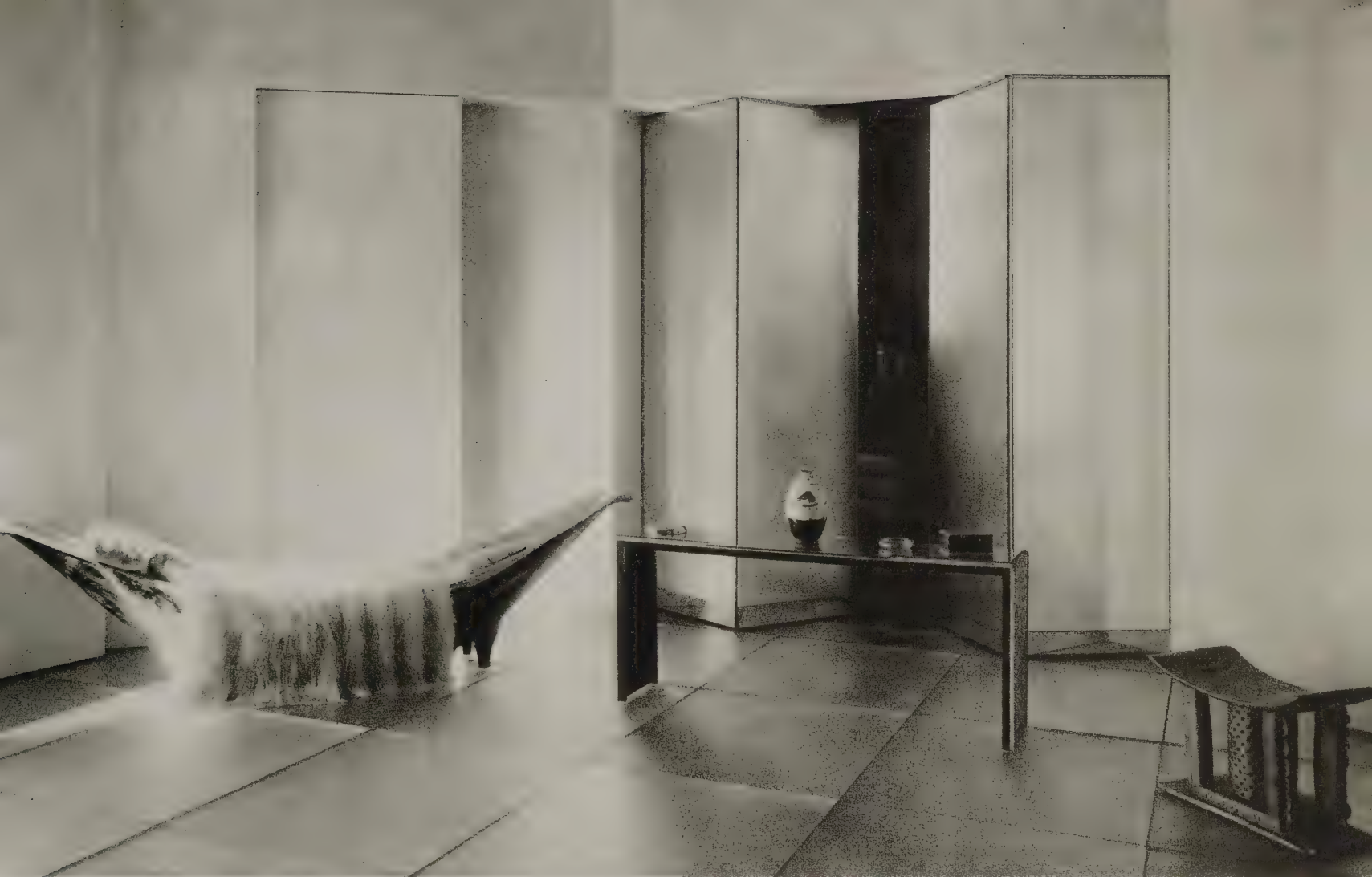
de pièces inédites. Lors d'une vente à Paris en 2005, six exemplaires jusqu'alors inconnus de son fauteuil *Sirène*, commandés à l'origine par l'un de ses associés, atteignirent un million d'euros chacun au cours d'une vente animée, preuve s'il en est de la place incomparable qu'elle occupe au panthéon des designers du xx^e siècle.



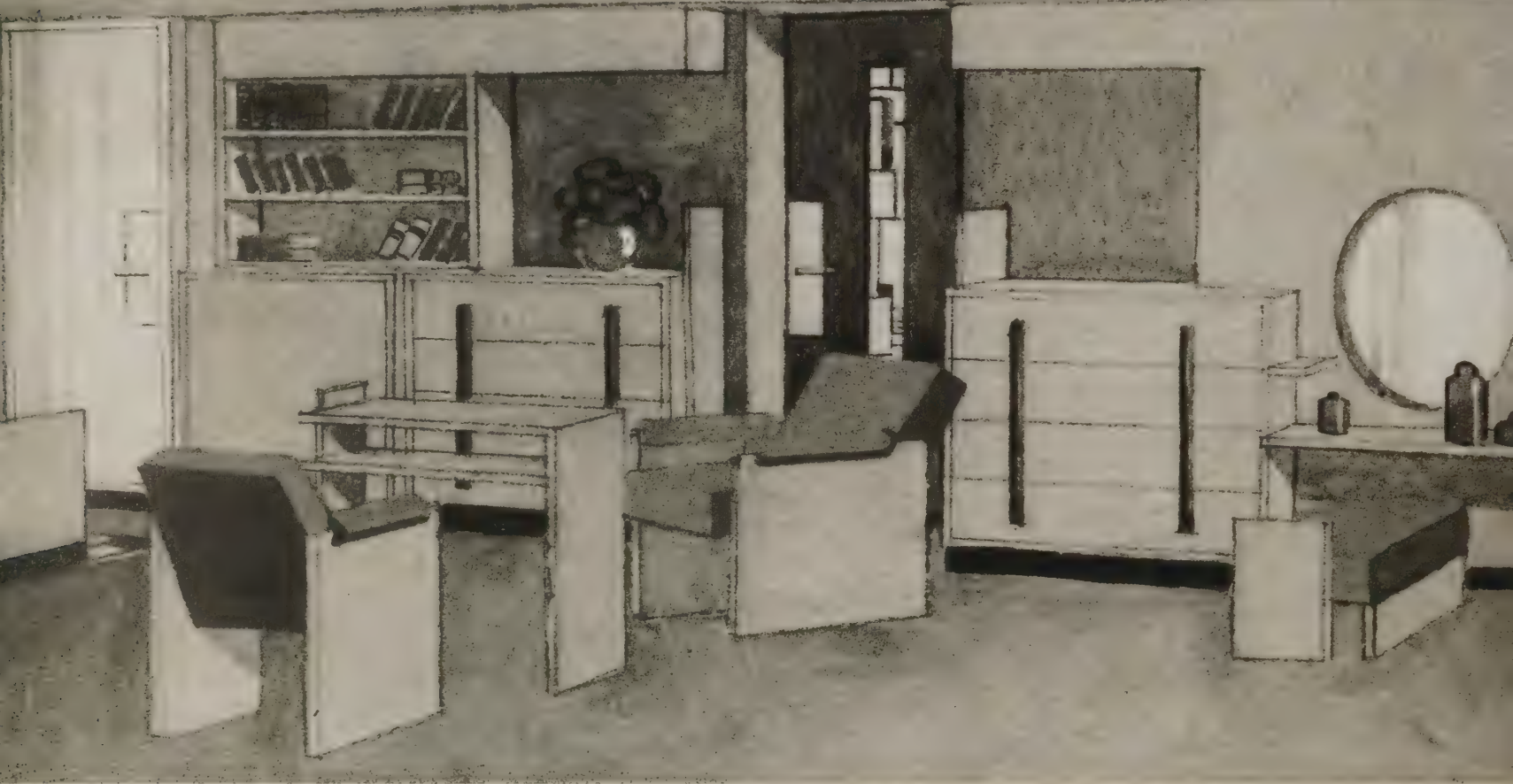
Ci-contre : Fauteuil-serpent pour Mme Mathieu-Lévy, 1933

Ci-dessous : Intérieur pour l'appartement de Mme Mathieu-Lévy rue de Lota à Paris, comprenant les fauteuils *Serpent* et *Bibendum*, 1933.





Ci-dessus et en haut : canapé
Pirogue, bois laqué et feuille d'argent,
conçu vers 1919-1920, inclus dans le salon
de l'appartement de Mme Mathieu Lévy,
1933.



Ci-dessus : dessin de l'aménagement
d'une pièce à deux lits, publié dans
le *Répertoire du goût moderne IV*, Paris.

À droite : table basse en noyer, métal
chromé et verre dépoli, 1925-1930.



ROBERT MALLET-STEVENS (1888-1945)

Natif de Paris, Mallet-Stevens prit le nom de son père, Maurice Mallet, expert en peinture, et de son grand-père maternel belge, Arthur Stevens. Après avoir passé sa jeunesse à Maisons-Laffitte, il entra en 1905 à l'École spéciale d'architecture, où il enseigna à partir de 1924. Il obtint son diplôme en 1910 et passa le reste de l'avant-guerre à développer des projets d'architecture et de décoration intérieure, d'où naquirent les plans pour Une cité moderne, qu'il présenta au Salon d'automne de 1912, et une thèse publiée dans la revue belge *Le Home*. Josef Hoffmann, qui avait dessiné les plans d'un célèbre palais bruxellois pour Adolphe Stoclet, l'oncle de Mallet-Stevens, en 1905, marqua d'emblée et pour longtemps les travaux de l'architecte.

Après la guerre, Mallet-Stevens bâtit sa réputation en concevant de nombreuses résidences privées, dont une villa pour le vicomte de Noailles, à Hyères (1923-1925), six maisons dans une rue d'Auteuil qui porte désormais son nom (1926-1927) et un casino à Saint-Jean-de-Luz (1928).

Mallet-Stevens connut un succès retentissant à l'Exposition des arts décoratifs de 1925 : il présenta cinq projets différents, dont un atelier pour la Société des auteurs de film, un jardin d'hiver pour lequel les frères Martel conçurent leurs arbres cubistes en béton armé, et le hall d'une ambassade française. En 1930, Mallet-Stevens devint président de la jeune Union des artistes modernes. Il participa à l'Exposition de Bruxelles en 1935 et à celle des Arts

et techniques en 1937. Le déclenchement de la Seconde Guerre mondiale interrompit presque toutes ses activités. Il se réfugia dans le sud-ouest de la France où il mourut d'une longue maladie.

Entre autres meubles remarquables, Mallet-Stevens conçut des chaises de jardin en toile et tubes d'acier peints en vert, ainsi qu'un ensemble de meubles de bureau. Il associait le bois au métal, confiant parfois la réalisation de ses pièces métalliques à Labor Métal. Mallet-Stevens ne conçut pas lui-même tous les meubles édités sous son nom ; il collabora notamment avec Georges Djo-Bourgeois, Pierre Chareau, René Prou, Dominique, Blanche Klotz et des membres du Bauhaus. Raoul Dufy dessina pour lui des motifs de tissus, Eileen Gray et DIM des tapis.

Mallet-Stevens accordait une grande importance au rôle de la lumière dans ses intérieurs. Il préférait la lumière naturelle diffusée par des vitraux de Louis Barillet, ou un éclairage artificiel qu'il commandait à Jean Perzel, Genet et Michon, ou encore Jacques Le Chevallier.

Table de toilette en sycamore et métal poli, vers 1932.



Ci-dessous : table basse en chêne teinté, vers 1927.

En bas : bureau de directeur en teck ; créé pour la Société Paris-France, 1929.

Page de droite : bureau à sous-main en cuir incorporé et plateaux à crayons en métal nickelé encastrés, créé pour la résidence de Mallet-Stevens à Auteuil, vers 1928 ; fauteuil en acier tubulaire

laqué fabriqué par Labor Métal vers 1929 ; lampe de bureau de Jacques Le Chevallier ; lampadaire de Damon, 1925-1930 ; paravent laqué de Jean Dunand.





MARTINE (PAUL POIRET)

La créativité inépuisable du couturier Paul Poiret le conduisit à s'intéresser aux arts décoratifs. En avril 1911, après avoir visité la Wiener Werkstätte et le palais Stoclet, il fonda à Paris l'école Martine, d'après le prénom de l'une de ses filles. L'école accueillit pour sa première promotion des fillettes de douze ans appartenant à la classe ouvrière. L'individualisme de Poiret transparaît dans la charte de l'établissement : les élèves étaient logées dans sa propre maison, où il leur enseignait lui-même l'étude de la nature. Il n'y avait aucun programme officiel et pas d'enseignants. Il encourageait les fillettes à visiter le Jardin des Plantes et à faire des excursions dans la campagne, leur carnet de croquis à la main. Il évaluait leurs progrès en organisant des concours dont il était le jury.



Salle à manger pour un pavillon de chasse, en peroba et sycamore poli, présentée au Salon d'automne de 1923, Paris.

Les meilleurs dessins servaient à créer des tissus imprimés sur les presses à cylindre de Paul Dumas ou des tapis fabriqués par Fenaille. Le résultat était spectaculaire tant les dessins parvenaient à saisir la vitalité et la fraîcheur de la nature. Marguerites, coquelicots, bleuets et corbeilles de bégonias fleurirent bientôt avec une profusion kaléidoscopique sur les tapis, les papiers peints et les tissus d'ameublement. Les fleurs devenaient un prétexte pour faire éclater les couleurs ; l'imagination spontanée

et la naïveté des élèves le moyen de les révéler dans des combinaisons inédites.

Partageant l'enthousiasme de Poiret pour le projet, Raoul Dufy participa à de nombreuses réalisations. Les deux hommes collaborèrent longtemps, d'abord dans une relation de maître à élève puis comme partenaires, et louèrent ensemble un atelier avenue de Clichy pour imprimer leurs tissus. Le chimiste Zifferlin y élaborait des couleurs, des encres lithographiques et des teintures d'aniline.

Poiret participa pendant de nombreuses années aux Salons, à la fois individuellement et, à partir de 1912, avec l'école Martine, qui produisait des objets à l'enseigne de la maison Martine. Aux tapis s'ajoutèrent dans les années vingt diverses pièces de mobilier, pianos, abat-jour, coussins, cabinets et tables laquées ou marquetées. Le mobilier de Poiret, principalement cubiste, était fabriqué en bois peint de couleurs unies vives, sans autre décor. Les sièges étaient garnis de coussins et de traversins fastueux ornés de glands. Les meubles de l'école étaient créés par Mario Simon, Léo Fontan et, bien sûr, Poiret lui-même.

Pour l'Exposition des arts décoratifs de 1925, Poiret réussit à être sous les feux des projecteurs grâce à trois péniches, *Amour*, *Délices* et *Orgues* ancrées sur la Seine. Luxueusement aménagées avec la collaboration de Dufy, de la maison Rosine et de la maison Martine, les trois embarcations, très applaudies, couronnèrent la carrière du couturier. De luxueux tapis décorés de gerbes de fleurs éclatantes sur fond vert et rouge-orange y mettaient en valeur des meubles peints de style exotique.

Poiret et l'école Martine continuèrent d'exposer dans les Salons ; en 1927, ils présentèrent la cabine de luxe « Chantilly » pour le paquebot *Île-de-France*. L'année suivante, l'école exposa une salle à manger. Conçue par Yves Chudeau, sa rigueur et sa sobriété la démarquaient des créations antérieures, plus éclatantes et spontanées.



Ci-contre : paire de commodes en bois gainé de galuchat, 1920-1930.



Ci-contre : Commode en bois argenté à décor gravé par Léo Fontan, 1923.

CHARLOTTE PERRIAND (1903-1999)

Perriand naquit à Paris et fit ses études à l'École de l'Union centrale des arts décoratifs. Elle semble avoir présenté ses premiers travaux de décoratrice au Salon de la Société des artistes décorateurs en 1926, en exposant un Coin salon avec des meubles en loupe d'amboine et palissandre et un tapis de Marianne Clouzot. Cet ensemble moderne et fonctionnel n'a rien de remarquable si ce n'est qu'il rappelle certaines pièces créées par Eugène Printz à la même époque. Sa décision de travailler avec Le Corbusier et Charles-Édouard Jeanneret, l'année suivante, la révéla au monde entier. Le mobilier du Bar sous le toit qu'elle présenta au Salon d'automne de 1927 substitua brusquement des feuilles d'acier chromé, de l'aluminium et des dalles de verre aux marqueteries de bois

qu'elle utilisait précédemment. *Vers une architecture* (1923) et *L'Art décoratif d'aujourd'hui* (1925) avaient fait d'elle une fervente disciple de Le Corbusier. Son mobilier fut désormais réduit à l'essentiel, dépouillé de toute fioriture.

Perriand continua de travailler avec Le Corbusier et Jeanneret jusqu'à la fin des années trente. Tous trois ayant coutume de se présenter comme collaborateurs, il est difficile de leur attribuer certaines pièces nommément. Perriand, qui travailla jusqu'à sa mort (récente) avec le fabricant de meubles italien Cassina, a toujours mis en avant la nature collaborative de leur travail. Des revues contemporaines contredisent toutefois cette modestie rétrospective puisqu'elles attribuent à Perriand elle-même la création de certains modèles comme le fauteuil *Grand Confort*. Cofondatrice de l'Union des artistes modernes en 1930, elle en était toujours membre en 1955. Les documents internes lui attribuent certains intérieurs et meubles précis, comme l'Habitation d'aujourd'hui, présentée au Salon des arts ménagers en 1936. Une maison moderne figurant dans la *Répertoire du goût moderne* témoigne de l'une de ses préoccupations majeures : favoriser le travail et les loisirs. Une cuisine fonctionnelle, des espaces de travail et des salles de bains jouxtent une salle de gymnastique, un bar et un solarium. Sur les photographies d'archive, un phonographe et une machine à écrire rappellent le langage architectural environnant.

Au début de la Seconde Guerre mondiale, Perriand accepta une invitation du ministre japonais du Commerce et de l'Industrie et exposa à Tokyo et Osaka. Elle demeura hors de France jusqu'en 1946 et, à son retour, travailla seule et avec Le Corbusier. Elle poursuivit ses recherches sur les meubles métalliques, en faisant fabriquer ses pièces par les ateliers de Jean Prouvé.



Chaise pivotante, acier tubulaire chromé et cuir, 1928, éditée par Thonet et exposée au Salon d'automne de 1929.

Ci-contre : détail du côté du buffet.



Ci-dessous : buffet, acajou plaqué de bois de violette, métal chromé et panneaux en dalle de verre polie au jet de sable, vers 1927.



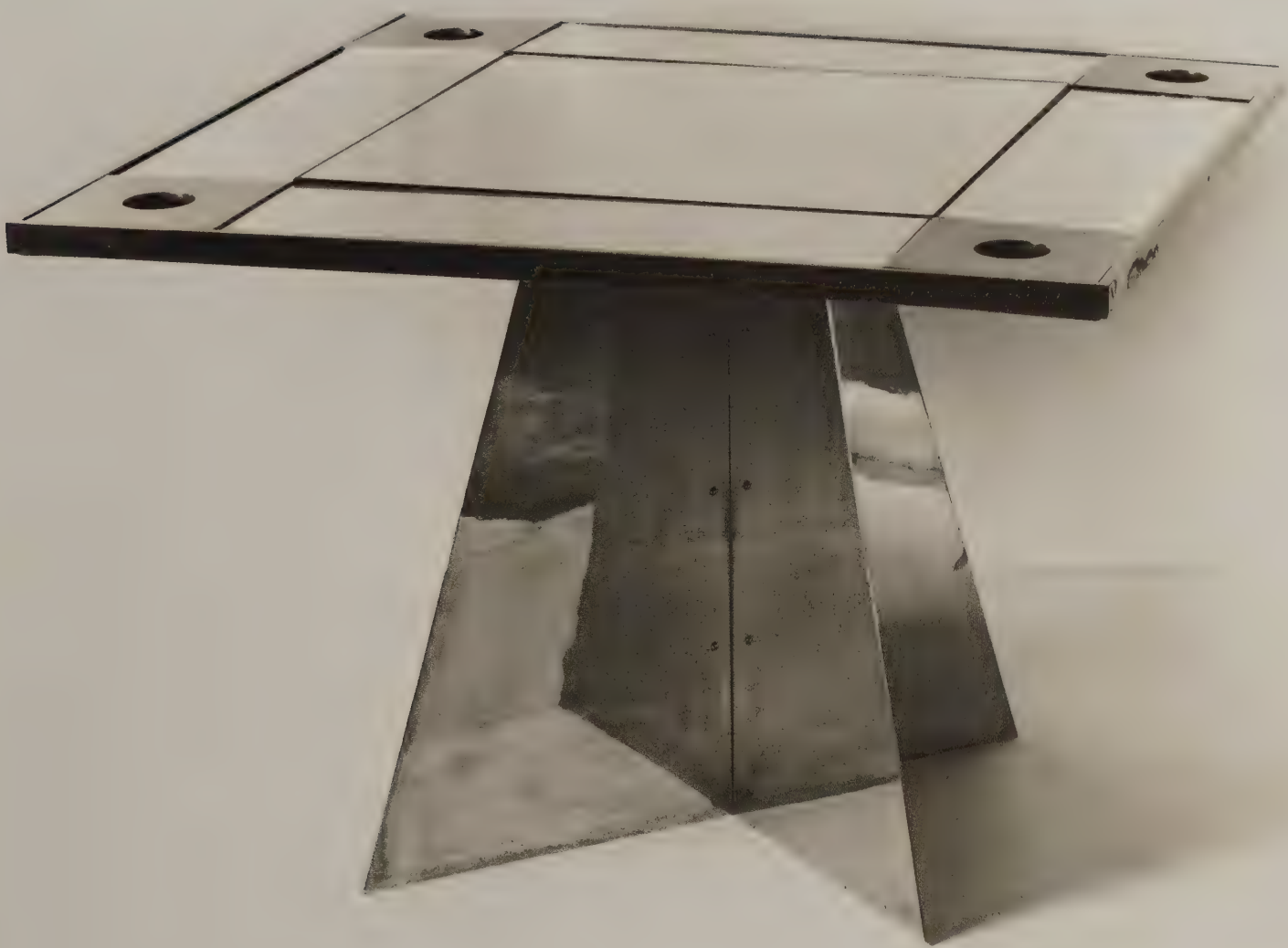


Ci-contre : salon en loupe d'amboine et palissandre ; textiles de Marianne Clouzot, 1926.

Ci-dessous : ensemble de Le Corbusier, Jeanneret et Perriand ; reproduit dans *Intérieurs*, pl. 17, de Francis Jourdain.

Page de droite : table à jeux, miroir et métal chromé, 1926.







CHARLOTTE PERRIAND

Ci-contre : bureau de dame, bois de palmier poli, créé pour le château de Grosbois de la princesse de La Tour d'Auvergne, vers 1928.

Ci-dessous : table, bois de palmier plaqué d'ébène du Gabon, sur piétement en métal oxydé, vers 1930.

EUGÈNE PRINTZ

Page de droite : petit salon, palissandre de Rio et bois de palmier, pour le château de Grosbois, résidence de la princesse de La Tour d'Auvergne, vers 1928.



EUGÈNE PRINTZ (1889-1948)

Printz naquit à Paris, d'un père ébéniste au faubourg Saint-Antoine, dont la maison produisait des copies de meubles anciens, de style Louis XV et Louis XVI notamment. Printz ouvrit son propre atelier 12, rue Saint-Bernard, où il continua de fabriquer des imitations de meubles anciens, principalement pour des décorateurs. Il se conformait à la tradition des artisans du XVIII^e siècle en soumettant à ses clients les maquettes de ses meubles. Il semble qu'il ait décidé de se lancer dans le mobilier contemporain au moment de l'Exposition des arts décoratifs de 1925, où sa présence se limita à la réalisation, avec Pelletier et James, des meubles du bureau-bibliothèque conçu par Pierre Chareau pour le pavillon Une ambassade française.

Printz présenta ses premières pièces modernistes à la Société des artistes décorateurs en 1926, au sein d'un ensemble pour chambre en bois de rose. Sa renommée s'étendit rapidement. En 1930, son style très original était célébré par la critique. Il participa dès lors à la plupart des grandes expositions, y compris l'Exposition de Bruxelles en 1935 et celle des Arts et Techniques en 1937. Après la Seconde Guerre mondiale, Printz fit partie du groupe Décor de France avec Jules Leleu, Léon-Albert et Maurice-Raymond Jallot, et Dominique et René Prou.

Les meubles de Printz se distinguent par leurs lignes vigoureuses et originales, fondées principalement sur des combinaisons d'arcs et de lignes à angle droit. Cette énergie formelle est soulignée par le contraste récurrent entre des bois sombres et des montants métalliques brillants. Il figurait souvent dans des revues comme *Sièges contemporains* et *Petits Meubles du jour*. Ses pièces les plus notables sont des tables modulaires composées de trois, cinq ou six éléments articulés qui pouvaient s'aligner ou se regrouper pour former une bibliothèque, et un

système de portes accordéon pour de grands placards.

Installé dans une galerie au 81, rue de Miromesnil, dans le 8^e arrondissement de Paris, Printz recherchait une clientèle élégante. Il travailla pour la princesse de La Tour d'Auvergne princesse de Wagram, le vicomte de Richemont et le baron Rodolphe d'Erlanger. Il reçut plusieurs commandes publiques, notamment pour le musée des Colonies à Vincennes, la Cité universitaire à Paris, et l'aménagement de la Société générale. Il comptait aussi parmi ses clients éminents le maréchal Lyautey, Jeanne Lanvin et l'acteur Louis Jouvet, qui le chargea de réaliser des décors pour *Jean de la Lune* et *Domino*. Ses essences de prédilection étaient le bois de palmier, l'ébène du Gabon, le kekwood,

le sycomore et le bois de violette. Les montants de ses meubles étaient en cuivre, acier, bronze et fer forgé, et leur surface oxydée, argentée, patinée, laquée ou gravée.

Jean Dunand collabora souvent avec Printz et lui fournit des panneaux laqués et ciselés. Un catalogue publié par la société de Printz en 1934 présente un grand choix d'intérieurs et de pièces de mobilier. Les clients pouvaient sélectionner leurs essences de bois préférées. Les meubles étaient édités à cinq exemplaires pour les plus sophistiqués, et jusqu'à trente pour les pièces plus petites. Printz recourait souvent à des plafonds à coupole pour créer un éclairage indirect dans ses intérieurs. Le catalogue proposait aussi des pièces réalisées par Henri Cros, Jean Dunand, Jean Mayodon, André Metthey et François Pompon.



Ci-contre : table, laque rouge
de Jean Dunand, 1930-1940.



Ci-contre, en bas : table de fumeur
en bois de palmier, 1930.



Ci-dessous : secrétaire à abattant,
palissandre de Rio et panneaux
en métal laqué et gravé par
Jean Dunand, vers 1935.



Ci-contre : salon, comprenant un fauteuil en bois laqué noir, créé pour le salon de réception du maréchal Lyautey au musée des Colonies, Paris ; exposé au Salon de la Société des artistes décorateurs de 1933.

Ci-dessous : table en noyer à éléments pivotants, 1928.



Ci-contre : fauteuil en palissandre à piétement de cuivre, gainé de satin, vers 1930.

Ci-contre : bureau, bois de palmier et placage d'ébène du Gabon sur piétement en métal oxydé.

Ci-dessous : bibliothèque, bois de palmier et sycomore sur piétement de cuivre ; portes en cuivre à décor d'incrustations argentées par Jean Dunand, vers 1927-1928.



Ci-contre : porte-revues, bois et métal,
1925-1930.

Ci-contre, à droite : chaise, noyer noir,
vers 1929.

Ci-dessous : chambre à coucher
en bois de palmier, exposée au Salon
de la Société des artistes décorateurs
de 1926, Paris.



ARMAND-ALBERT RATEAU (1882-1938)

Parisien de naissance, Rateau étudia la sculpture à l'école Boule de 1894 à 1898. En 1905, il fut nommé directeur des ateliers de la maison Alavoine et Cie, et supervisa des commandes pour des clients tels que Tiffany & Co., place de l'Opéra, et l'hôtel Pereire, rue du Faubourg-Saint-Honoré. La société fut chargée d'aménager deux résidences aux États-Unis, pour W. K. Vanderbilt et George et Florence Blumenthal. Mobilisé en 1914, Rateau servit pendant toute la durée de la guerre. À son retour, il démissionna de la maison Alavoine et monta sa propre agence de décoration, boulevard Berthier, dans le 17^e arrondissement de Paris. Son succès fulgurant montre qu'il s'était préparé méticuleusement à cette nouvelle étape, peut-être lors des nombreuses heures passées dans les tranchées.

De 1919 à 1922, Rateau créa certaines de ses plus belles pièces pour un cercle restreint de clients fortunés incluant les Blumenthal. Une rencontre fortuite à bord du transatlantique *La Savoie*, en novembre 1919, noua une relation d'affaires entre Rateau et les Blumenthal. Ils le chargèrent d'abord d'aménager le patio entourant la piscine couverte de leur résidence à Manhattan et lui passèrent d'autres commandes pour leur maison d'Auteuil et le château de Malbosc, près de Grasse. Les Blumenthal étaient à tous égards représentatifs de la clientèle pour laquelle Rateau travailla tout au long de sa carrière : immensément riches et socialement en vue. (George Blumenthal, associé principal de Lazard Frères à New York, se consacrait de plus en plus à des causes philanthropiques en

France, où il reçut les insignes de grand officier de la Légion d'honneur en 1934.)

Rateau fut aussi rapidement sollicité par Jeanne Lanvin, qui allait atteindre le faite de la gloire dans les années vingt. Célébrée avant la Première Guerre mondiale pour ses vêtements assortis pour mère et fille et ses robes cintrées, elle se lança dans de nouvelles entreprises après le conflit, fit réaménager la chambre, le boudoir et la salle de bains de son hôtel particulier rue Barbet-de-Jouy, rive gauche, et créa deux nouvelles sociétés, Lanvin-Décoration et Lanvin-Sport. Rateau fut à chaque fois chargé de la décoration intérieure. Il fit réaliser ses pièces dans une grande fabrique de meubles, les Ateliers de Neuilly-Levallois, au 23, rue Gide à Levallois, qu'il racheta deux ans plus tard. Elle employait une centaine d'artisans répartis dans sept ateliers, spécialisés dans la marqueterie, les arts du métal, le stuc et le plâtre, le marbre et l'albâtre, les textiles et le tissage, les boiseries et les sculptures, la dorure, la laque et la peinture ornementale.

Au cours des années vingt – période d'intense activité –, Rateau fut aussi chargé de travaux de décoration intérieure pour l'hôtel de Crillon, place de la Concorde, et l'appartement de la comtesse de Beaurepaire, boulevard Saint-Germain. Il y associa avec bonheur ses propres meubles et des pièces traditionnelles. Cette capacité à mêler ses créations personnelles, néoclassiques et modernes à la fois, et le mobilier existant chez ses clients fonda le succès de Rateau. La salle de bains qu'il conçut vers 1925-1926 pour le palais Liria, résidence de la duchesse d'Albe à Madrid, illustre cette habileté à marier le neuf et l'ancien : un ensemble somptueux de marbres siennois, de meubles et d'accessoires en bronze et de panneaux de laque évocateurs de styles anciens s'intégrait parfaitement au décor du palais.

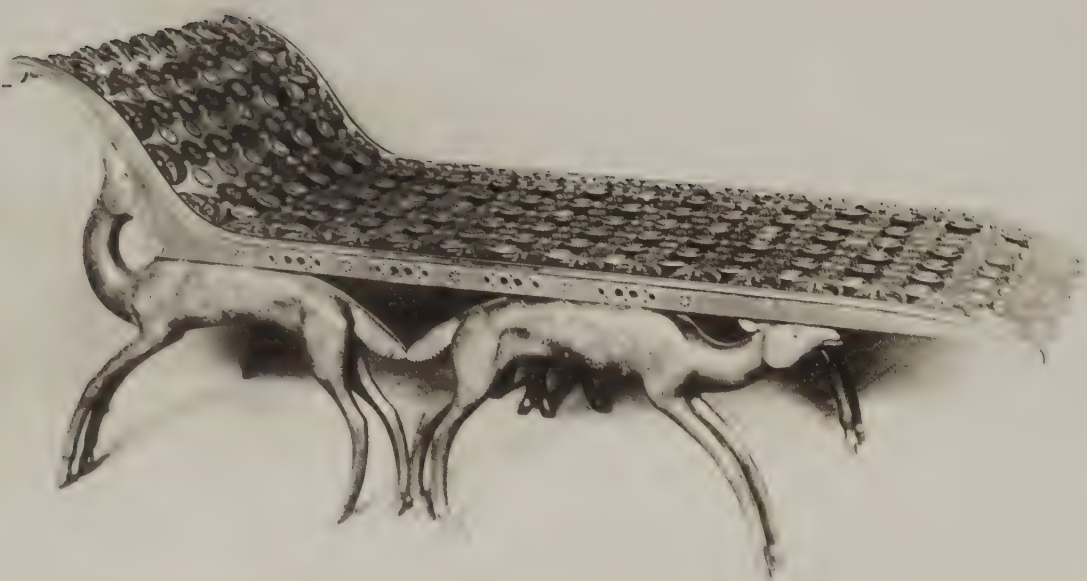
L'Exposition des arts décoratifs de 1925 représenta pour Rateau à la fois un défi et un dilemme. La manifestation était de toute évidence trop importante pour être manquée, mais Rateau n'était membre d'aucune des sociétés participant aux salons et ne pouvait donc se joindre aux expositions collectives de leurs membres, notamment à celle de la Société des artistes décorateurs, qui présentait l'immense pavillon Une ambassade française. Il opta pour une stratégie audacieuse : il prêta des exemplaires de ses



Ci-dessus : chambre à coucher de Jeanne Lanvin dans sa résidence de la rue Barbet-de-Jouy à Paris, démontée vers 1965 et remontée au musée des Arts décoratifs, Paris.

Ci-contre : table basse, modèle 1209, bronze et marbre, vers 1920-1922.





Ci-contre : chaise longue en bronze, modèle 1385, créée pour la terrasse du boudoir de Jeanne Lanvin et présentée sur le stand de la maison Callot Sœurs à l'Exposition de 1925, Paris.

Ci-dessous : torchère en bronze, créée pour la résidence de Jeanne Lanvin, rue Barbet-de-Jouy à Paris, 1920-1922.



Ci-dessus : ensemble présenté au Metropolitan Museum of Art, New York, en 1926, comprenant le paravent *Chasse dans la forêt* à six feuilles, en bois et laque d'or gravée ;

des sièges de Paul Plumet, garnis de tapisserie par Braquenié et Cie ; une table basse, une paire de torchères en bronze et un petit tapis en peau de léopard.



meubles à certains exposants de « La Couture et la Joaillerie » pour qu'ils les incluent dans leurs stands au Grand Palais. Dans cette vitrine éclatante de la mode française, il fut ainsi présent sur les stands de Jeanne Lanvin (stand « Jenny »), des sœurs Callot, de Madeleine Vionnet, de Paul Poiret et d'Elsa Schiaparelli. La salle de bains de la duchesse d'Albe fut, elle, visible pendant deux semaines dans la galerie d'Arnold Seligman, place Vendôme, et valut à Rateau de précieux articles dans les revues de mode et de décoration.

Le style de Rateau se définit mieux par la négative : il ne ressemble à rien de ce qui se faisait alors en France ou à l'étranger. On ne retrouve chez lui rien du répertoire ornemental répandu à l'époque, tel que les stylisations géométriques et les formes anguleuses ou allongées qui envahissaient les salons et que l'on qualifie aujourd'hui d'Art déco au sens large. Et pourtant, les thèmes préférés de Rateau évoquent irrésistiblement les années vingt, notamment son éventail de motifs inspirés de la flore – marguerites, acanthes et palmiers traités avec une grande originalité. Il en va de même pour ses créations zoologiques : ses papillons, gazelles, faisans et lévriers évoquent tous à la fois un passé lointain et une indiscutable modernité. On trouve dans ces figures animalières un sens de l'humour, un charme et une fantaisie dont sont dépourvus la plupart des décors de l'époque.

Si Rateau n'est pas représentatif de l'Art déco tel qu'on le définit aujourd'hui au sens large, comment le classer ? Il ne faut pas voir en lui un moderne traditionnel à la manière de Jacques-Émile Ruhlmann et de Jules Leleu, puisque l'expression désigne les créateurs des années vingt qui s'inscrivaient dans l'héritage des ébénistes français du XVIII^e siècle travaillant pour la Cour. Ses sources remontaient à un passé beaucoup plus lointain, aux civilisations hellénistique, gréco-romaine, étrusque et romaine. Rateau était, paradoxalement, un moderne néoclassique. Son matériau de prédilection, le bronze, était prisé dans l'Antiquité pour la légèreté des formes qu'il autorisait – une légèreté et une grâce que l'on retrouve dans le mobilier en bronze de Rateau. Comme leurs modèles antiques, ses meubles en bronze dissimulent l'inertie et la lourdeur inhérentes au métal par leur finesse et leur élégance. Pour embellir ses pièces, Rateau



Lavabo, bronze et marbre, vers 1925.



Ci-dessus : ensemble présenté au Metropolitan Museum of Art, New York, en 1926, comprenant un exemplaire de la chaise *Poisson* en bronze, créée pour la piscine de la résidence des Blumenthal à New York, vers 1914 ; une paire de torchères en bronze à réflecteurs d'albâtre ; une table de toilette en bronze avec miroir, et un guéridon en bronze.

Ci-contre : table de toilette en bronze à plateau de marbre.



recourait aux mêmes matériaux somptueux que ses contemporains : l'ivoire pour les interrupteurs, l'albâtre et le cristal de roche sculpté pour les abat-jour, le marbre noir pour les plateaux de table. Ses tissus d'ameublement, généralement des soieries, rappelaient le XVIII^e siècle par leurs motifs floraux ou linéaires stylisés et leurs tons doux.

Rateau demeura très actif à la fin des années vingt et au début des années trente. Sa clientèle comptait encore quelques aristocrates, souvent étrangers, comme le baron et la baronne de Klitzing, à La Tour-de-Peilz sur le lac de Genève. Même si le dynamisme économique et l'optimisme de la décennie précédente s'étaient évanouis dans l'Europe des années trente, faisant chuter le nombre de commandes reçues par Rateau et par tous les artistes décorateurs, il continua d'être sollicité par de nombreux clients, parfois venus d'aussi loin que Rio de Janeiro ou Buenos Aires. Sa mort prématurée, en février 1938, suscita des réactions de respect et de tristesse chez ceux qui connaissaient bien sa courtoisie et sa créativité.

Ci-contre : paire de portes en bois laqué et bronze, créée pour la résidence de Rateau, quai de Conti à Paris, vers 1930.

Au milieu : fauteuil en bois imitation ébène.

Ci-dessous : chaise longue, modèle 1193a, en frêne doré à garniture de soie (originellement d'ocelot), créée pour la salle de bains de la duchesse d'Albe au palais Liria à Madrid, vers 1925.





JACQUES-ÉMILE RUHLMANN (1879-1933)

Si la France des années vingt avait été une monarchie, Ruhlmann aurait été l'ébéniste du roi. On n'avait pas vu de pièces de mobilier d'une facture aussi parfaite depuis cent vingt-cinq ans. Prenant directement modèle sur le XVIII^e siècle, Ruhlmann était un traditionaliste strict, prisant les formes élégantes, raffinées et par-dessus tout sobres. Une grande partie de ses œuvres les plus célèbres furent créées avant les années vingt mais son mobilier est aujourd'hui considéré comme le parangon du style Art déco. Il naquit à Paris de François et Valentine Ruhlmann, originaires d'Alsace. En 1900, après avoir achevé ses études et trois ans de service militaire, il entra dans l'entreprise paternelle de peinture, papiers peints et miroiterie, installée 6, rue du Marché-Saint-Honoré. Il fut d'abord chargé de superviser l'inventaire des bois et de coordonner les négociations commerciales mais, en 1903, le mobilier l'intéressait assez pour qu'il se rende chez plusieurs ébénistes du quartier, comme Gevens, Stauffacher et Laberthe. En 1907, il épousa Marguerite Seabrook et perdit son père.

Ruhlmann présenta au Salon d'automne de 1910 une sélection de motifs de papiers peints et fit de même l'année suivante au Salon de la Société des artistes décorateurs. En 1912, il déménagea l'entreprise familiale dans des locaux plus spacieux, qui donnaient à la fois 19, rue Maleville et 27, rue de Lisbonne. Tout en demeurant fidèle aux productions traditionnelles de l'entreprise – peintures, miroirs et luminaire –, Ruhlmann aménagea les équipements nécessaires pour satisfaire son intérêt croissant pour le mobilier. Il présenta ses premières pièces au Salon d'automne de 1913. La conjoncture n'était guère porteuse, un an avant le début de la guerre.

La Première Guerre mondiale permit à Ruhlmann de parfaire ses dessins et de prendre de l'avance sur ses collègues mobilisés. Ce furent des années très productives puisqu'il conçut des chefs-d'œuvre tels que le cabinet d'encoignure de 1916, réalisé en ébène et dont le vantail est orné d'une marqueterie représentant une grande corbeille de fleurs stylisées. Produit avec un piétement triple ou quadruple, ce modèle est aujourd'hui considéré comme l'apogée du goût Art déco. En 1919, Ruhlmann s'associa à Pierre Laurent, un de ses amis spécialistes de peintures, pour fonder les Établissements Ruhlmann et Laurent. Laurent dirigea l'atelier de décoration de la rue Maleville, spécialisé dans les soieries, les tapis, les textiles et le luminaire, tandis que Ruhlmann se servait des locaux de la rue de Lisbonne pour présenter ses meubles. La même année, ils acquirent un bâtiment industriel au 14, rue d'Ouessant, dans le 15^e arrondissement, et y installèrent un atelier d'ébénisterie au troisième étage. L'entreprise se développa peu à peu et recruta des artisans

avec l'aide d'André Fréchet, le directeur de l'école Boule, et de Fenot, un ébéniste réputé. Les ateliers, les bureaux et les entrepôts finirent par occuper tout le bâtiment. Un nouvel atelier, plus moderne, employait treize artisans et deux machinistes, sous la direction de M. Avon. M. Schlessler était notamment responsable des placages.

En 1920, la réputation de Ruhlmann était faite. De 1913 à 1924 – soit pendant plus de la moitié de sa carrière de créateur de meubles –, il fit réaliser ses modèles par plusieurs ébénistes du faubourg Saint-Antoine, dont Haentges Frères et Fenot. Ruhlmann

Page de gauche : bureau présenté à l'Exposition coloniale de Paris, 1931 ; vases réflecteurs de Raymond Subes.

Ci-dessous : lit banquette modèle Bloch, bois de violette et base de bronze doré, vers 1926.

En bas : table basse Cabanel Basse-Boule, macassar incrusté d'ivoire et d'amarante, modèle créé vers 1918-1919.



Ci-dessous : Coffret d'or, macassar traité à la feuille d'or et incrusté d'ivoire ; panneau central de la porte sculpté par Albert Binquet, vers 1928.

Ci-dessous au milieu : table d'appoint, palissandre incrusté d'ivoire, modèle créé en 1915-1920.

Ci-dessous en bas : argentier, macassar incrusté d'ivoire, vers 1919.

n'utilisait que les matériaux les plus raffinés. Ses placages luxueux de palissandre, d'amboine, d'amarante, de macassar et d'acajou cubain étaient incrustés d'ivoire, d'écaille ou de corne. Ses coiffeuses étaient gainées de cuir, de galuchat ou de panneaux de parchemin, tandis que des glands de soie ornaient les poignées des tiroirs. Exceptionnellement, certains meubles étaient laqués dans les ateliers de Jean Dunand. À la fin des années vingt et dans les années trente, certaines pièces étaient enduites d'une couche protectrice de cellulose dans les ateliers de la rue d'Ouessant.

L'Exposition des arts décoratifs de 1925 propulsa Ruhlmann à l'avant-garde de la

modernité dans les arts décoratifs français. Le pays tout entier célébra l'homme qui prouvait au monde la supériorité de la France dans son domaine de prédilection, le mobilier. Alors que pendant les neuf premières années de sa carrière il n'était connu que d'un petit cercle de clients privilégiés, l'Hôtel du collectionneur présenté à l'Exposition changea tout. Des milliers de visiteurs se pressèrent derrière ses portes monumentales pour contempler l'intérieur majestueux décrit dans le catalogue, avec un sens consommé de la litote, comme « une résidence pour riche collectionneur ». L'édifice avait été conçu par Pierre Patout, un ami proche de Ruhlmann, mais l'effet d'ensemble tenait en grande partie au talent réuni des artistes réputés qui avaient collaboré au projet : Émile-Antoine Bourdelle, François Pompon, Robert Bonfils, Jean Dupas, Gustave-Louis Jaulmes, Maurice-Raymond Jallot, Francis Jourdain, Henri Rapin, Jean Puiforcat, Edgar Brandt, Émile Decœur, Jean Mayodon, Jean Dunand, Claudius Linossier, François-Émile Décorchemont et Pierre-Émile Legrain, pour ne citer que les plus connus. Les décorateurs principaux de la société, comme Stephan, Huet, Bougenot, Picaud, Lardin, Lautelin et Denise Holt, sont cités dans l'introduction à *Harmonies : intérieurs de Ruhlmann*, publié par Jean Badovici en 1924.



Ruhlmann n'avait jamais suivi de formation classique en ébénisterie et ses connaissances techniques étaient limitées. Il réalisait ses dessins à l'encre, généralement à l'échelle 2/100, montrant chaque pièce de face, en élévation et de profil. Un dessinateur les transposait ensuite à l'échelle 1/10, puis réalisait des plans d'ébénisterie. Les nombreux exemples de croquis préliminaires de Ruhlmann reproduits dans les cinquante-quatre planches de *Croquis de Ruhlmann*, publié par Léon Moussinac en 1924, attestent son ingéniosité.

Outre l'Exposition de 1925 et les deux salons annuels, Ruhlmann présenta son mobilier à Milan, Madrid, New York, Athènes et Barcelone, ainsi qu'à l'Exposition coloniale de 1931. En 1934, un an après sa mort, une exposition fut organisée au pavillon de Marsan à Paris. Le catalogue paru à cette occasion cite une longue liste de clients prestigieux, dont le palais de l'Élysée, David Weill, Jacqueline Francell, l'Île-de-France, M. Mollinie, la chambre de commerce de Paris et le maharadjah d'Indore.

Pour un artiste qui devait en grande partie sa renommée à l'utilisation d'essences luxueuses, Ruhlmann réagit avec une remarquable sérénité à l'irruption du métal dans le mobilier après 1925. Des montants métalliques apparurent dans ses pièces dès le milieu des années vingt ; il expliqua ce changement par la nécessité de s'adapter aux effets du chauffage central dans les habitations modernes et notamment à la nocivité de la chaleur sèche sur la marqueterie de bois. Le bureau réalisé en 1932 pour le maharadjah d'Indore est un exemple de l'intégration réussie du métal. De proportions princières, il comprend des accessoires en métal chromé : téléphone, lampe pivotante, corbeille à papier. Ce meuble, comme tous ceux de Ruhlmann, n'était accessible qu'aux plus fortunés ; il justifiait ce parti pris régulièrement, par des arguments similaires à ceux mis en avant dans le catalogue de l'exposition d'Arts décoratifs modernes français organisée à New York en 1928 par Lord & Taylor :

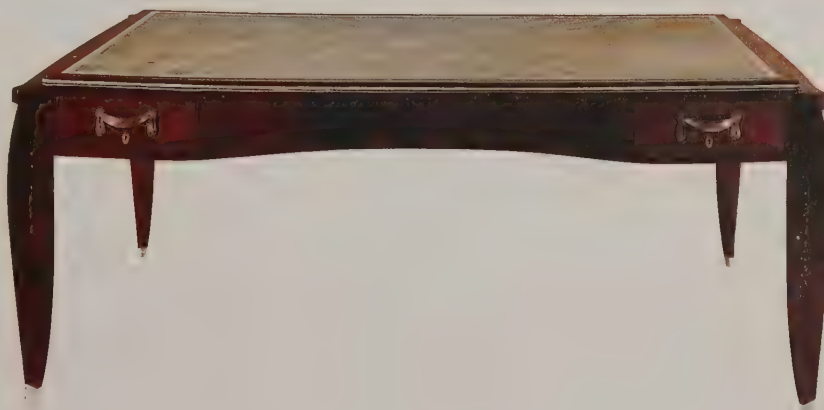
La recherche d'un style de décoration intérieure contemporain n'aboutira que lorsque les clients à revenus modérés seront intéressés ; mais étant donné qu'il faut d'abord mener des recherches coûteuses dans le

mobilier de luxe avant que cette renaissance de la décoration n'advienne, il est nécessaire que cet art se développe grâce au mécénat des plus riches, de même que l'art des temps anciens s'est développé grâce au mécénat des cours.

Ruhlmann laissait donc à d'autres le soin de s'attaquer au défi de produire des meubles de qualité pour les classes moyennes. Il mourut à l'âge relativement jeune de cinquante-quatre ans et sa société fut liquidée. Laurent conserva la société de peinture tandis qu'Alfred Porteneuve, le neveu de Ruhlmann, montait sa propre agence de décoration pour éditer des meubles dans la tradition de son oncle.

Ci-dessous : ensemble comprenant un cabinet à portes conçues par Jean Goulden, un fauteuil *Collectionneur*, et des bronzes d'Émile-Antoine Bourdelle. Le cabinet et des exemplaires du fauteuil figuraient dans le grand salon de l'Hôtel du collectionneur de Ruhlmann à l'Exposition de 1925, Paris, avec la paire de portes de remplacement décorées par Jean Lambert-Rucki, montrées à droite.

En bas : bureau d'ambassadeur en palissandre, galuchat, ivoire et bronze argenté ; fabriqué par Adolphe Chanaux et présenté dans le bureau-bibliothèque d'Une ambassade française à l'Exposition de 1925, Paris.





Page de gauche : loggia avec mobilier en palissandre, exposée au Salon de la Société des artistes décorateurs de 1930, Paris.

Ci-dessous, à gauche : console, macassar incrusté d'ébène et d'ivoire, vers 1921.

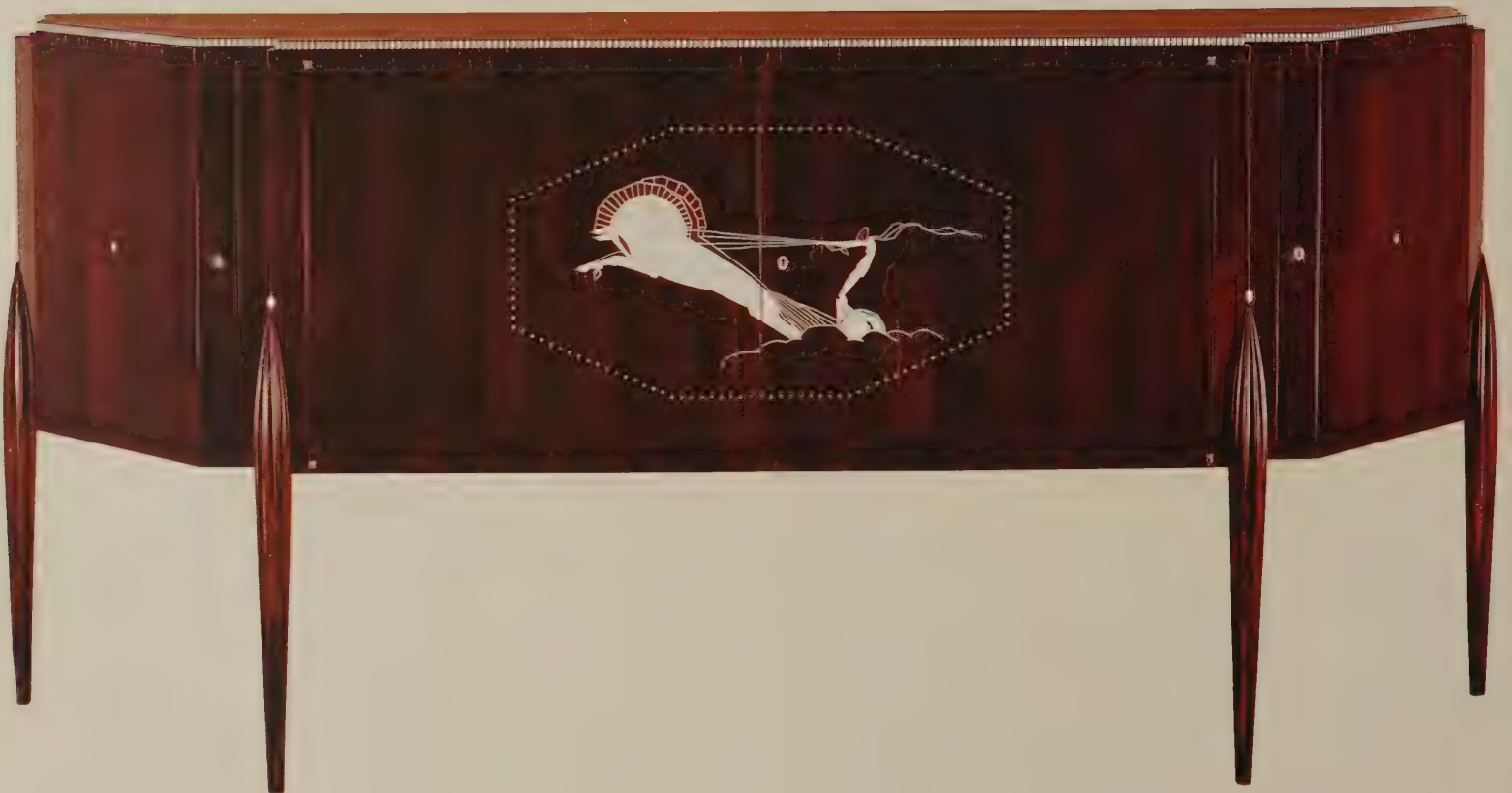
Ci-dessous, à droite : grande pendule à coffre, 1922.

En bas : bureau *Tardieu* en bois laqué noir et bronze argenté, et corbeille à papier, exposé au Salon de la Société des artistes décorateurs de 1930, Paris, dans un bureau-chambre pour le vice-roi des Indes ; ultérieurement acheté par André Tardieu, alors président du Conseil, dont il tire son nom.



Ci-contre : table de toilette, amboine et bronze doré et argenté, 1920-1930.

Ci-dessous : Meuble au char, macassar incrusté d'ivoire ; modèle exposé au Salon d'automne de 1919, Paris.



Ci-dessous, à gauche : cabinet à bijoux, loupe d'amboine incrustée d'ivoire, vers 1913.

Ci-dessous, à droite : bureau à abattant Fuseau, amarante et galuchat, incrusté d'ivoire, vers 1926.



Ci-dessous : cabinet, loupe d'amboine incrustée d'ivoire et piétement de bronze argenté, semblable au modèle commandé par le palais de l'Élysée, Paris, 1920.

Page de droite en haut : salon avec mobilier en macassar et amboine, pour l'architecte Molinié, 1920-1930.

Page de droite en bas : méridienne en macassar à piétement de bronze argenté, modèle exposé dans l'Hôtel du collectionneur de Ruhlmann à l'Exposition de 1925 et au Salon de la Société des artistes décorateurs de 1928, Paris.





Louis Süe (1876-1968) se mit à collaborer avec André Mare (1887-1932) juste avant la Première Guerre mondiale mais leur association ne prit forme qu'après le conflit. Süe était né à Bordeaux. Son père, Eugène Süe, un médecin, tenta de le persuader d'embrasser la carrière médicale mais il aimait les arts et partit en 1895 s'installer à Paris où il découvrit l'impressionnisme, qui déchaînait alors les passions. Il sortit diplômé de l'École des beaux-arts en 1901 puis compléta sa formation en architecture. Prêt à tester ses multiples talents, Süe exposa des peintures au Salon des indépendants et au Salon d'automne, et conçut des maisons rue Cassini (1905), en collaboration avec Paul Huillard. En 1910, il collabora avec Paul Poiret, décora sa péniche *Nomade* et sa résidence de l'avenue d'Antin. En 1912, après que Poiret eut fondé la maison Martine, Süe ouvrit sa propre agence de décoration, L'Atelier français, rue de Courcelles. Mobilisé sur le front de l'Est pendant la Première Guerre mondiale, il créa à son retour avec André Mare la Belle France, une agence de décoration située 22, avenue de Friedland, ancêtre de la Compagnie des arts français qui s'établira plus

tard au 116, rue du Faubourg-Saint-Honoré. Ils reçurent de nombreuses commandes, pour des travaux d'architecture et de décoration, dont le cénotaphe de l'arc de Triomphe.

André Mare était né à Argentan. Après des études de peinture à l'académie Julian, il avait participé en 1903-1904 au Salon d'automne et au Salon des indépendants. En 1910, ses envois aux Salons mettaient de plus en plus l'accent sur les arts décoratifs, et notamment la reliure, le mobilier et les ensembles de meubles. De 1911 à 1913, il collabora avec de très nombreux artistes, dont Raymond Duchamp-Villon, Marie Laurencin et Jacques Villon. Il présenta sa très controversée Maison cubiste en 1912. Mare se porta volontaire au début de la guerre et c'est sa femme Charlotte qui assura la réalisation de ses meubles, tapis et tissus jusqu'à l'armistice. Sa collaboration avec Süe donna naissance en 1919 à la Compagnie des arts français, qui avait pour slogan « L'évolution dans la tradition ».

Grâce à leurs talents et à leur tempérament complémentaires, Süe et Mare développèrent un partenariat très fécond, qualifié par Jean Badovici dans son

Ci-dessous : commode en macassar incrusté de nacre et d'argent, commandée par l'actrice Jane Renouardt, vers 1926-1927.

Ci-dessous à droite : chaise de bureau, macassar incrusté de nacre et d'argent, commandée par Jane Renouardt, vers 1926-1927.



introduction aux *Intérieurs de Süe et Mare* en 1924 d'« association admirable de deux esprits qui unirent le meilleur de leurs qualités pour les mettre au service de la Beauté ». Ils devaient en partie leur succès à leur équipe de collaborateurs comprenant Gustave-Louis Jaulmes, Paul Véra, Charles Dufresne, Drésa, Pierre Poisson, Maurice Marinot, Richard Desvallières, Charles Martin et Bernard Boutet de Monvel, qui étaient libres de créer de pièces personnelles ou de participer aux projets collectifs.

Süe et Mare furent très prolifiques ; outre le mobilier, ils produisirent de nombreux objets : pendules, céramiques, lampes, tissus, papiers peints, tapis et argenterie. Le théâtre Daunou, le duc de Medina Coeli, la comtesse Goyeneche, Charles Stern, Marcel Kapferer et Jacques Doucet comptaient parmi leurs clients les plus éminents. Leur mobilier s'inspirait de la tradition, avec des réminiscences des styles Louis XIV, Louis XV, Restauration et Louis-Philippe. Ce dernier jouait un rôle particulier dans leur œuvre, comme ils le déclaraient en 1920 dans un entretien avec Léon Deshairs pour *Art et Décoration* :

Guéridon tournant *Delompré*, ébène gravé, vers 1926.



Console en fer forgé à plateau de marbre, commandée par Louis Blériot, vers 1925.

Ci-dessous, à gauche : commode, bois de rose et macassar, ferrures dorées, vers 1925.

Ci-dessous, à droite : chiffonnier, palissandre et ronce, à plateau de marbre, exposé dans le grand salon du pavillon Un musée d'art contemporain, à l'Exposition de 1925, Paris. Vase d'Edgar Brandt.

Le style Louis-Philippe, longtemps en faveur dans nos provinces, est le dernier en date des styles français. Il est un peu lourdaud, mais sérieux, logique, accueillant [...]. Nous ne le recommandons pas ; nous ne le continuons pas de parti pris ; nous le retrouvons, en cherchant des solutions simples, et, par lui, nous nous relierons à tout notre magnifique passé.

Les deux associés développèrent leurs théories dans *Architectures*, manifeste publié en 1921. De la période Louis-Philippe ils renaient le confort que les ébénistes avaient su donner à leurs meubles austères. Grâce à leurs garnitures de velours coloré, les fauteuils de Süe et Mare étaient luxueux et accueillants

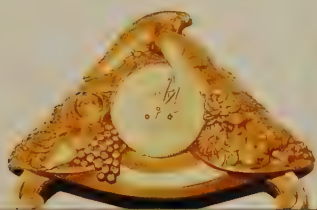
tout en rappelant la tradition. Certaines pièces étaient baroques voire théâtrales. L'imposant bureau en ébène du Gabon – présenté à l'Exposition des arts décoratifs de 1925 et qui fut ensuite acquis par le Museum of Modern Art de New York – était muni de pieds en bronze doré, moulés en forme de frondes étirées, dans une réinterprétation de l'ébénisterie rococo.

À l'Exposition de 1925, Un musée d'art contemporain éclipsa toutes leurs créations antérieures et fut largement salué. Composé d'une rotonde et d'une galerie, il avait été décoré par une équipe fournie. L'ensemble était coloré et luxueux. Le mobilier était en bois sculpté et doré, garni de tapisserie d'Aubusson. Süe et Mare contribuèrent aussi



au pavillon Une ambassade française, à la boutique Parfums d'Orsay, à la Salle des fêtes, et aux stands de Pleyel et de Christofle-Baccarat.

Les deux hommes continuèrent de travailler ensemble jusqu'à l'arrivée de Jacques Adnet à la tête de la société en 1928. Mare se remit à la peinture, tandis que Sûe poursuivit ses activités en tant qu'architecte et ensemblier indépendant jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. Dans les années trente, il réalisa des boutiques, des décors de scène, des bureaux et des maisons particulières. Il s'installa à Istanbul pendant la guerre et y enseigna à l'Académie des beaux-arts, avant de rentrer en France et de se retirer en Gascogne.



Ci-contre : secrétaire, modèle n° 712, en acajou, créé pour M. Moreau, 1923. Pendule en bronze doré, conçue pour Sûe et Mare par Paul Véra et réalisée par Pierre Poisson, vers 1921.



Ci-dessus : meuble de rangement en acajou et placage de loupe de bois, 1920-1925.



Ci-contre : ensemble comprenant une psyché en macassar à cadre doré et un fauteuil en macassar, inclus dans la présentation de la Compagnie des arts français à l'Exposition d'arts décoratifs modernes français chez Lord & Taylor, New York, 1928.

Ci-dessous : bureau de dame en macassar incrusté de nacre et d'argent, élément d'un ensemble créé pour l'actrice Jane Renouardt, vers 1926-1927.



Ci-contre : coiffeuse *Joussein* ouverte, macassar incrusté d'ivoire, et chaise, 1920-1925.

Ci-dessous à gauche : chaise d'appoint *Montgolfière* en palissandre, 1920-1925.

Ci-dessous à droite : coiffeuse *Joussein* fermée.





Ci-contre : buffet à abattant, macassar incrusté d'ivoire, vers 1920.

Ci-dessous : ensemble de trois sièges de salon, bois doré et tapisserie d'Édouard Bénédicte réalisée par la manufacture de Beauvais, vers 1925.



Ci-contre : table en macassar, 1920-1925.
Têtes en bronze sculpté de Scarpa.

Ci-dessous : canapé en bois doré garni
de tapisserie d'Aubusson, représentant
l'histoire de Paul et Virginie d'après
un carton de Charles Dufresne ; modèle
inclus dans le grand salon du pavillon
Un musée d'art contemporain
à l'Exposition de 1925, Paris.



SCULPTURE

La sculpture européenne de l'entre-deux-guerres peut se diviser en deux grandes catégories : la statuaire commerciale à fonction décorative, commandée et tirée à de nombreux exemplaires par des éditeurs d'art ou des fonderies tels qu'Etling et Cie, Max Le Verrier, Arthur Goldscheider, Les Neveux de J. Lehmann ; et les œuvres créées par des artistes d'avant-garde, des pièces souvent uniques ou à tirage limité, qui ressortissent à la fois aux beaux-arts et aux arts appliqués.

La sculpture commerciale consistait principalement en une infinité de statuette destinées à embellir les manteaux de cheminée et les salons ; exécutées en bronze ou dans d'autres matériaux, elles remplissaient le même rôle que les figurines en porcelaine, biscuit de Sèvres ou terre cuite des élégants salons de la haute société du XVIII^e siècle. Les modèles étaient désormais systématiquement produits en plusieurs formats et souvent avec un choix de matières et de finitions propre à satisfaire aux goûts et aux moyens d'une bourgeoisie en expansion. Promues comme des objets de désir, ces statuettes étaient vendues chez les joailliers et dans les grands magasins plutôt que dans les galeries. Malgré leur esthétique tapageuse, elles sont souvent de belle facture et beaucoup conservent aujourd'hui un charme d'époque qui capte mieux l'esprit de l'Art déco que des œuvres plus sérieuses. Elles puisaient dans la culture populaire et prenaient pour modèles des étoiles du théâtre, du sport ou de la mode, si bien qu'elles constituent un tableau fidèle de la société du début du XX^e siècle. Certaines pièces évoquent les revues du Moulin-Rouge ou les cabarets plus osés de Montmartre. Des danseuses exotiques associées à l'Égypte, au Mexique ou à la Russie reflètent le goût des Parisiens de l'époque pour l'Orient, les costumes de Léon Bakst, les tenues de Paul Poiret et les nouvelles danses nées avec le jazz.

Le pantographe, inventé par Achille Collas vers 1850, permettait de reproduire une sculpture tridimensionnelle à plus grande ou plus petite échelle en conservant ses proportions. Les éditeurs proposaient donc ces sculptures en deux tailles au moins pour toucher une clientèle plus large. Parmi elles, les œuvres en bronze et ivoire, dites

CLAIRE JEANNE ROBERTE COLINET

Ci-dessous : *Danseuse d'Ankara*, bronze patiné et ivoire sculpté et teinté, sur socle de marbre, édition de la fonderie LNJL, Paris, 1920-1930.

ROLAND PARIS

À droite : *Pierrot*, bronze peint à froid et ivoire sculpté, sur socle d'onyx, 1920-1930.



chrysléphantines (du grec *chrysos*, or, et *elephantinos*, éléphant, en référence à l'alliance d'or et d'ivoire de la statuaire hellénistique), sont les plus abouties. Pour promouvoir l'utilisation de l'ivoire, le gouvernement belge se mit à en fournir gratuitement aux artistes à la fin du XIX^e siècle, en provenance de sa colonie africaine, le Congo. Des expositions d'ivoires se tinrent à Anvers et à Bruxelles (1894) ainsi que dans la section coloniale de l'Exposition universelle de 1897, à Tervueren, dans la banlieue bruxelloise. En 1900, l'adjectif chrysléphantin en était venu à désigner toute combinaison d'ivoire et d'un autre matériau, qu'il s'agisse de bronze, de bois, de cristal ou de lapis-lazuli.

Dans les années vingt et trente, le principal représentant de la sculpture chrysléphantine à Paris était Demètre Chiparus, un émigré roumain qui avait suivi son compatriote Constantin Brancusi dans la capitale française. D'une facture parfaite, ses figurines en bronze ciselé polychrome, aux visages d'ivoire délicatement sculptés, s'inspiraient de l'univers de la mode et du théâtre. De nombreux concurrents travaillaient dans le même registre, notamment Pierre Le Faguays, Maurice Guiraud-Rivière, Marcel Bouraine, Alexandre Kelety, Claire Jeanne Roberte Colinet et Raoul-Eugène Lamourdedieu. Ils privilégiaient les mêmes thèmes que Chiparus mais traitaient leurs figures dans un style Art déco plus fluide ou plus anguleux. Pour varier les effets, les sculpteurs appliquaient sur l'ivoire des détails naturalistes peints à froid ou recouraient au damasquinage. Cette technique ancienne née dans la capitale syrienne consiste à enchâsser un métal précieux dans un autre métal (souvent du bronze) pour créer un motif décoratif telle une bordure florale sur l'ourlet d'une robe.

À Berlin, une école de sculpteurs travaillant également le bronze et l'ivoire se développa autour de Johann-Philipp (Ferdinand) Preiss et de sa société Preiss-Kassler, créée en 1907. Preiss concevait lui-même presque tous les modèles édités par son entreprise. Après avoir fermé pendant la Première Guerre mondiale, celle-ci rouvrit en 1919 et délaissa les sujets classiques au profit de figures contemporaines – enfants, acrobates, danseurs ou athlètes – qui l'ont rendue célèbre



FRANK LLOYD WRIGHT

Ci-contre, à gauche : Nakoma et Nakomis, terre cuite émaillée ; modèles réduits des statues conçues pour le Nakoma Memorial Gateway en hommage aux Indiens Winnebago, vers 1929.

ALBERT CHEURET

Ci-contre : paire de pélicans, bronze sur socles de marbre, vers 1925.

dans le cadre de l'Art déco. Comme leurs pendants français, ces statuette et ces groupes représentaient souvent des personnalités contemporaines du spectacle ou du sport ; Amy Johnson servit ainsi de modèle à l'*Aviatrice* de Preiss. Les femmes y apparaissaient actives et émancipées, très éloignées de l'idéal féminin de l'épouse germanique soumise et de la mère aimante célébré par la propagande nazie. Paul Philippe, Otto Poertzel, R. W. Lange, Hans Kasser et l'artiste d'avant-garde Rudolf Belling créèrent aussi des modèles pour Preiss-Kasser, mais ils étaient tellement influencés par le style de la maison qu'il est souvent difficile de distinguer leur production.

L'Autriche – Vienne en particulier – développa son propre style de sculpture chrysléphantine et de bronzes décoratifs en conjuguant les poses théâtrales des œuvres françaises aux surfaces plus douces et à l'échelle réduite des pièces allemandes, comme le montrent les œuvres représentatives de Josef Lorenzl, Gerdago (Gerda Iro) et Gustav Schmidt-Cassel. Bruno Zach, l'artiste autrichien le plus connu de l'entre-deux-guerres pour la sculpture chrysléphantine, produisait des pièces délibérément érotiques, même si la sensualité manifeste de ses actrices de cabaret et de ses danseuses du demi-monde était atténuée par son traitement humoristique et le raffinement de ses stylisations. Ses fumeuses de cigarettes en tenue de cuir prennent un air enfantin avec leurs énormes rubans dans les cheveux. D'autres figures munies de fouets, en maillot de corps et jarretières, sont malicieusement peu menaçantes. Les œuvres de Zach et d'autres sculpteurs autrichiens étaient fabriquées par la manufacture Friedrich Goldscheider, qui éditait aussi des versions en plâtre polychrome et en céramique de ses danseuses chrysléphantines, afin d'élargir son offre. Dans les années vingt, l'Autriche produisit aussi des statuette en zinc d'élégantes jeunes femmes munies d'un mécanisme titillant pour soulever les jupes. On n'en connaît ni l'auteur ni la fonderie puisque les pièces individuelles n'étaient jamais marquées.

Outre les artistes évoqués dans cette section, de très nombreux sculpteurs de l'entre-deux-guerres adoptèrent, à un moment ou à un

autre et à des degrés divers, la grammaire décorative de l'Art déco pour leur production commerciale. Beaucoup furent reconnus de leur vivant mais la documentation historique à leur sujet est très pauvre. On ne les connaît que grâce aux œuvres signées qui apparaissent épisodiquement sur le marché. Paul Philippe, Édouard Drouot, Fayral (Pierre Le Faguays), A. Godard, Giorgio Gori, Raymonde Guerbe, Pierre Laurel, Roland Paris, Georges Omerth, Lucille Sévin et Sibylle May en font partie.

Les œuvres d'avant-garde forment la seconde catégorie de sculpture européenne de l'entre-deux-guerres. En France, dans les années dix, la sculpture souffrait d'un statut ambigu, entre les beaux-arts et les arts appliqués. En outre, l'art moderne, très impopulaire, n'était soutenu que par quelques connaisseurs progressistes et non par l'État, mécène traditionnel de la sculpture. Les sculpteurs d'avant-garde étaient donc tous trop pauvres pour réaliser des bronzes. Ils travaillaient plutôt le plâtre, la terre, le bois ou la pierre, créant le plus souvent des pièces uniques qui ne leur apportaient ni la reconnaissance ni les revenus des éditions en bronze.

Avant la Première Guerre mondiale, la sculpture moderniste avait rompu avec le romantisme victorien et le naturalisme. Elle les avait remplacés par un mélange éclatant de styles abstraits dérivés du modernisme pictural, où prédominaient les formes anguleuses, à facettes et stylisées. À Paris, de nombreux sculpteurs d'avant-garde exposèrent après-guerre à la galerie de Léonce Rosenberg, L'Effort moderne, vitrine principale de l'art non académique. Leur œuvre continue aujourd'hui de résister à toute classification facile. Certaines pièces d'Alexander Archipenko, Constantin Brancusi, Amedeo Modigliani et Henri Laurens sont à rapprocher des avant-gardes picturales de l'époque, tandis que d'autres – de Gustav Miklos, Josef Csáky et Jean (Louis) Chauvin, par exemple – sont généralement considérées comme des œuvres « décoratives », davantage apparentées au mobilier présenté dans les Salons. Cette distinction est toutefois souvent arbitraire.

FAYRAL (PIERRE LE FAGUAYS)

*Séduction, métal patiné, édition
de Max Le Verrier, 1920-1930.*



De nombreux sculpteurs d'avant-garde, marqués par le cubisme et le constructivisme, simplifiaient les volumes et les détails. Parmi eux, Miklos réalisa des bustes de femmes indigènes et des oiseaux dont les formes souples et adoucies étaient empreintes de dignité et de sensualité. Sur ses matériaux de prédilection – la diorite, le bronze, le bois et le cuivre –, il appliquait, comme Csáky et Léon Indenbaum, une patine brillante.

Csáky avait quitté Budapest pour Paris en 1908 et fait presque tout le voyage à pied. Ce pionnier du cubisme tridimensionnel exposa ses premières créations d'avant-garde en 1911 (dont seules trois ont été conservées). Il se porta volontaire en 1914 et retourna à la sculpture en 1919 avec des compositions formées de cônes, de cylindres, de disques et de sphères, qui rappellent Fernand Léger. S'ensuivirent des œuvres aux formes rectilignes, modelées dans un bloc unique. En raison du coût prohibitif des moulages en bronze, elles étaient le plus souvent réalisées en plâtre ou en papier mâché. Csáky ne cessa de se renouveler dans les années vingt. Il créa des bustes perpendiculaires dont certaines parties étaient retranchées. Lorsque les détails n'étaient pas tronqués, ils étaient décomposés en une succession de pans anguleux. Dans certaines pièces, les bras levés ou baissés apportent un subtil équilibre à la composition par un effet de *contrapposto*. Vers 1930, il adopta un style plus figuratif et délaissa les compositions rectilignes au profit de formes plus fluides et pleines.

Jean Lambert-Rucki quitta la Pologne pour Paris vers 1911. Il partagea un atelier avec Miklos rue de la Grande-Chaumière. Le manque d'argent l'obligea à utiliser les matériaux les plus divers : bois, terre cuite polychrome, stuc, fragments de mosaïque de verre. Comme ses peintures et ses panneaux décoratifs créés pour Jean Dunand, les sculptures de Lambert-Rucki étaient d'une grande originalité. Il traitait ses figures – spectateurs de théâtre en haut-de-forme et leurs compagnes des quartiers bohèmes de Montparnasse et de Montmartre – en silhouette. Il aimait aussi sculpter des objets liturgiques, des masques africains et des animaux dans un style moderne empreint de fantaisie et d'humour.

Jan et Joël Martel se rapprochent de Csáky par la hardiesse de leurs créations cubistes, qu'elles soient en béton armé, pierre reconstituée, ciment, céramique ou taillées dans des blocs de granit. Formés à la sculpture monumentale, les jumeaux Martel réalisèrent plusieurs œuvres majeures pour l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de 1925, dont un ensemble d'arbres en béton pour un jardin conçu par Robert Mallet-Stevens, qui fut encensé par la critique, et des bas-reliefs pour la porte de la Concorde.

Ossip Zadkine (également influencé par le cubisme) et Chana Orloff créèrent aussi des sculptures Art déco. Les figures et les animaux abstraits de cette dernière se révélèrent de plus en plus influencés par le machinisme après 1925. Béla Vörös, venu lui aussi à Paris d'Europe de l'Est, est surtout connu pour ses groupes de pigeons et ses musiciens en bronze et granit, traités dans un style vigoureux et légèrement abstrait. Ses stylisations et distorsions du corps humain trahissent l'influence discrète du cubisme mais aussi de l'art africain et du primitivisme. Une partie de l'œuvre de Jean (Louis) Chauvin ressortit de même à l'Art déco. Même s'il réduisait le plus souvent ses sujets à des formes purement abstraites, à la manière d'un Jean Arp ou d'un Constantin Brancusi, certaines pièces sont définies par des arêtes discrètes.

Héritiers d'une longue lignée d'artistes tels qu'Antoine-Louis Barye, Pierre-Jean Mené et Emmanuel Frémiet, les sculpteurs animaliers Art déco suivirent les innovations apportées à la discipline par Rembrandt Bugatti et Paul Jouve dans les années dix. Ceux-ci préféraient rendre les animaux d'une manière impressionniste, en pétrissant et en grattant l'argile où ils laissaient l'empreinte de leurs doigts. Les pelages et les plumages étaient plus suggérés que rendus de manière réaliste. Dans les années vingt, les sculpteurs animaliers prolongèrent cette tendance en supprimant davantage de détails : leurs pièces ressemblaient presque à des bas-reliefs tant ils poussaient loin la recherche de formes et de surfaces dépouillées et stylisées. Les traits généraux des animaux étaient à peine esquissés.



GERDAGO

À gauche : danseuses exotiques, bronze peint à froid et ivoire sculpté sur socles d'onyx, 1920-1930.

GERDAGO

À gauche en bas : danseuse exotique, bronze peint à froid et ivoire sculpté sur socle d'onyx, 1920-1930.

PAUL MANSHIP

Page de droite : groupe d'oiseaux, bronze doré sur socles de lapis-lazuli. De gauche à droite : grue couronnée, calao à casque concave, cigogne à cou noir, héron goliath, flamant et pélican, tous de 1932.

Élève d'Auguste Rodin, François Pompon s'imposa comme le plus grand animalier de son temps. Synthèses d'observations faites dans la durée plutôt qu'images instantanées, ses sculptures se distinguent par leur silhouette profilée fondée sur des formes élémentaires et leur surface polie réfléchissant la lumière. Édouard-Marcel Sandoz, autre animalier réputé, créa une ménagerie d'oiseaux, de poissons et de mammifères sauvages et domestiques pleine d'esprit et d'humour. Les expressions anthropomorphiques stylisées de son bestiaire, de sa série de fennecs par exemple, donnent à chaque animal un caractère très individuel qui frise parfois la caricature. Quant à Paul Jouve, il dut son succès à ses animaux en bas relief qui évoquent l'art assyrien.

Aux États-Unis, la sculpture Art déco mit longtemps à s'imposer en raison de la popularité durable du style beaux-arts depuis la fin du XIX^e siècle, comme le montre l'œuvre d'Augustus Saint-Gaudens et de Frederick William MacMonnies. L'Art déco n'était de surcroît qu'un mouvement d'avant-garde parmi d'autres reliés les uns aux autres, apparus en Amérique entre 1910 et 1930 avec l'arrivée d'artistes européens. De nombreux sculpteurs talentueux s'installèrent aux États-Unis pendant cette période, dans l'espoir que leur pays d'accueil tolère aussi bien les avant-gardes artistiques que l'Europe. Gaston Lachaise et Robert Laurent vinrent de France ; William Zorach, Boris Lovet-Lorski et Alexander Archipenko, de Russie ; Elie Nadelman, de Pologne ; Wilhelm Hunt Diederich et Carl Paul Jennewein, âgé de seulement dix-sept ans, d'Allemagne ; Carl Milles, de Suède ; et Ivan Mestrovic, de Yougoslavie. Parallèlement, les jeunes sculpteurs américains les plus talentueux traversaient l'Atlantique en sens inverse pour parfaire leur formation en Europe.

La résistance américaine au modernisme était profonde. Le grand public était aussi conservateur que le milieu universitaire. Ni l'un ni l'autre n'étaient prêts pour une peinture, a fortiori une sculpture, d'avant-garde. Fondée dans le sillage de l'Exposition universelle de Chicago en 1893 qui avait suscité un engouement pour la statuaire monumentale de plein air, la National Sculpture Society continuait



de représenter le bastion le plus conservateur de la sculpture américaine. Les artistes tentés par le modernisme étaient souvent découragés car l'organisation contrôlait l'attribution des principales commandes, bourses, récompenses et nominations publiques. Le corps humain hérité de la tradition classique continuait d'être le moyen d'expression privilégié. À la différence de la peinture en 1913, la sculpture ne bénéficia pas de l'effet décisif d'un Armory Show. L'idée que la forme puisse exister indépendamment du fond et exprimer des idéaux esthétiques ou personnels sans recourir à la figuration progressa beaucoup plus vite en peinture qu'en sculpture. La sculpture américaine traditionnelle n'était tout simplement pas prête à intégrer l'art moderne abstrait auquel elle fit face à partir de 1910 : cubisme, constructivisme, futurisme puis esthétique machiniste et Art déco français.

La sculpture de jardin joua un rôle d'intermédiaire important entre les modernistes et la clientèle parce que l'abstraction des formes animales était plus recevable que la distorsion du corps humain. La demande croissante pour ce genre de sculpture permit à un groupe soudé d'artistes, principalement des femmes, de se constituer et de résister aux contraintes académiques. Le souci de la représentation n'avait pas disparu mais on se permettait des traitements plus spontanés, voire humoristiques, en incorporant souvent des éléments chers à l'avant-garde européenne : motifs récurrents, formes épurées, interprétations contemporaines, voire Art déco, de thèmes mythologiques. Harriet Whitney Frishmuth, Edith Barretto Parsons, Janet Scudder, Edward McCarten, Eugenie Frederica Shonnard et John Clements Gregory sont connus pour ce style de transition.

Dans les années vingt, trois facteurs se combinèrent pour faire advenir une sculpture américaine résolument moderne : l'arrivée d'avant-gardistes européens ; le retour des jeunes sculpteurs américains partis en Europe et désormais désireux de proposer leur propre vision (souvent édulcorée et prudente) de l'art moderne ; le développement d'un nouveau type d'architecture, le gratte-ciel en gradins.

On ne saurait assez souligner l'influence des artistes immigrés sur la sculpture moderniste américaine. Seuls deux de ces sculpteurs – Lovet-Lorski et Diederich – travaillaient systématiquement dans le style Art déco mais tous contribuèrent à leur manière à inspirer les jeunes artistes américains. Elie Nadelman, notamment, domina la sculpture américaine dès son arrivée aux États-Unis après la Première Guerre mondiale et son avant-gardisme inclassable incita de nombreux jeunes sculpteurs américains à écourter leur formation traditionnelle voire à y renoncer.

D'autres expatriés comme Lachaise et Laurent produisirent quelques chefs-d'œuvre dans le style des années vingt, parmi un corpus abondant d'œuvres plus abstraites. Ces artistes s'affranchissaient dans une certaine mesure de la représentation du corps humain et du réalisme. Ils s'intéressaient à la nouvelle ère industrielle et cherchaient les symboles contemporains capables de l'exprimer, prenant souvent modèle sur les premières œuvres de Pablo Picasso et de Georges Braque.

Les avant-gardistes européens arrivaient aux États-Unis convaincus de la supériorité artistique de la sculpture en taille directe sur le moulage en bronze. En Europe comme en Amérique, le bronze avait toujours été jugé plus noble que les autres matériaux si bien que le choix de la taille directe était en partie une réaction contre la tradition académique qui, dans les années vingt, cantonnait ce genre de sculpture à des expositions confidentielles. Laurent, William et Marguerite Zorach, José de Creeft, Heinz Warneke, John Flanagan et Chaim Gross défendirent l'utilisation de matériaux primaires comme la pierre, le bois et l'albâtre qui permettaient à l'artiste de maîtriser l'ensemble du processus créatif.

Sans égaler celui des sculpteurs étrangers, le rôle des jeunes artistes américains fut lui aussi déterminant. Ils avaient coutume d'achever leur formation en Europe, à Rome ou à Paris. L'enseignement proposé dans les deux villes était d'un niveau acceptable quoique très différent. Dans les années vingt, l'accent mis sur l'Antiquité à Rome

PAUL PHILIPPE

Jeune Turque, bronze peint à froid et ivoire sculpté, 1920-1930.



paraissait de plus en plus désuet, tandis qu'à Paris la tradition académique était très vivante et omniprésente, de l'École des beaux-arts aux Salons. Surtout, le système français avait appris à tolérer les idées et les œuvres radicalement novatrices.

Paul Manship était le mieux formé de tous les jeunes sculpteurs américains qui avaient séjourné en Europe. Il avait passé six ans en Italie à étudier l'iconographie et les techniques de la sculpture archaïque et gréco-romaine, et développé une vision très personnelle de l'Antiquité, que les tenants de l'académisme jugeaient à la fois neuve et inscrite dans la tradition américaine. En 1925, il était devenu une personnalité éminente de l'establishment artistique et l'auteur d'œuvres très originales et expressives, qui semblent a posteriori emblématiques de l'Art déco.

L'avènement des gratte-ciel élargit le champ de la sculpture. Les architectes rejetaient l'afféterie ornementale du style beaux-arts et recherchaient des formes nouvelles pour faire valoir leurs constructions colossales. La relation entre l'architecture et la sculpture fut analysée ; la pertinence de celle-ci débattue. La sculpture eut pour mission d'adoucir les transitions souvent abruptes entre les différentes parties étagées d'un édifice. Plusieurs sculpteurs relevèrent ce défi en faisant preuve d'imagination, notamment René Chambellan et Lee Lawrie, dont le modernisme vigoureux se voit bien sur la façade du Rockefeller Center.

Aucun sculpteur américain n'est autant associé aux gratte-ciel que John Storrs, qui mêlait librement figuration et abstraction, iconographie classique et thèmes provenant de l'art abstrait (cubisme, modernisme français, esthétique machiniste). Dans les années vingt, il créa une série de pièces architecturales inspirées des gratte-ciel, notamment *Formes dans l'espace n° 1* et *Étude de formes*, où il explore la simplification des formes en plans et en volumes.

PAUL PHILIPPE

*Danseuse à l'éventail et Joueur
de tambourin, bronze peint à froid
et ivoire sculpté, 1920-1930.*



DEMÈTRE CHIPARUS

CARL PAUL JENNEWAIN

BORIS LOVET-LORSKI

JAN ET JOËL MARTEL

GUSTAVE MIKLOS

JOHANN-PHILIPP PREISS

DEMÊTRE CHIPARUS (1889-1947)

Chiparus naquit dans une famille aisée à Dorohoi, dans le nord-est de la Roumanie, près de la frontière ukrainienne. En 1909, il quitta définitivement son pays natal et partit étudier la sculpture, le dessin et la peinture à Florence auprès du sculpteur Raffaello Romanelli. En 1912, il se rendit à Paris où il fréquenta l'École des beaux-arts tout en étudiant avec le sculpteur académique Antonin Mercié. (C'est vers cette époque qu'il francisa son prénom Dimitri en Demêtre.)

Il fit ses débuts au Salon de la Société des artistes français en 1914 et ouvrit son propre atelier après la Première Guerre mondiale au 24, rue Barrault, dans le 13^e arrondissement de Paris. Il participa aux Salons de 1923 et 1928. Ses premières œuvres se limitaient

à des groupes de figurines conventionnels tels que des enfants du voisinage en train de jouer. Ils laissèrent bientôt la place à des statues plus grandes et plus sophistiquées de danseuses exotiques, de personnalités contemporaines ou d'élégantes parisiennes.

Chiparus est surtout connu pour ses figures et groupes chrysléphantins, qu'il modelait en plastiline, avant de vendre les droits de reproduction à des éditeurs de bronzes d'art et des fonderies comme Les Neveux de J. Lehmann et Etling et Cie qui possédaient alors leurs propres ateliers de sculpture sur ivoire. Les parties en bronze étaient rehaussées d'émaux grâce à la technique de la peinture à froid. Des placages d'or et d'argent enrichissaient la décoration.

Karmorna, bronze patiné, rehauts d'or et d'argent, sur socle d'onyx, 1920-1930.



Ces pièces étaient vendues dans des stations balnéaires à la mode comme Cannes et Deauville, ainsi qu'à Londres, chez Phillips & MacConnell. Outre le bronze et le bronze et ivoire, quelques pièces étaient éditées en terre cuite, porcelaine, zinc ou marbre.

De nombreuses sculptures de Chiparus trahissent une influence orientaliste dans le choix des costumes, des bijoux, des coiffes et des poses, par exemple *Civa* (Shiva, le dieu créateur indien), un *Danseur de Kapurthala*, une *Bayadère*, *Cléopâtre* et *Sémiramis* (la mythique reine assyrienne). Il s'inspira aussi des cabarets de Montmartre et d'artistes de music-hall comme les Dolly Sisters (des jumelles hongroises qui se produisaient au théâtre de la Souris et aux Folies-Bergère),

d'Isadora Duncan, de Vaslav Nijinsky et d'Ida Rubinstein dans leurs pièces dansées avec les Ballets russes de Diaghilev. Chiparus utilisait aussi les illustrations des magazines de mode de l'époque. Ses pierrots, clowns, arlequins et enfants comptent parmi ses pièces les plus connues. Il représenta des figures de music-hall du Paris des années vingt et trente dans des statues chrysléphantines : *Almeria*, *Yambo*, *Kora* et *Les Filles*, une rangée de cinq danseuses de revue, considérée par beaucoup comme sa pièce la plus aboutie.

En 1928, au faite de sa carrière, Chiparus déménagea son atelier dans sa nouvelle résidence de Neuilly-sur-Seine. Des difficultés financières à partir du milieu des années

trente l'obligèrent à vendre sa maison peu après et à revenir dans le quartier du Trocadéro. La situation se dégrada au début de la Seconde Guerre mondiale et les ventes périclitèrent. Chiparus mourut d'une attaque cérébrale en 1947.

Danseuse léopard, bronze peint à froid et ivoire sculpté sur socle d'onyx, 1920-1930.



Les Filles, groupe de danseuses
en ligne, bronze peint à froid et ivoire
sculpté sur socle d'onyx, 1920-1930.



Ci-dessous : Sémiramis, bronze patiné et peint à froid et ivoire sculpté sur socle de marbre, 1920-1930.

À droite : Shiva, bronze patiné peint à froid et ivoire sculpté sur socle d'onyx éclairé de l'intérieur, 1920-1930.



Ci-dessous : Testris, bronze peint à froid et ivoire sculpté sur socle de marbre, 1920-1930.

Ci-dessous à droite : Yambo, bronze doré et ivoire sculpté sur socle de marbre, 1920-1930.



Ci-dessous : Tango, paire de danseurs en bronze peint à froid et ivoire sculpté sur socle de marbre, 1920-1930.

À droite : Femme au livre, bronze peint à froid et ivoire sculpté sur socle de marbre, 1920-1930.



CARL PAUL JENNEWAIN (1890-1978)

La carrière de Jennewein couvre une grande partie du xx^e siècle mais seules ses premières œuvres ressortissent à l'Art déco. Natif de Stuttgart, il émigra dès 1907 aux États-Unis, où il s'inscrivit à l'Art Students League de New York, de 1908 à 1911, avant de séjourner deux ans en Europe et au Proche-Orient. À New York, il fut apprenti chez Buhler & Lauter, une agence de sculpteurs et de modeleurs pour l'architecture, appartenant au cabinet d'architectes McKim, Mead & White. Au cours de ces deux années, entre 1907 et 1909, il exécuta des décors pompéiens pour la résidence de John D. Rockefeller Jr à l'angle de la Cinquième Avenue et de la 55^e rue. Il réalisa ensuite une série de décorations murales pour la coupole de l'église du Saint-Esprit à Kingston, New York, ainsi que des commandes pour

Ci-dessous : La Danse grecque, bronze peint à froid et ivoire sculpté sur socle de marbre, vers 1926.

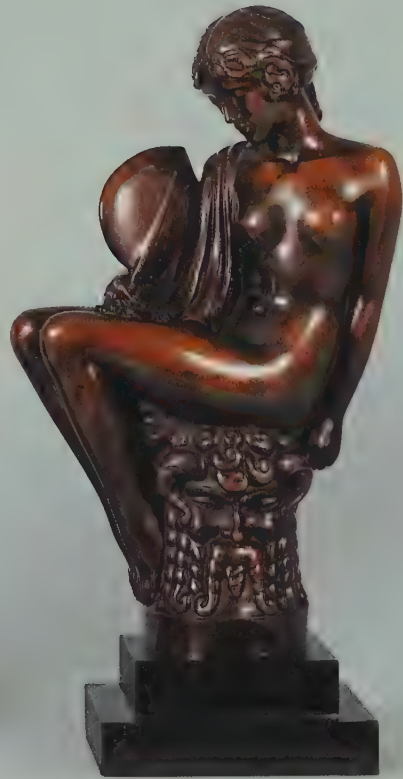


le Dudley Memorial Gateway à Harvard University et quatre peintures murales pour le hall du Woolworth Building.

En 1916, il reçut le prix de Rome et repartit étudier quatre ans en Europe. Une commande majeure l'attendait à son retour aux États-Unis : le fronton de l'aile occidentale du Philadelphia Museum of Art, qu'il exécuta en terre cuite polychrome dans le style hellénistique. Lors d'un voyage préparatoire à Rome, il créa une œuvre qui reste emblématique de l'Art déco, *La Danse grecque*, éditée en vingt-cinq exemplaires en bronze et quelques-uns en argent. D'autres statues de l'époque montrent sa prédilection pour le style moderniste dominant. Dans les années vingt et trente, il travailla à plusieurs bâtiments officiels en cours de construction à Washington. Ses sculptures ornementales pour le Département de la Justice, sur Pennsylvania Avenue, se distinguent par quatre statues de marbre allégoriques représentant les quatre éléments et par une série de reliefs, de frontons et d'éléments décoratifs. McKim, Mead & White le chargea aussi de créer des statues pour l'Arlington Memorial Bridge.

Dans les années trente, il créa plusieurs œuvres modernistes marquantes, principalement à New York, dont l'entrée du British Empire Building au Rockefeller Center (1933), une charmante frise moderniste pour l'entrée de l'immeuble du 19, 72^e rue est (1937), et quatre pylônes en pierre pour la Foire internationale de New York en 1939. L'œuvre de Jennewein se caractérise par une dichotomie : il traitait les petites pièces dans un style moderniste, tandis qu'il privilégiait un style traditionnel mieux adapté aux commandes publiques pour la sculpture architecturale.

Page de droite : quatre sculptures comprenant en haut à gauche : Philomèle de John Gregory, bronze coulé par les Roman Bronze Works, 1922 ; en haut à droite : Nymphe de John Gregory, bronze coulé par les Roman Bronze Works, 1922 ; en bas à gauche : Muse à la lyre de Paul Manship ; et en bas à droite : groupe en bronze Mimi et l'écureuil de Jennewein, vers 1925.



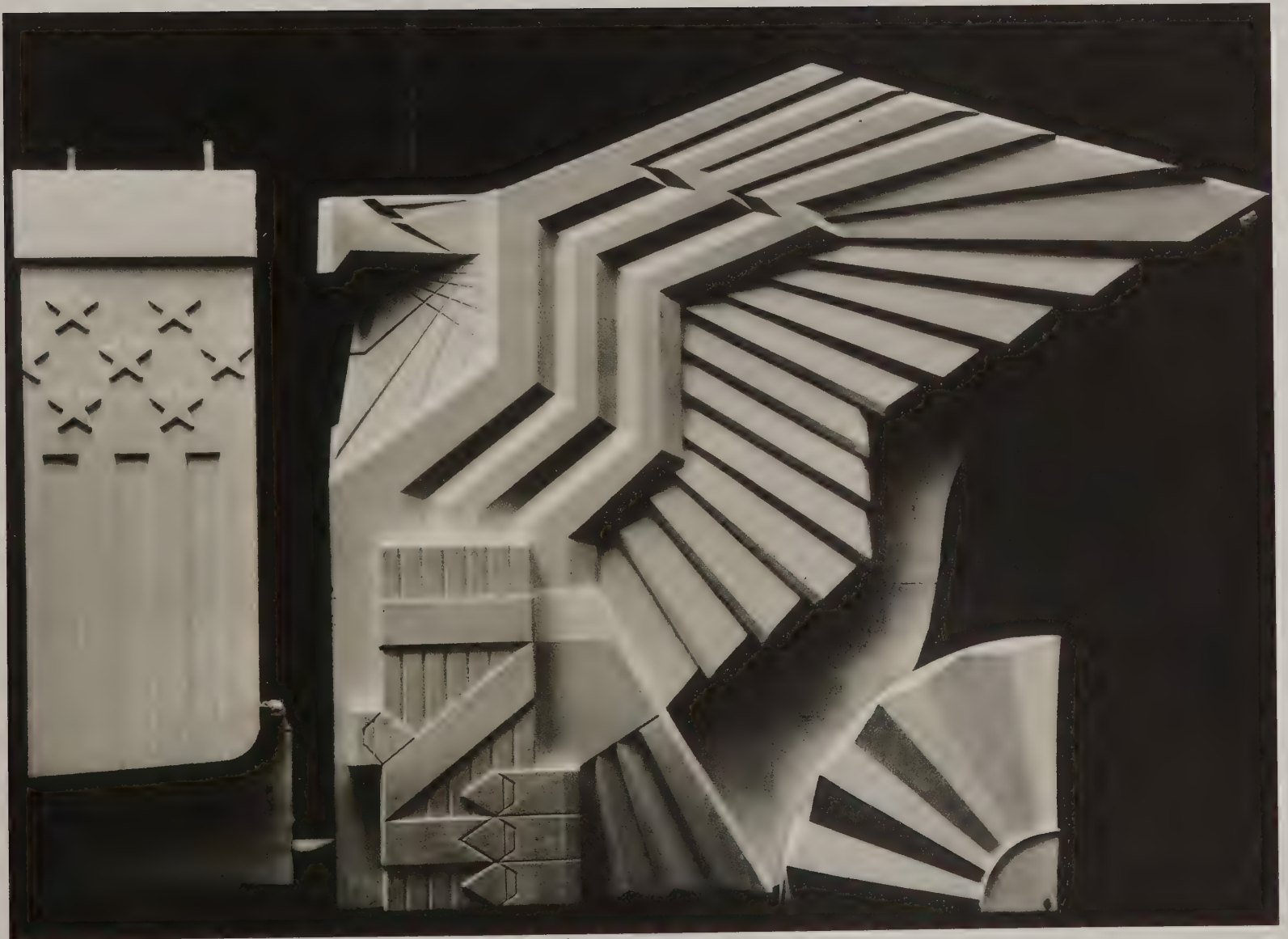
Ci-dessous à gauche : Cupidon à la grue, groupe en bronze ; modèle créé en 1924 comme pendant au Cupidon à la gazelle.

Ci-dessous à droite : Cupidon à la gazelle, groupe en bronze, vers 1918-1919.



À droite : *L'Eau*, étude en plâtre pour l'une des figures des *Quatre Éléments* pour le Département de la Justice, Washington, 1932-1934.

Ci-dessous : aigle en relief pour un immeuble de bureaux fédéraux, New York, 1935.



BORIS LOVET-LORSKI
(1894-1973)

Le Lituanien Lovet-Lorski étudia à l'Académie impériale des beaux-arts de Saint-Pétersbourg et travailla brièvement comme architecte dans cette ville avant d'émigrer à Paris puis, en 1920, aux États-Unis où il obtint sa naturalisation en 1925. Il s'établit à New York, travailla dans un atelier situé au 131, 69^e rue est, et exposa ses œuvres dans au moins trois galeries de la ville : Wildenstein & Co., Reinhardt et les Grand Central Art Galleries. Il participa aussi au Salon d'automne à Paris, en partageant l'atelier d'un artiste local pour réaliser ses envois. Il utilisait toutes sortes de matériaux, notamment le bronze, plusieurs

métaux, le plâtre, le bois de tilleul, le granit égyptien, le marbre de Carrare, l'ardoise, l'onix mexicain et le jade. Lovet-Lorski mêlait des influences modernistes, orientales, tribales, archaïques (grecques et crétoises) et germaniques pour créer deux types d'œuvres : des portraits sculptés et des figures de femmes, le plus souvent par taille directe plutôt que par modelage et moulage. Traitées avec une précision géométrique très cubiste, la plupart de ses œuvres ont des lignes dynamiques. Aucun autre sculpteur travaillant en Amérique ne parvint à saisir avec autant de force et de succès l'esprit de l'Art déco français.



Ci-contre : Femme polynésienne, marbre noir de Belgique, 1920-1930.

Ci-dessous : Femme polynésienne (vue de dos).

Page de droite : buste de jeune fille, marbre blanc, vers 1927.







Ci-contre : buste en marbre noir de Belgique, 1920-1930.

Ci-dessous : *Rythme*, groupe en marbre noir de Belgique, 1925-1930.



Ci-dessous à gauche : nu trois quarts de hauteur, marbre noir de Belgique, 1920-1930.

Ci-dessous à droite : modèle en plâtre pour une fontaine, 1929.



JAN ET JOËL MARTEL
(TOUS DEUX 1896-1966)

Ces vrais jumeaux naquirent à Nantes où ils passèrent leur enfance avant de s'installer à Paris en 1911. Ils étudièrent au lycée Carnot puis, à partir de 1912, à l'École nationale supérieure des arts décoratifs. Jan fut mobilisé pendant la Première Guerre mondiale et envoyé au front, à Verdun, tandis que Joël était exempté pour raison médicale. Revenus dans leur ville natale après la guerre, ils reçurent de nombreuses commandes pour des monuments aux morts en Eure-et-Loir et en Vendée. Ils s'établirent à Paris en 1919 et participèrent au premier Salon des jeunes. Leur sculpture incarna bientôt l'esprit de l'Art déco français grâce à l'utilisation novatrice et à l'interchangeabilité des matériaux, au raffinement et à la clarté des lignes, et à la mise en œuvre constante d'idées nouvelles. Les frères Martel exposèrent au Salon des indépendants à partir de 1921, recourant à des idées cubistes pour obtenir certains effets de volume. À l'Exposition des arts décoratifs de 1925, leur massif d'arbres schématiques en béton créé pour le jardin de Robert Mallet-Stevens reçut un accueil enthousiaste, de même que leurs

sculptures en terre cuite et en porcelaine conçues pour la manufacture nationale de Sèvres, pour laquelle ils créèrent des modèles jusqu'en 1938. Ils firent partie des membres fondateurs de l'Union des artistes modernes (UAM) en 1930, participèrent à l'Exposition coloniale de 1931 et à l'Exposition des arts et techniques de 1937. Leur dernière œuvre est un buste de leur ami Le Corbusier, modelé peu après sa mort. Les deux frères moururent à Paris la même année, l'un d'un accident, le second d'une longue maladie : Jan en mars et Joël en septembre 1966.

Ci-dessous : lion, feuille de métal, 1925-1930.

Page de droite : Joueur de polo, épreuve de l'artiste en bronze coulé par la fonderie Susse Frères, 1930.





Ci-contre et ci-dessous : Nu de femme, épreuve de l'artiste en lakarmé beige (un matériau synthétique semblable à la bakélite), présenté à l'exposition inaugurale de l'Union des artistes modernes, Paris, 1931.



Ci-dessous, à gauche et à droite :
Joueuse de luth, exécutée en terre cuite
par la manufacture de Sèvres, 1935,
d'après le modèle créé en 1932 pour
le monument à Claude Debussy érigé
au bois de Boulogne, Paris.



GUSTAVE MIKLOS (1888-1967)

Miklos naquit dans une famille modeste à Budapest, où il étudia la peinture auprès de László Kimnach à l'École des arts décoratifs. En 1909, il s'installa à Paris où il retrouva son compatriote Josef Csáky et suivit les cours d'architecture d'Henri Le Fauconnier à l'académie de la Palette. Il exposa au Salon d'automne à partir de 1910, où il fut attiré par les œuvres cubistes, et au Salon des indépendants en 1913 et 1914. En 1914, Miklos s'engagea dans le bataillon des volontaires étrangers et servit à Salonique et en Macédoine, où il s'enthousiasma pour l'art byzantin, notamment les mosaïques et les émaux à thème religieux. À partir de 1922, il se mit à les réinterpréter dans un esprit cubiste. Il obtint la nationalité française en 1923 et vers la même époque fit la connaissance de Jacques Doucet, qui le chargea de concevoir pour son appartement de Neuilly des tapis, vitraux et accessoires sculptés divers tels que des poignées de tiroir pour les meubles de Pierre-Émile Legrain.

Après la Première Guerre mondiale, Miklos retrouva son atelier de la rue Saint-Jacques et commença de réaliser des émaux champlevés

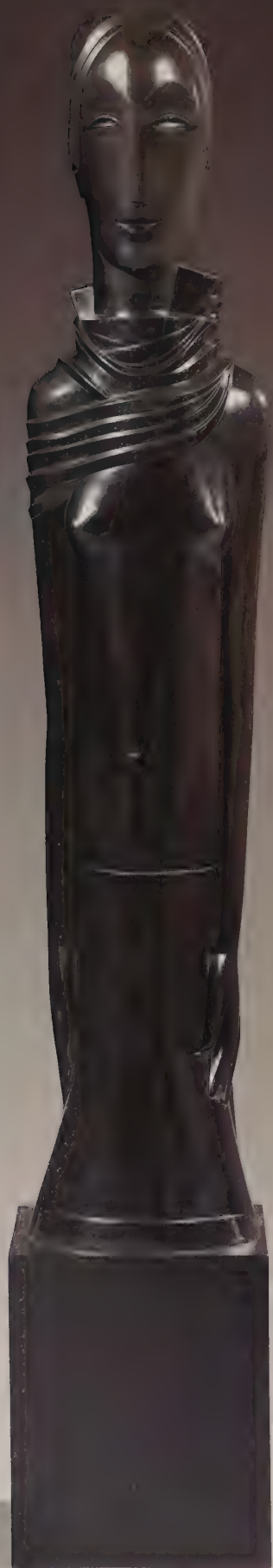
(1920), puis des bas-reliefs en métal repoussé (1922), avant d'abandonner complètement la peinture pour se consacrer à la recherche d'autres modes d'expression artistique. Il travailla de nombreux matériaux, dont le cuivre, la pierre et le plâtre, associant esthétique cubiste et réminiscences byzantines. Il exposa ses premières sculptures au Salon d'automne de 1923, dont des œuvres non figuratives en bois polychrome. À l'Exposition des arts décoratifs de 1925, il présenta un large éventail d'œuvres – des bijoux aux illustrations de livres. Trois ans plus tard, la critique célébrait son exposition individuelle à la galerie de la Renaissance, rue Royale, à Paris, composée de trente sculptures en diorite, bronze, argent et bois. En 1930, il participa à l'exposition inaugurale de l'Union des artistes modernes (UAM) avec laquelle il exposa jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. En 1940, il quitta définitivement Paris pour vivre à la campagne. Il s'établit à Oyonnax, près de la frontière suisse, et enseigna comme professeur adjoint à l'École nationale professionnelle des matières plastiques. Il y demeura jusqu'en 1952.

Page de droite : Divinité solaire, bronze doré poli, coulé à la cire perdue par la fonderie Valsuani en 1971 d'après l'original modelé en plâtre doré en 1928.

Ci-dessous : paire de chenets en bronze doré émaillé sur un buffet en chêne et métal, créé par Pierre-Émile Legrain pour Jacques Doucet, 1924.



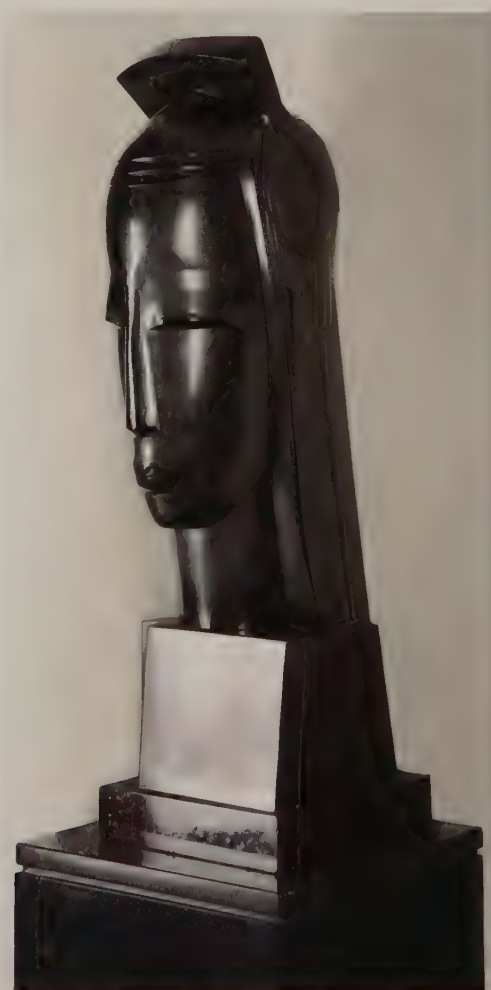




Ci-contre : Jeune fille, bronze à patine noire transparente et rehauts noirs, coulé à la cire perdue par la fonderie Valsuani, 1927.

Ci-dessous : Tête de reine, pièce unique, bronze à patine noire sur socle de marbre, présentée à l'exposition inaugurale de l'Union des artistes modernes, Paris, 1930.

Page de droite : Tête de femme, bronze à patine noire et rehauts dorés, 1932.







JOHANN-PHILIPP PREISS (1882-1943)

Preiss naquit à Erbach, une ville de l'Odenwald située à une quinzaine de kilomètres de Francfort et renommée pour le commerce des ivoires. Il était le deuxième d'une fratrie de six et sa mère appartenait à une famille de sculpteurs d'ivoire. Il fit ses études secondaires dans la ville voisine de Michelstadt. À l'âge de quinze ans, en l'espace de quelques mois il perdit ses deux parents et fut confié à un oncle maternel, artisan sculpteur d'ivoire auprès duquel il commença son apprentissage en 1898. Après avoir achevé sa formation à Pâques en 1901, il fréquenta la Königliche Akademie der Künste à Berlin où il étudia sous la direction du sculpteur sur ivoire Michael Kern. Il travailla brièvement à Milan puis entra chez Karl Haebler à Baden-Baden en 1905, où il resta jusqu'en 1907. Il y rencontra Arthur Kassler, qui devint son associé en affaires. Ils baptisèrent leur société Preiss-Kassler (PK) et ouvrirent un atelier en 1907 au 1, Lenbacherstrasse dans le quartier de Friedrichshain à Berlin. Ils produisirent dans un premier temps des pièces académiques – enfants, scènes religieuses, bijoux –, entièrement sculptées en ivoire. Preiss était en charge de la création ; Kassler de la gestion. En 1910, l'atelier employait deux sculpteurs sur ivoire ; en 1914, six. Preiss concevait la plupart des pièces lui-même et son style très personnel devint presque national. Ses sculptures se caractérisaient par leur petit format, leurs détails exquis et la qualité de la finition. Certaines ornaient

des pendules, des encriers, des plats ou servaient de support à des abat-jour.

Les deux associés survécurent à la guerre et rouvrirent leur atelier en 1919 à la même adresse, au 126, Oranienstrasse. Lorsque la sculpture chrysaléphantine devint à la mode pour décorer les intérieurs, ils chargèrent la fonderie berlinoise Gladenbeck de mouler les parties en bronze. Ils s'inspirèrent d'abord de la statuaire hellénistique – Aphrodite et Phryné par exemple – mais la prospérité croissante et l'optimisme des années vingt les incitèrent à chercher des modèles parmi les femmes contemporaines. En Allemagne, le grand magasin berlinois Wertheim et la foire commerciale de Leipzig vendaient leurs statuette ; les exportations augmentant, elles furent aussi proposées chez Waring & Gillow et dans la galerie Phillips & MacConnall à Londres.

Entre autres pièces fameuses, Preiss a produit des statuette de jeunes femmes dans des poses de gymnastes, intitulées *Méditation*, *Éveil du printemps*, *Jeu de balle à la plage* et *Plus légère que l'air*, inspirée de la danseuse anglaise Ada May. Il prit aussi pour modèles de vraies célébrités, telles la championne de tennis Suzanne Lenglen, la patineuse olympique Sonja Henie, célèbre en Allemagne, et Brigitte Helm, actrice dans le film *Metropolis*. L'accession des nazis au pouvoir dans les années trente nuisit à la société car Preiss n'était pas sympathisant du parti. À sa mort en 1943, Preiss-Kassler fut liquidée et l'atelier bombardé en 1945.



À droite : *La Robe tourbillonnante*, bronze peint à froid et ivoire sculpté, sur socle de marbre, 1920-1930.

Page de gauche : *Danseuse de feu*, modèle 1152, bronze peint à froid, ivoire sculpté et résine, sur socle de marbre, 1920-1930.

À droite : *Le Réveil du printemps*, bronze peint à froid et ivoire sculpté, 1920-1930.

Ci-dessous : *Adoratrice du soleil*, bronze peint à froid et ivoire sculpté, 1920-1930.



Page de droite : groupe de figurines en bronze et ivoire, comprenant en haut, de gauche à droite : *Joueur de mandoline* de Preiss, *Miro de Démètre* Chiparus et *Femme Jockey* de Bruno Zach ; en bas, *Rameuse* de Preiss, *La Cravache* de Zach et *Colombine et Arlequin* de Otto Poertzel, vers 1925.



PEINTURE, ILLUSTRATION, AFFICHE, RELIURE



Il est difficile, pour ne pas dire impossible, de définir la peinture de l'entre-deux-guerres dans le cadre de l'Art déco. La plupart des artistes de l'époque recoururent à des techniques d'avant-garde pour résoudre d'anciens problèmes conceptuels et formels. L'abstraction cubiste ou les couleurs éclatantes des Fauves, par exemple, se retrouvent chez tous les artistes modernistes. Inversement, des peintres dont l'œuvre n'entre pas dans le champ de ce livre, comme Fernand Léger, Henri Matisse, Maurice de Vlaminck et Kees Van Dongen, incorporaient parfois des motifs Art déco dans leurs peintures et leurs œuvres graphiques.

La frontière entre les peintres Art déco et les autres est donc floue. Deux critères principaux permettent toutefois de les distinguer. D'abord, la plupart des artistes Art déco ne faisaient pas partie de l'avant-garde picturale ; au lieu d'innover, ils se contentaient de suivre les voies ouvertes au début du siècle. Ensuite, leurs œuvres graphiques avaient une fonction décorative puisqu'elles devaient compléter des ensembles de mobilier à la mode et s'harmoniser avec l'aménagement d'une pièce. Le cubisme, sous une forme plus ou moins bâtarde, devint dans ce contexte la *lingua franca* des arts décoratifs.

Jean Dupas est, de ce point de vue, emblématique. Ses toiles furent plus souvent exposées dans les salons consacrés aux arts décoratifs qu'à la peinture. Et elles sont, en dernière analyse, plus décoratives qu'artistiques. (On peut analyser de la même façon les illustrations et les affiches de l'époque, qui reprennent souvent des motifs utilisés dans la céramique, la verrerie et la sculpture contemporaines.)

Le fleuron de la peinture Art déco est sans doute, pour de nombreux amateurs, l'œuvre de Tamara de Lempicka, qui fut l'élève de Maurice Denis, disciple de Cézanne et ancien membre fondateur des Nabis, et d'André Lhote, un adepte du cubisme. Elle développa un style très original, parfois glacé et énigmatique, fondé sur des contrastes de formes anguleuses et de couleurs vives. L'influence du cubisme s'y révèle patente, de même que le recours systématique au clair-obscur pour dramatiser l'image.



JEAN-GABRIEL DOMERGUE
Ci-contre : Élégante au diamant,
 huile sur toile, 1928.

GUSTAVE MIKLOS
Ci-dessous : Tête cubiste, gouache
 et encre sur papier d'argent, 1922,
 exposée à la galerie de Léonce
 Rosenberg, L'Effort moderne, Paris, 1923.



En peinture comme en sculpture, le style moderniste des années vingt servit aussi à représenter des animaux. Les principaux peintres animaliers furent Paul Jouve, Jacques Nam et André Margat. À la différence de leurs prédécesseurs du XIX^e siècle (Eugène Delacroix et Théodore Géricault) et du tournant du siècle (Alfred Barye et Rosa Bonheur), qui représentaient les animaux dans leur environnement naturel, les artistes des années vingt les traitaient isolément, souvent silhouettés sur un fond blanc. Les félins – notamment les léopards et les panthères – ainsi que les serpents et les éléphants avaient leur

ALDO MAZZA

*Circuit de Milan, affiche
lithographique, 1922.*



CIRCVITO DI MILANO
NEL PARCO REALE DI MONZA · 3 · 10 SETTEMBRE 1922
GRAN PREMIO DELL'A.C. D'ITALIA · 500.000 LIRE DI PREMI
NAZIONI ISCRITTE · ITALIA · FRANCIA · INGHILTERRA · GERMANIA · AVSTRIA

préférence. Ils les peignaient en une succession de touches saccadées, afin de rendre leur puissance et leur mouvement naturels.

Dans le domaine des arts graphiques, les illustrateurs de livres et de magazines de mode anticipèrent dès la Première Guerre mondiale le style Art déco qui allait se développer à Paris après-guerre. Marqués par les Ballets russes de Diaghilev qui se produisirent à Paris dès 1909 et par les décors et costumes éclatants de Léon Bakst et de Natalia Gontcharova, les dessinateurs français adoptèrent la même débauche de couleurs et mêlèrent des influences russes, persanes et orientales dans leurs illustrations de livres, leurs gravures de mode et leurs décors de théâtre. Des couturiers comme Paul Poiret encouragèrent cette tendance en confiant à des artistes l'illustration des prospectus de leurs nouvelles collections. En 1914, les principaux magazines de mode parisiens regorgeaient de pochoirs et d'aquatintes à la manière de Bakst : *La Gazette du bon ton*, *L'Illustration* et *La Vie parisienne* faisaient travailler des dizaines d'illustrateurs dont Georges Barbier, Eduardo Garcia Benito, Robert Bonfils, Umberto Brunelleschi, Charles Martin, André-Édouard Marty, Bernard Boutet de Monvel et Pierre Brissaud. Pierrots, colombines, perruques poudrées et crinolines du XVIII^e siècle se mêlaient aux images d'élégantes parées des dernières créations de la haute couture. Dès le début des années vingt, les jeunes femmes discrètement sensuelles de l'avant-guerre cédèrent

brusquement la place à des garçonnnes chic, coquettes, déterminées, sportives et souvent la cigarette aux lèvres pour symboliser leur récente émancipation.

Ailleurs en Europe, le style Art déco des illustrateurs français reçut un accueil au mieux mitigé. En Allemagne, le magazine de mode *Die Dame* suivit l'exemple de ses confrères français en commandant des publicités et des illustrations élégantes, notamment au baron d'origine allemande Hans Henning von Voigt, qui signait sous le pseudonyme d'Alastair des images hallucinées inspirées d'Edgar Poe.

Dans la seconde moitié des années vingt, le graphisme Art déco français atteignit les États-Unis où il évolua rapidement vers un style moderniste de plus en plus influencé par le machinisme. Les magazines *Vogue* et *Vanity Fair* (appartenant à Condé Nast), *Harper's Bazaar* et *Woman's Home Companion* recouraient à des stylisations à la française pour leurs publicités. Certains éditeurs chargèrent des illustrateurs européens tels Erté, Georges Lepape et Eduardo Garcia Benito de réaliser des couvertures. D'autres revues comme le *New Yorker* et plus tard *Fortune* préféraient un dessin plus géométrique et industriel, notamment pour les couvertures. Des artistes réputés tels Joseph Binder et Vladimir Bobritsky (tous deux d'origine européenne) ainsi que les Américains William Welsh, John Held Jr et George Bolin adoptèrent ce style dans les années vingt. Pour ses illustrations de livres à la gravure sur bois, Rockwell Kent élaborait un graphisme Art déco léger tandis que John Vassos, le principal illustrateur moderniste américain, cultivait une manière linéaire très expressive.

Les affichistes des années vingt se nourrissaient de l'exemple fécond de leurs prédécesseurs du tournant du siècle, Henri de Toulouse-Lautrec, Théophile Alexandre Steinlen, Jules Chéret et Alphonse Mucha. Il en résulta une production aussi variée que les images raffinées d'un Leonetto Cappiello, avant la Première Guerre mondiale, qui marquent une phase de transition, et les compositions géométriques rigoureuses d'un Cassandre dix ans plus tard. La plupart des dessinateurs s'inspirèrent des stylisations délicates et fantasques créées par

ROGER DE VALERIO

Ci-contre : 10^e Salon de l'aviation, affiche lithographique, 1926.

ROBERT MALLET-STEVEN

Ci-contre, à droite : Saint-Jean-de-Luz, affiche lithographique, 1928.



Cappiello entre 1900 et 1925. À Paris, Jean Carlu, Charles Loupot, Charles Gesmar et Paul Colin, par exemple, développèrent une manière légère et séduisante, directement issue des œuvres fin de siècle.

Hors de Paris, le style Art déco se répandit plus ou moins dans l'affiche. En Belgique, le Suisse Leo Marfurt et René Magritte, qui travailla comme dessinateur pour la presse et la publicité avant d'embrasser le surréalisme, créèrent quelques affiches Art déco mémorables au milieu des années vingt, de même que deux artistes des Pays-Bas, Willem Frederik Ten Broek et Kees Van der Laan. En Suisse, Otto Baumberger, Herbert Matter et Otto Morach travaillèrent pour PKZ, une marque de vêtements pour hommes à la mode, tout comme Ludwig Hohlwein, l'affichiste allemand le plus prolifique et le plus populaire, qui aimait dessiner des mâles virils distinctement aryens.

Dans les années vingt, la publicité devint une profession à part entière, donnant naissance au métier de dessinateur publicitaire. En 1900, les affiches annonçaient surtout des spectacles : music-hall, numéros comiques, cabaret. Après la Première Guerre mondiale, elles se mirent à vanter également des voyages, des épreuves sportives, des expositions telles que les Salons du musée Galliera et du Grand Palais. En Allemagne et en Italie, l'affiche devint aussi un instrument décisif de la propagande fasciste.

L'amélioration des techniques de fabrication dans les années vingt généra un excès de biens de consommation et l'offre surpassa la demande. La publicité devint un outil essentiel pour influencer le consommateur. En France, les affiches étaient surtout visibles sur les omniprésentes colonnes Morris et devinrent un support publicitaire majeur, concurrençant la radio. Il fallait trouver des symboles et des slogans frappants. Les affiches se limitèrent à l'essentiel : les noms du produit et de la marque. Des compositions linéaires nettes se détachant sur des aplats de couleur attiraient vite le regard. Une perspective aérienne ou oblique, entre autres astuces, aidait à capter l'attention des passants. Quant aux slogans, de nouvelles polices sans empattement contribuaient à les rendre plus percutants.

Les affichistes Art déco s'inspiraient des nombreux mouvements de l'avant-garde picturale du début du siècle. Ils firent notamment un usage fécond du cubisme et du futurisme. Au cubisme la publicité emprunta les images fragmentées, abstraites et superposées. Le futurisme lui légua sa fascination pour la vitesse et la puissance, brillamment recyclée dans les images saisissantes de paquebots géants et de trains express. De Stijl et le constructivisme enseignèrent la pureté des lignes, des formes et des couleurs. En empruntant et en mélangeant l'héritage de ces mouvements intellectuels parfois hermétiques, les affichistes contribuèrent à les diffuser parmi le grand public et à les rendre plus accessibles.

De splendides affiches Art déco furent créées ailleurs en Europe, mais en moins grand nombre. Marcello Dudovich et Marcello Nizzoli en Italie ; Maciej Nowicki et Stanislaw Sandecka en Pologne ; Alexandre Alexeïeff, Austin Cooper, John Stewart Anderson et Greiwirth en Grande-Bretagne surent tous traduire dans leur pays, avec verve et imagination, l'ébullition de l'entre-deux-guerres parisien.

Cette période est aussi très intéressante pour la reliure. Le livre n'avait pas connu une telle créativité depuis les manuscrits enluminés du Moyen Âge. La tradition fut soudain balayée lorsque Pierre-Émile Legrain, suivi de nombreux autres relieurs français, transforma ce vieil artisanat en un laboratoire de la création moderne. L'art de la reliure était resté confidentiel, confiné au cercle restreint des collectionneurs et amateurs de livres. Quelques bibliophiles fortunés passaient commande à des relieurs en toute discrétion. Traditionnellement, en France, avant la Première Guerre mondiale comme aujourd'hui, les livres étaient publiés brochés. Pour conserver ses volumes préférés, un collectionneur chargeait donc un relieur de lui fabriquer des couvertures appelées à durer. Celles-ci étaient toujours réalisées en maroquin et décorées de motifs floraux ou d'arabesques dorés. La reliure servait avant tout à protéger le texte et n'était pas considérée en elle-même comme un objet d'art.

Legrain révolutionna l'art de la reliure. Sans expérience préalable, et alors qu'il était largement autodidacte, il se mit à créer des reliures

EMMERICH WENINGER

Ci-dessous : Greta Garbo,
Der bunte Schleier (« Le Voile peint »),
affiche lithographique, 1934.

ALDO SEVERI

À droite : *Sans titre*, huile sur toile,
1920-1930.



utilisant des matériaux et des décors modernes. Admiratif, son premier client, le couturier Jacques Doucet, lui en commanda pour sa collection d'œuvres contemporaines. Son ignorance des techniques traditionnelles permit à Legrain de laisser libre cours à sa créativité et de choisir des matériaux qui n'étaient utilisés que dans l'ébénisterie d'avant-garde.

La reliure devint de fait une extension de l'ébénisterie Art déco, utilisant les mêmes cuirs et essences exotiques dans la recherche de la modernité. La peau de serpent, le galuchat et le vélin s'ajoutèrent au traditionnel maroquin. Les décors variaient à l'infini : les reliures s'ornèrent de mosaïques de cuirs colorés, de filets d'or, d'argent ou de platine, de plaques décoratives de bois sculpté ou marqueté, d'or ou d'argent laqué, de porcelaine émaillée, de bronze ou d'ivoire sculpté. Le relieur pouvait ajouter des incrustations de nacre, de liège, d'écaille de tortue et des cabochons de pierres semi-précieuses. Les œuvres uniques ou à tirage limité étaient livrées avec une chemise et un étui assortis.

Certains relieurs offraient même à leurs clients les outils utilisés pour fabriquer chaque reliure et lorsqu'ils devaient relier le même livre pour plusieurs clients, ils traitaient chaque exemplaire différemment. L'art de la reliure fut donc totalement revigoré. Un client attendait parfois deux ans avant de recevoir sa commande, notamment après la Première Guerre mondiale, lorsque l'usage se répandit de travailler à la fois les deux plats et le dos d'une couverture. Jusque-là, on s'était limité au premier plat et, à un moindre degré, au dos.

Outre Legrain, une multitude de relieurs adoptèrent l'esthétique moderne à Paris : Rose Adler, autre protégée de Doucet, mais aussi Georges Cretté, René Kieffer, Paul Bonet, François-Louis Schmied, Lucien et Henri Creuzevault, Georges Canapé et Robert Bonfils. Paul Gruel, André Bruel, Geneviève de Léotard, Charles Lanoë, Jeanne Langrand, Yseux, Louise Germain et Germaine Schroeder sont moins connus, même si leur œuvre égale souvent celle de leurs collègues plus réputés.

PAUL JOUVE

Ci-contre en haut : Panthère noire combattant un python, huile sur toile, vers 1930.

AUSTIN COOPER

Ci-contre au milieu : Joliway to Holiday L.N.E.R., affiche lithographique, 1920-1930.

GEORGES BARBIER

En bas : Au Lido, illustration de livre au pochoir, 1924.



La renaissance de l'art de la reliure provoqua un afflux de candidats à l'école Estienne, à Paris, spécialisée dans les arts et industries du livre (imprimerie, création de caractères, reliure, typographie). L'Exposition des arts du livre français, en 1925, et d'autres manifestations accentuèrent cette évolution.

De nombreux relieurs collaboraient avec des artistes et parfois d'autres relieurs. Schmied était tellement polyvalent qu'il exécuta des commandes en tant que relieur, artiste ou artisan. Jean Dunand se montra aussi très inventif, créant des plaques laquées et incrustées de coquille d'œuf, de même que le peintre et sculpteur animalier Jouve, qui conçut des panneaux en ivoire et bronze.

Dans l'ensemble, les relieurs de l'entre-deux-guerres puisaient dans le même répertoire de décors modernistes que les autres disciplines. Ils combinaient lignes, points, cercles de rayons différents et raies centripètes ou centrifuges pour obtenir des compositions symétriques ou asymétriques. Les plaques en relief créaient des effets sculpturaux tandis que les cercles concentriques et les spirales donnaient une illusion de tridimensionnalité. Vers 1930, l'influence du machinisme et des nouvelles technologies s'accrut, notamment dans l'œuvre de Bonet, qui s'imposa après la mort de Legrain en 1929 comme le relieur le plus éminent. Ses reliures sculpturales, tout en métal, de 1931-1932, laissèrent la place à une technique encore plus révolutionnaire : le transfert sur les couvertures en cuir de photographies surréalistes.

Hors de France, la reliure demeura un art conservateur. Les exemples de reliures Art déco sont très rares. Aux États-Unis, toutefois, John Vassos créa quelques reliures modernes dépouillées, où des émaux de couleur vive remplacent les mosaïques de cuir répandues en France.



HENDRIKUS T. WIJDEVELD
Architecture Frank Lloyd Wright,
affiche lithographique, 1931.

ROSE ADLER

PAUL BONET

CASSANDRE
(ADOLPHE MOURON)

PAUL COLIN

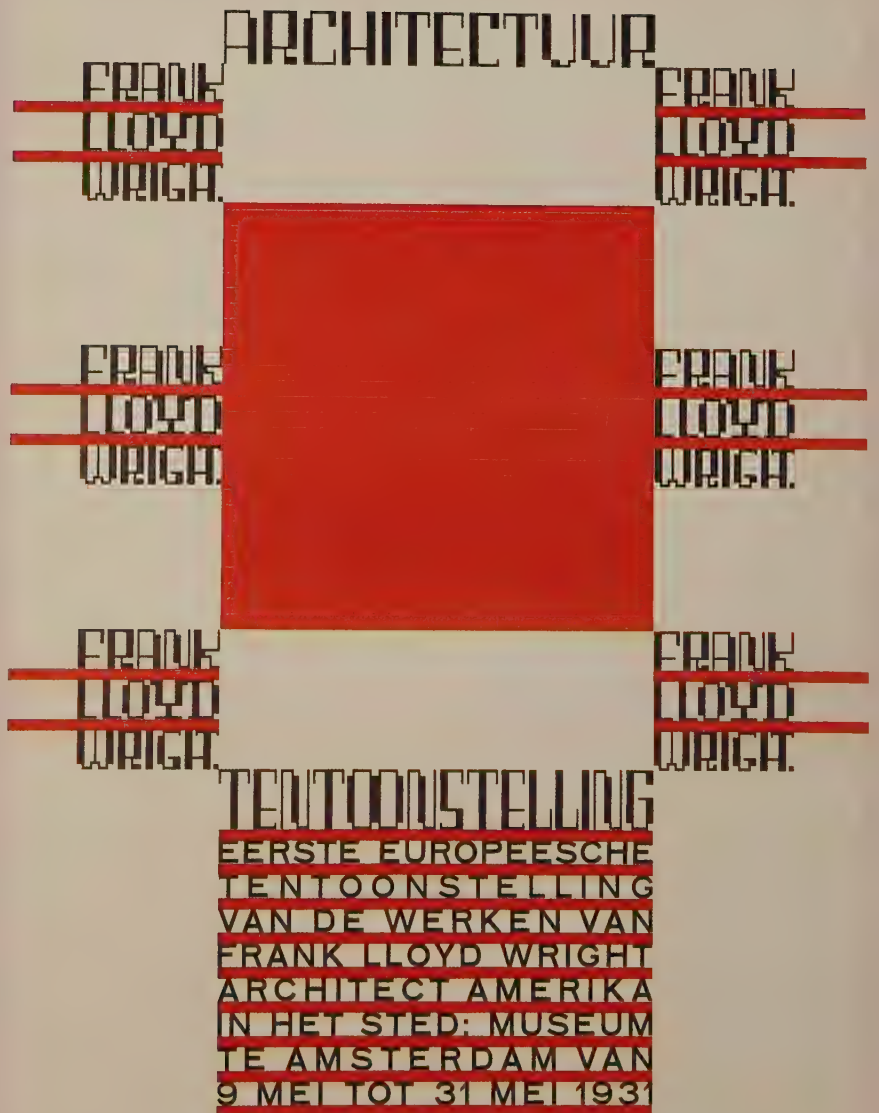
JEAN DUPAS

ERTÉ (ROMAIN DE TIRTOFF)

PIERRE-ÉMILE LEGRAIN

TAMARA (DE) LEMPICKA

FRANÇOIS-LOUIS SCHMIED



**DE TENTOONSTELLINGS
RAAD VOOR BOUWKUNST
EN VERWANTE KUNSTEN**

**ROSE ADLER
(1890-1959)**

La Parisienne Rose Adler entra à la Villa Maiesherbes, une section de l'École de l'union centrale des arts décoratifs, en 1917, et y étudia auprès d'Andrée Langrand. Elle y demeura jusqu'en 1925, tout en se formant parallèlement à la reliure et à la dorure dans l'atelier d'Henri Noulhac à partir de 1923.

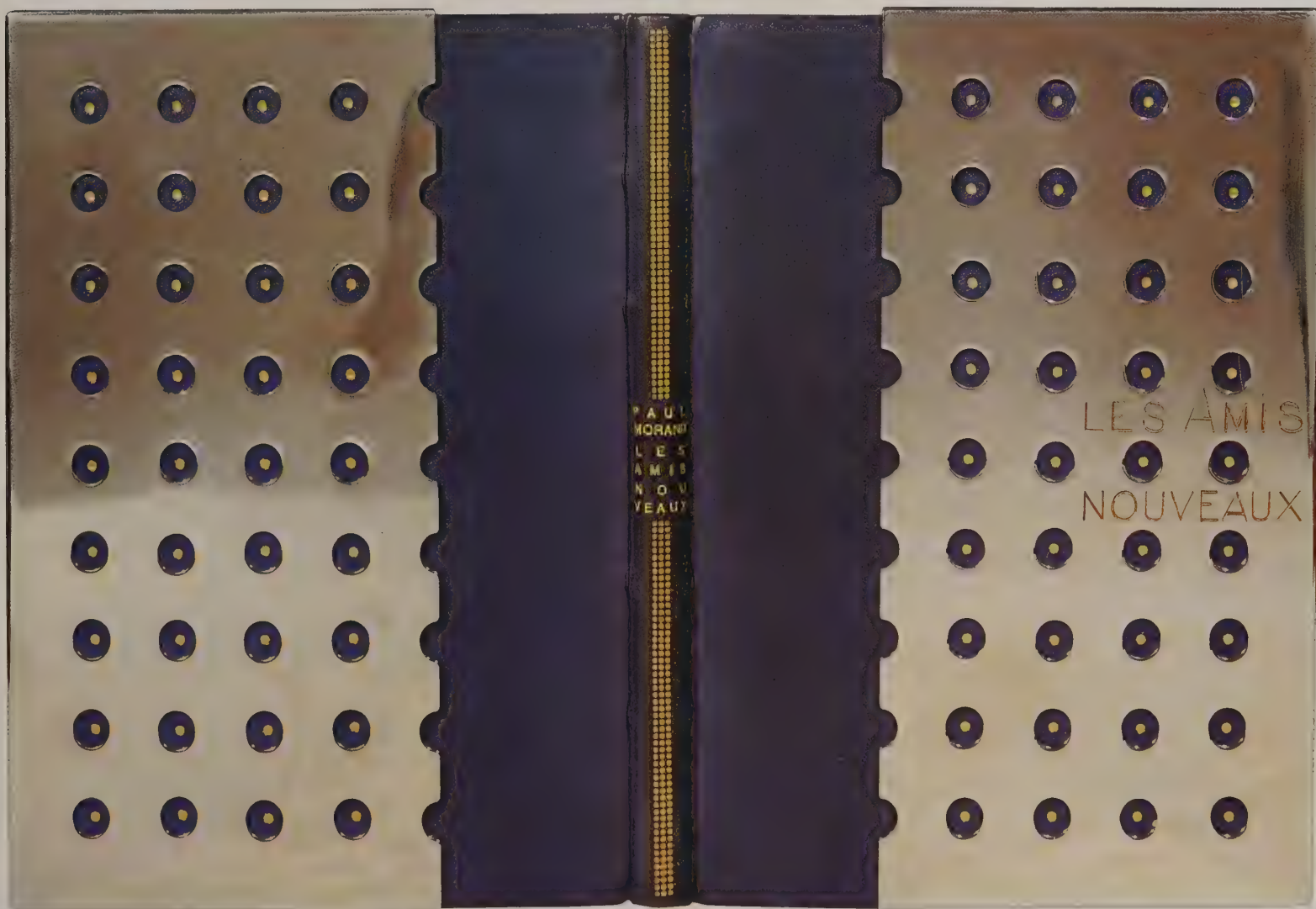
Durant sa carrière, Adler créa une grande variété d'objets décoratifs – bijoux, petits articles de toilette, vêtements et meubles notamment – mais elle est aujourd'hui surtout connue pour ses reliures. Une table en ébène, commandée par Jacques Doucet dans les années vingt pour son studio de Neuilly et qui appartient désormais à la collection du Virginia Museum of Fine Arts, à Richmond, présente la même association originale de matériaux exotiques et précieux – peau de requin, métal, émaux – que ses reliures.

Les premières reliures d'Adler furent exposées parmi les travaux des étudiants de l'École nationale supérieure des arts décoratifs en 1923, au Salon de la Société des artistes décorateurs. Doucet les remarqua et en

acheta trois, initiant une collaboration qui allait se poursuivre jusqu'à sa mort six ans plus tard. Les reliures qu'Adler réalisa pour le collectionneur, semblables à plusieurs égards à celles de Pierre-Émile Legrain à la même époque, se composent surtout de décors mosaïqués multicolores, abstraits et géométriques, rehaussés d'incrustations de nacre, de filets métalliques, de gemmes et de cuirs ou de peau de serpent. Comme Legrain, Adler tirait pleinement partie des lettres du titre en créant des agencements et des superpositions complexes. Elle variait souvent la taille, la couleur et la police pour chaque lettre. Selon elle, une couverture devait être au service du texte et une reliure jugée d'après sa capacité à convaincre le lecteur d'ouvrir le livre.

Après la mort de Doucet en 1929, Adler se consacra à d'autres commandes importantes, à la fois pour des collectionneurs particuliers et pour des bibliothèques ou des institutions comme la Bibliothèque nationale, la Bibliothèque littéraire Jacques-Doucet,

Les Amis nouveaux de Paul Morand, maroquin à décor frappé à l'or et plaques de duralumin perforées, 1927.



le Victoria & Albert Museum et la New York Public Library. Son style évolua nettement pendant cette période. Aux couleurs et aux compositions frappantes de ses premières reliures succédèrent des couvertures plus raffinées et dépouillées, faites de combinaisons de cuirs, souvent sans incrustation d'autres matériaux. Adler se reconnaissait alors pleinement dans l'avant-garde architecturale, picturale et des arts décoratifs conduite notamment par Pierre Chareau, Robert Mallet-Stevens, Étienne Cournault et Jean Puiforcat, comme l'attestent ses reliures.

Adler participa aux salons et à des expositions tout au long de sa carrière. Elle exposa individuellement au Salon de la Société des artistes décorateurs de 1924 à 1929,



Ci-contre : Tableau de la boîte de Tristan Bernard, maroquin mosaïqué et décor frappé à l'or, 1922.

Au milieu : Eupalinos, l'âme et la danse de Paul Valéry, box et crocodile mosaïqués, avec dorure, 1923.

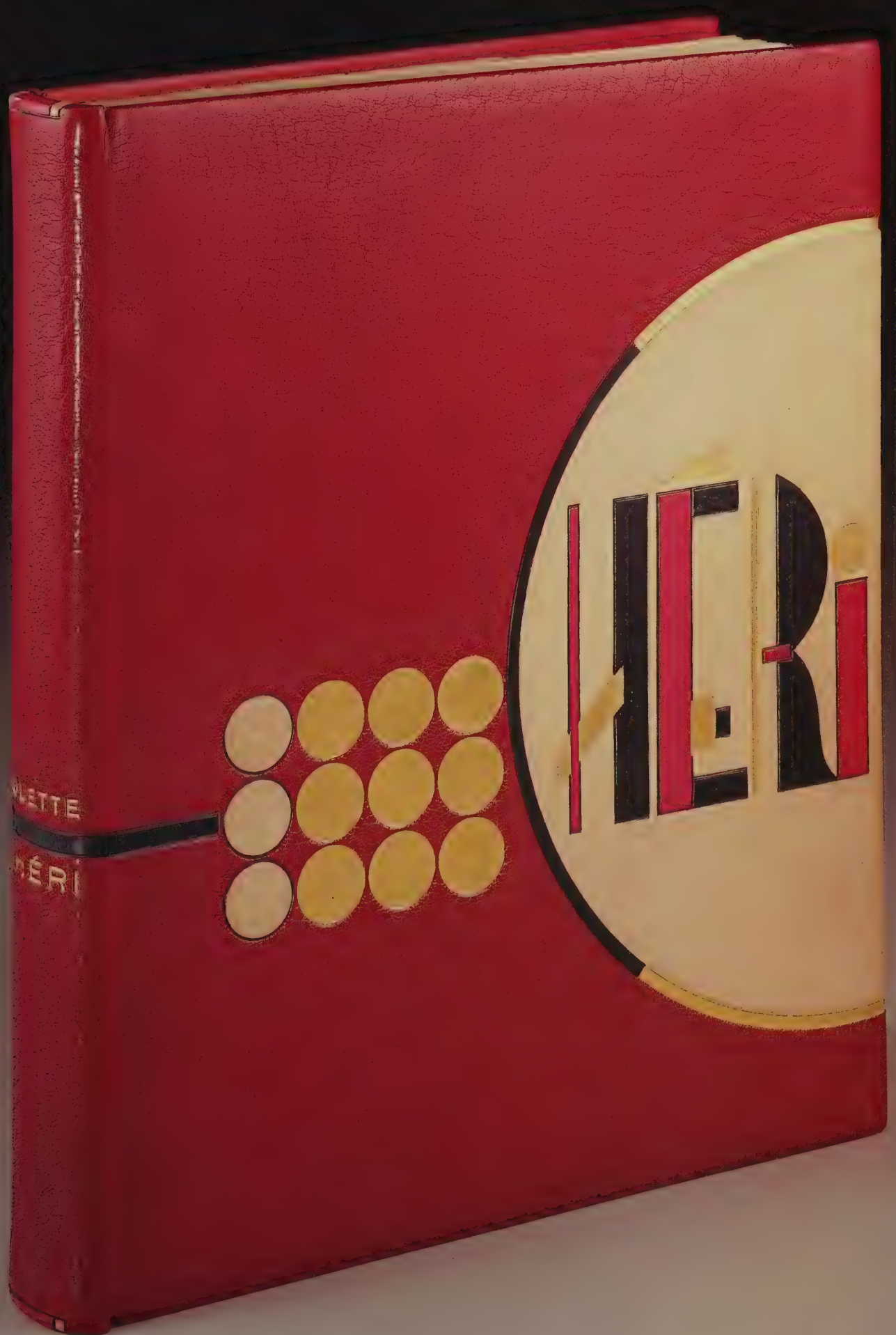
En bas : Fermé la nuit de Paul Morand, box mosaïqué et décor frappé à l'or et à l'argent, 1920-1930.

Page de droite : Chéri de Colette, maroquin mosaïqué et décor frappé à l'or, 1925.



avant de rejoindre l'Union des artistes modernes (UAM) nouvellement fondée. Elle participa aussi à l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de 1925, à l'Exposition internationale du livre de 1931, à l'Exposition des arts et techniques de 1937 et à l'Exposition Golden Gate de San Francisco en 1939.





NETTE

SERI

SERI



Ci-contre : Suzanne et le Pacifique
de Jean Giraudoux, box mosaïqué
et décor frappé à l'or et à l'argent, 1930.



Ci-dessous : L'Envers du music-hall
de Colette, maroquin et box mosaïqués,
décor frappé à l'or et à l'argent, 1929.

Ci-contre : Aux fêtes de Kapurthala de Francis de Croisset, maroquin mosaïqué et décor frappé à l'or, serti d'un cabochon d'émeraude, 1930.

Ci-dessous : Poèmes de Paul Morand, box mosaïqué et palladium, serti d'un cabochon de saphir, 1920-1930.

En bas à droite : Le Nez de Cléopâtre de Georges Gabory, maroquin mosaïqué et décor frappé à l'or et à l'argent, 1922.



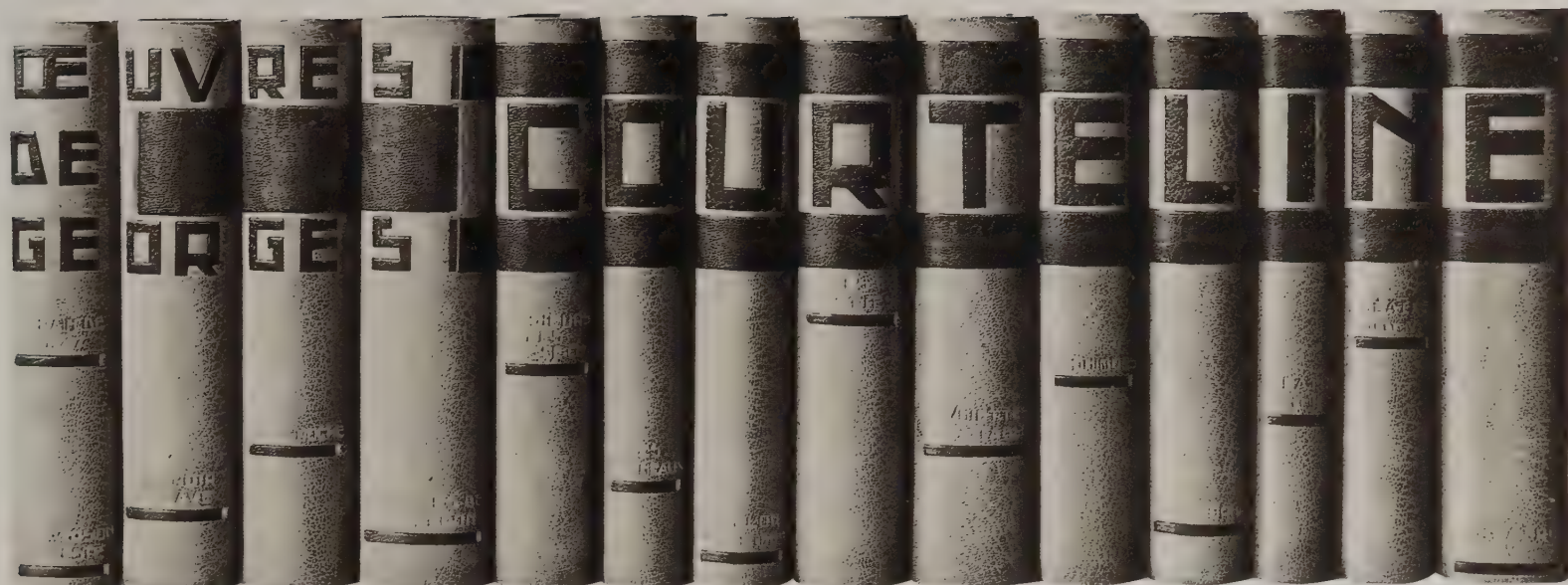
PAUL BONET
(1889-1971)

Bonet naquit à Paris de parents namurois. Il fut élève à l'école communale de la rue des Blancs-Manteaux de 1895 à 1903, avant de suivre un apprentissage dans la boutique d'un électricien de 1904 à 1906. Il comprit qu'il voulait devenir peintre et, sur les conseils de Jean-Paul Laurens, demanda à s'inscrire à l'académie Julian mais son père refusa. Trois ans plus tard, toujours décidé à mener une carrière artistique, il devint modeleur de mannequins en bois pour vitrines de mode. Il interrompit cette activité de 1910 à 1912 pour accomplir son service militaire. En 1914, son père mourut et Bonet se porta volontaire. Il fut blessé près de la frontière, envoyé en convalescence dans un hôpital de Montpellier puis démobilisé. De retour à Paris, il reprit son ancien métier.

Bonet se mit à la reliure en 1920 lorsqu'une connaissance lui demanda de créer des couvertures simples pour sa petite collection. Bonet proposa des demi-reliures en galuchat, qu'il fit exécuter par un relieur. La reliure demeura pour lui un hobby jusqu'en 1924, lorsque le décorateur Mathieu Gallerey le convainquit d'exposer ses œuvres. Il fut présenté à Henri Clouzot, le conservateur du musée Galliera, qui préparait l'Exposition des arts du livre français prévue l'année suivante. Clouzot accepta d'inclure quelques travaux de Bonet, que Gallerey fit réaliser par des étudiants de l'école Estienne. À la fin de 1925, lorsque le jury du Salon d'automne accepta d'autres exemplaires de ses reliures, Bonet décida d'en faire son métier. L'année suivante, il exposa pour la première fois

Nuits de Paris de Francis Carco,
maroquin mosaïqué et décor frappé
à l'or, relié par Maurice Trinckvel,
doré par Jules-Henri Fache, 1927.





En haut : œuvres complètes de Georges Courteline en 14 volumes, maroquin mosaïqué et décor frappé à l'or, 1928.

Ci-dessus : *Le Serpent* de Paul Valéry, maroquin mosaïqué et décor frappé à l'or, relié par Maurice Trinckvel, doré par Marcel Bailly, 1927.

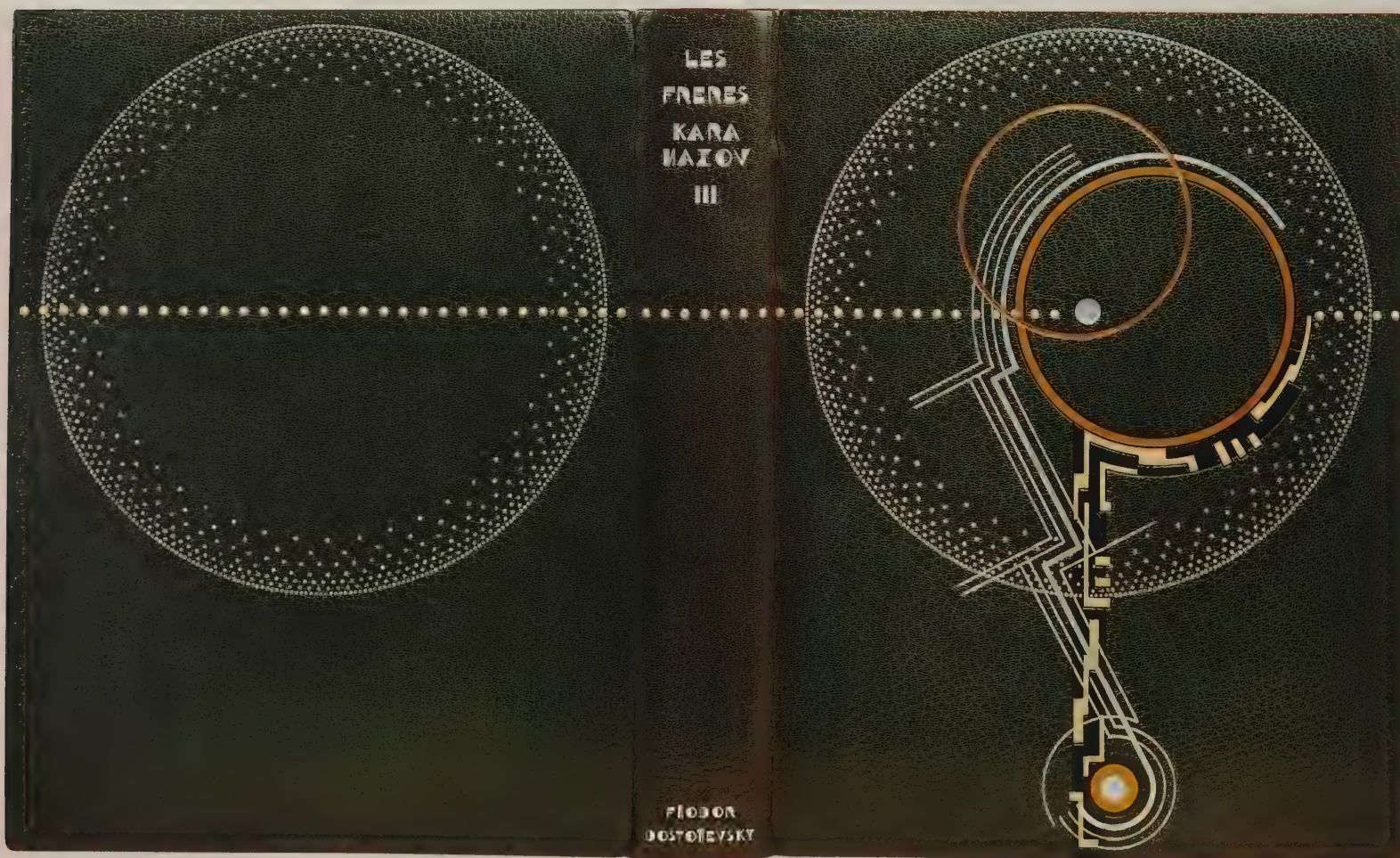
À gauche : *Parallèlement* de Paul Valéry, maroquin mosaïqué et décor frappé à l'or, platine et ivoire, relié par Ferdinand Giralton, doré par André Jeanne, ivoire sculpté par Raby, 1933.

au Salon de la Société des artistes décorateurs. Ses reliures ne suscitèrent d'abord qu'indifférence, avant qu'un collectionneur, R. Marty, ne le soutienne, de 1927 à 1929. En 1930, la crise économique obligea Marty à céder toute sa collection. La vente aux enchères, dirigée par Auguste Blaizot à l'Hôtel Drouot, comprenait cinquante-deux reliures de Bonet. Le monde des bibliophiles découvrit soudain son génie.

Au Salon de 1928, Bonet avait gagné la confiance d'un deuxième client, Carlos R. Scherrer, un homme d'affaires de Buenos Aires qui travaillait une partie de l'année à Paris. Collectionneur passionné de reliures plutôt que de livres, Scherrer devint bientôt le principal client et mécène de Bonet, lui commandant la plupart de ses œuvres importantes des années trente. En 1931, la réputation de Bonet était bien établie et il fut invité à exposer à Bruxelles sur l'invitation de Raoul Simonson. Il relia aussi des manuscrits et des ouvrages surréalistes pour le collectionneur belge René Gaffé. La même année, il dessina ses premières reliures majeures, qui furent réalisées par Ferdinand Giralton, et rehaussées de filets d'or par André Jeanne.

Durant toute sa carrière, Bonet rappela sa dette envers Pierre-Émile Legrain, manifeste dans ses compositions linéaires des années vingt. À partir de 1930, toutefois, son audace et son originalité l'imposèrent vite comme un maître à part entière. Son souci de partir des lettres du titre pour créer

une composition constitua l'une de ses principales contributions à la discipline. Il imagina plus de quarante couvertures différentes pour les *Calligrammes* d'Apollinaire, chacune se présentant comme une variation sur un thème commun. Ses reliures surréalistes incorporent du papier photographique et des images étranges suscitées par les œuvres d'André Breton et de Paul Éluard. Il inventa aussi les compositions rayonnantes, qui créaient une illusion d'optique tridimensionnelle grâce à un réseau de lignes ondulantes irradiant d'un centre unique. Ses reliures sculptées réalisées pour l'*Histoire naturelle* de Buffon et *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac illustrés par Picasso sont d'une grande originalité.



En haut : *La Petite Ville* de Yan Bernard Dyl, maroquin mosaïqué, relié par Maurice Trinckvel, 1927.

Ci-dessus : *Les Frères Karamazov* de Fedor Dostoïevski, un des trois volumes, maroquin mosaïqué, décor frappé à l'or et palladium, 1929.



Ci-contre : Calligrammes de Guillaume Apollinaire, maroquin mosaïqué et duralumin émaillé, 1932.

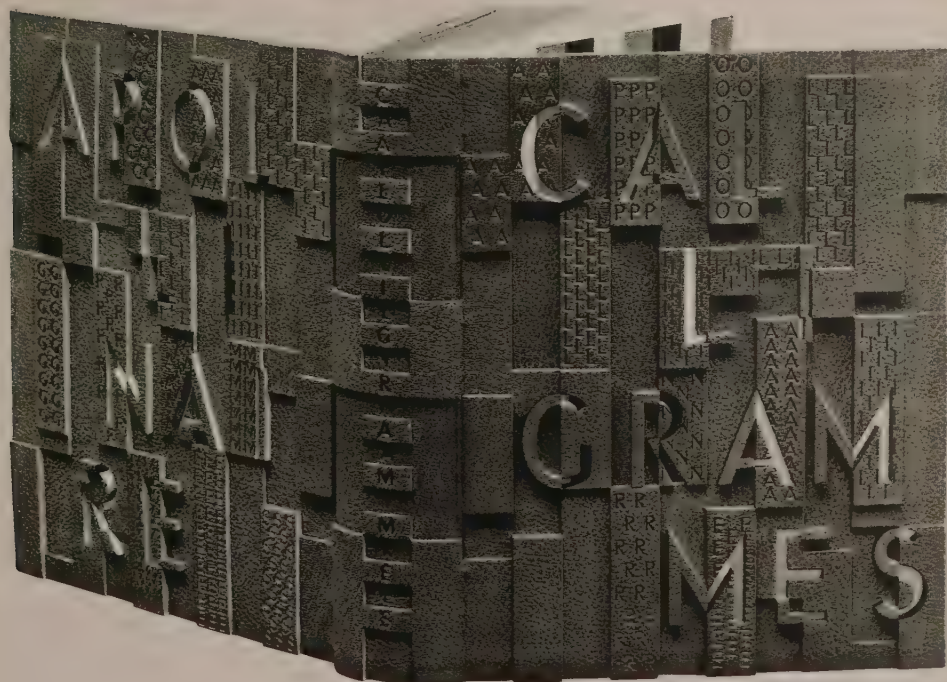
Ci-dessous : Calligrammes de Guillaume Apollinaire, maroquin mosaïqué, 1943.

En bas : Calligrammes de Guillaume Apollinaire, maroquin mosaïqué, palladium et décor frappé à froid, 1930.

Ci-dessous à droite : Journal d'un fou de Nikolai Gogol, maroquin mosaïqué et décor frappé à l'or, 1932.

Bonet collabora avec des orfèvres et des joailliers (Egouville, Pierre Boit et Gustave Miklos) et utilisa le nickel, l'acier, l'or, le platine et le duralumin dans ses reliures. Il confiait le travail du cuir à divers relieurs, dont René Desmules, Clovis Lagadec, Henri Lapersonne, Maurice Trinckvel et Charles Vermuyse ; et la dorure à Roger Arnoult, Roger Cochet, Charles Collet, Raymond Mondange et Guy Raphaël.

Comme de nombreux relieurs, Bonet vit ses commandes fléchir dans les années trente. La récession de 1934-1935 l'obligea à reprendre son ancien métier de modeleur de mannequins pendant son temps libre. En 1937, l'Exposition des arts et techniques suscita un regain d'intérêt pour la reliure et un renouvellement de la clientèle. Bonet séduisit et surprit les visiteurs par ses



innovations techniques et son audace esthétique.

Il continua d'exécuter des commandes pendant la Seconde Guerre mondiale, ajoutant aux reliures conçues pour ses clients particuliers des cartonnages pour le grand public. En 1943, l'éditeur Georges Blaizot consacra une monographie à Bonet, preuve de sa prééminence, tandis que la galerie Renou et Colle exposait ses reliures. Après la guerre, la renommée de Bonet s'accrut encore avec la réalisation d'une nouvelle série de couvertures pour les *Calligrammes* et, en 1949, avec ses fameuses compositions à tête de lion. L'année suivante, il fut fait chevalier de la Légion d'honneur.



Ci-contre : Les Métamorphoses d'Ovide, maroquin mosaïqué, décor sculpté et frappé à l'or, 1937.

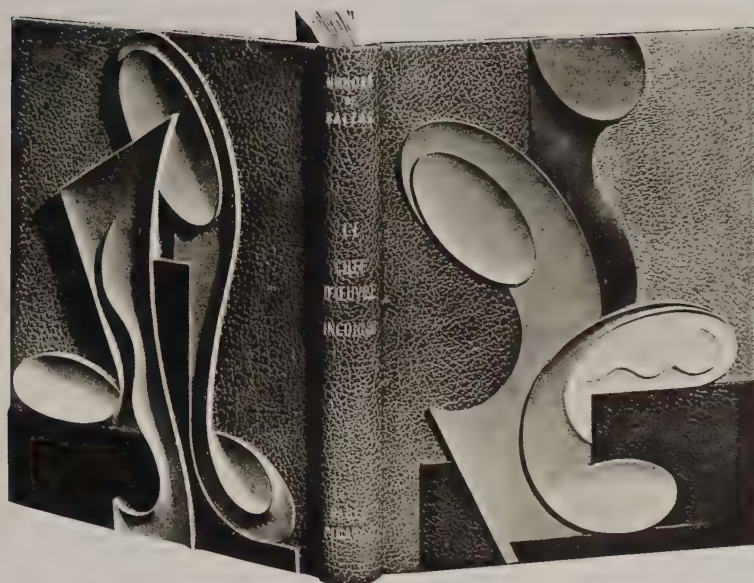
Ci-dessous : Les Contrerimes de P.-J. Toulet, maroquin, décor frappé à l'or et palladium, relié par René Desmules, doré par André Jeanne, 1939.

Page de droite, en haut à gauche : La Treille Muscate de Colette, maroquin mosaïqué et décor frappé à l'or, 1942.

Page de droite, en haut à droite : Le Chef-d'œuvre inconnu d'Honoré de Balzac, maroquin mosaïqué, décor sculpté et frappé à l'or, relié par Ferdinand Giralton, doré par André Jeanne, 1944.

Page de droite, en bas : Tartarin de Tarascon d'Alphonse Daudet, maroquin perforé et décor frappé à l'or et à froid, 1942.





CASSANDRE (ADOLPHE MOURON)
(1901-1968)

Reconnu généralement comme le plus grand affichiste du xx^e siècle, Adolphe Mouron – qui signait « Cassandre » – était né à Kharkov, en Ukraine, d'un père bordelais négociant en vins qui travaillait en Russie. Il s'établit à Paris en 1915 et suivit les cours de l'académie Julian pour se préparer à une carrière de peintre ou, à défaut, d'architecte. Il s'aperçut vite qu'il était plus attiré par les arts appliqués et en particulier par l'affiche.

Au début des années vingt, Cassandre était devenu un peintre, affichiste, décorateur de théâtre et typographe accompli. Il réalisa sa première affiche pour le magasin de meubles Au Bûcheron (1923-1924) puis travailla pour l'imprimerie Hachard jusqu'en 1928. Il reçut un grand prix pour ses affiches à l'Exposition des arts décoratifs de 1925.

qui canalisaient le regard et l'esprit du spectateur vers le cœur du message publicitaire. De son art, Cassandre disait :

L'affiche exige du peintre un complet renoncement. Il ne peut S'EXPRIMER en elle ; le pourrait-il, il n'en aurait pas le droit. La peinture est un BUT en soi. L'affiche n'est qu'un moyen, un moyen de communication entre le commerçant et le public, quelque chose comme le télégraphe. L'affichiste joue le rôle du télégraphiste : il N'ÉMET pas de messages, il les TRANSMET. On ne lui demande pas son avis, on lui demande d'établir une communication claire, puissante, précise.

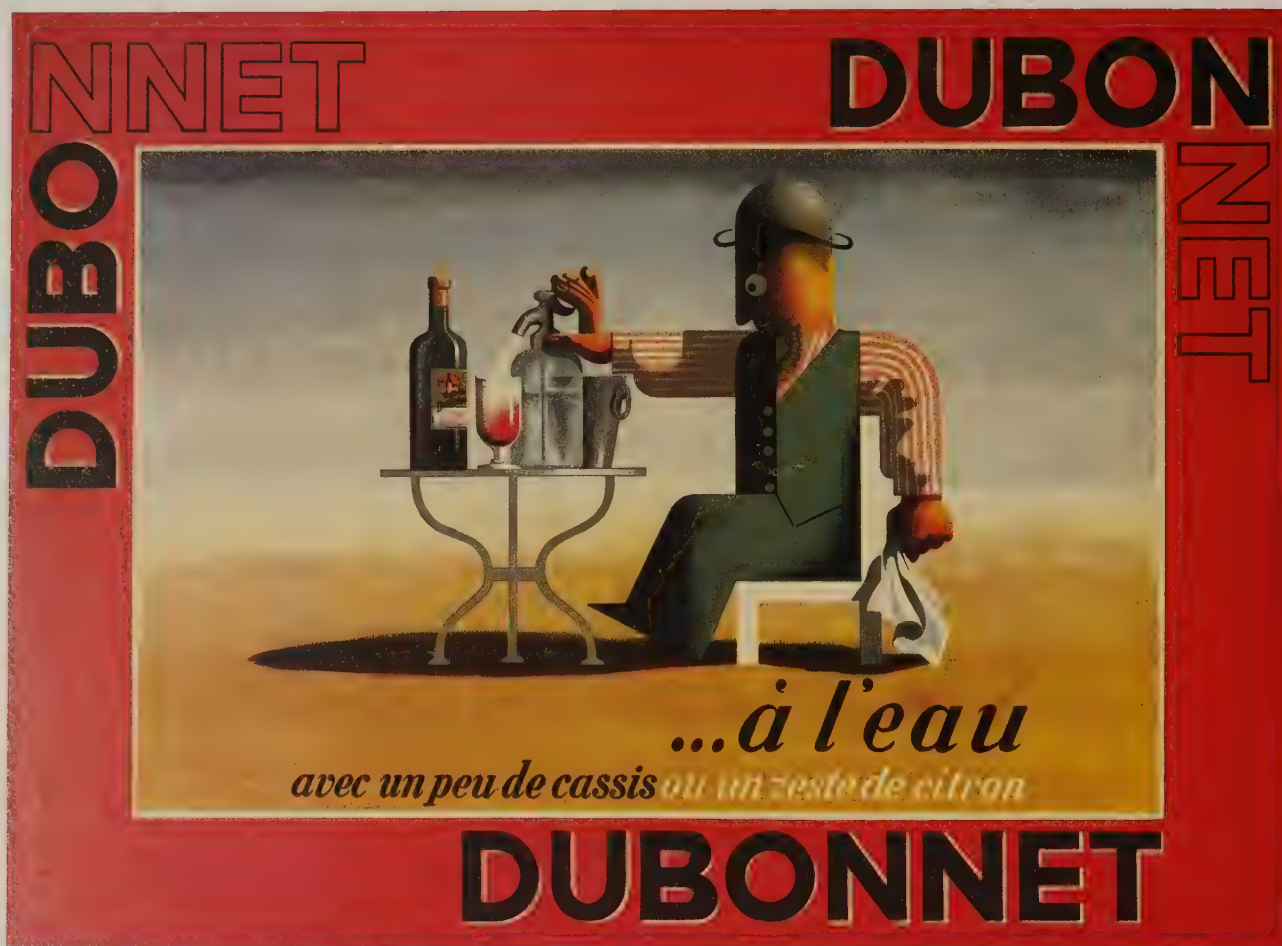
D'innombrables affiches témoignent de la pertinence, de la force et de la clarté de son graphisme : *Chemin de fer du Nord, L'Oiseau bleu, Lys Chantilly, United States Lines, L'Atlantique, Côte d'Azur, Wagon-bar, Nord Express, Étoile du Nord, Le Normandie, Paris, Triplex, Bonal et Dubonnet.*

En 1930, Cassandre fonda l'Alliance graphique, un studio de création graphique, avec Charles Loupot et son ami Maurice Moyrand. Ce dernier était chargé de la gestion et de l'impression, presque toujours confiée à l'imprimerie L. Danel à Lille. L'Alliance graphique fut dissoute après la mort de Moyrand dans un accident de la route en 1934. Cassandre se consacra à la création de nouvelles polices de caractères et à divers travaux typographiques. Il séjourna aux États-Unis après une exposition qui lui était consacrée au Museum of Modern Art de New York en 1936 et dessina des couvertures pour *Harper's Bazaar* de 1937 à 1939. Il rentra ensuite en France et abandonna presque entièrement l'affiche au profit de la publicité, des décors de théâtre et de la peinture. Il se suicida en 1968.



L'Intransigent, affiche lithographique, 1925.

Mettant en pratique les principes cubistes et symbolistes découverts pendant ses études, sa formation architecturale et les nouvelles stylisations Art déco alors en vogue, il produisit un ensemble d'effets visuels, notamment typographiques et photographiques, qui définirent l'art de l'affiche pour toute la décennie de 1926 à 1935. Des lignes et des angles nets, des perspectives originales et des lettres parfaitement lisibles produisaient des images à la fois d'une grande force visuelle et d'une beauté captivante,



Ci-dessus : Dubonnet, à l'eau, 1934.

Ci-contre : Dubonnet, hiver vin tonique, 1936.

Page de droite : Triplex, affiche lithographique, 1931.





LE VERRE

TRIPLEX

S'ÉTOILE MAIS N'ÉCLATE PAS

PAUL COLIN
(1892-1985)

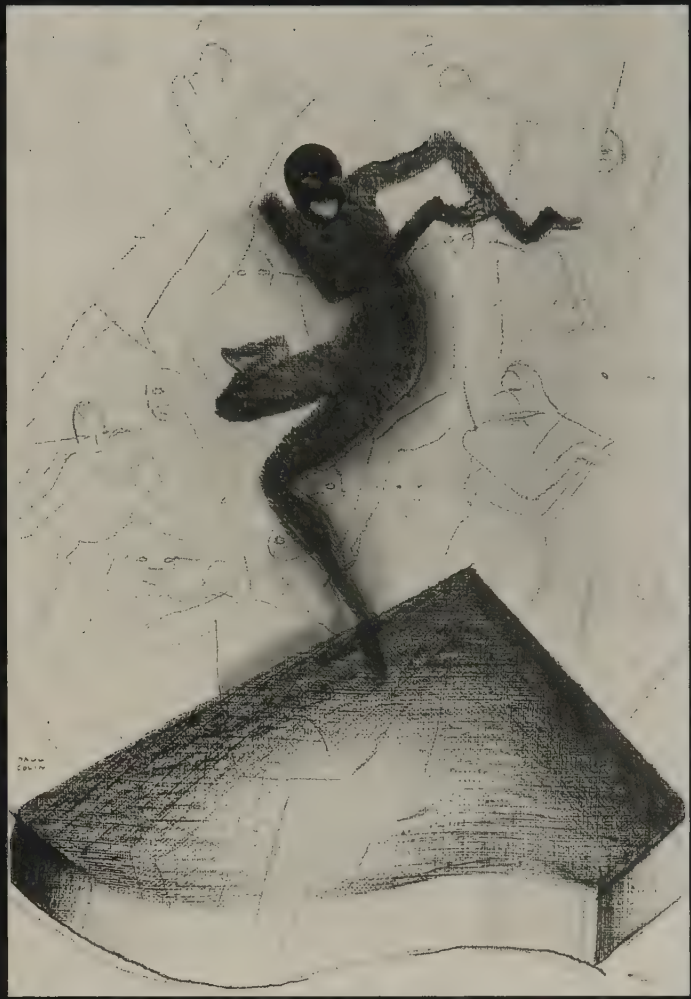
Le Nancéien Colin s'installa à Paris en 1913, où il devint un peintre, affichiste et créateur de costumes et de décors de théâtre reconnu. Après la guerre il commença une carrière de décorateur dans un nouveau music-hall qui essayait de percer, le Théâtre des Champs-Élysées. En 1925, grâce à son graphisme dépouillé apprécié des artistes comme des promoteurs, il s'était spécialisé dans la publicité de spectacles. Son affiche pour *La Revue nègre* qui révéla Joséphine Baker aux Parisiens marqua les débuts d'une longue collaboration avec la danseuse américaine et d'autres artistes noirs américains, dont des musiciens de jazz.

Colin créa plus de mille quatre cents affiches et dessina des costumes et des décors de scène pour l'Opéra de Paris et la Comédie-Française, en s'immergeant dans le monde du spectacle. Il exposa au Salon d'automne, à l'Exposition des arts décoratifs de 1925 et à l'Exposition coloniale de 1931. En 1926, il fonda l'école Paul-Colin, spécialisée dans les arts graphiques où il enseigna pendant près de quarante ans. Parmi son œuvre prolifique, *Le Tumulte noir*, édité en 1929 à cinq cents exemplaires, se distingue par les illustrations qu'il exécuta lui-même au pochoir. En plus du théâtre, Colin créa des affiches pour des œuvres de charité, la Libération de Paris en 1945, des produits commerciaux, l'industrie du tourisme et divers organismes gouvernementaux. Ses créations dominèrent l'affiche française des années trente avec celles de Cassandre et de Jean Carlu.



Leroy opticien, affiche lithographique, 1938.

Page de droite : quatre croquis de la brochure *Le Tumulte noir*, 1929.



LA

PAUL
COLIN

REVUE NÈGRE

AU



Music-hall

DES

CHAMPS-ÉLYSÉES

H. CHACHOIN Imp. PARIS - 1925

ANDRÉ RENAUD



"Succès" P. Inart Montblanche Paris. H. CHACHOIN Imp 1927

Page de gauche : *La Revue nègre*,
affiche lithographique, 1925.

Ci-dessus : *André Renaud*,
affiche lithographique, 1929.



Les Perruches, huile sur toile,
présentée dans le grand salon
de l'Hôtel du collectionneur
de Ruhlmann à l'Exposition
de 1925, Paris.

JEAN DUPAS
(1882-1964)

Le Bordelais Jean Dupas étudia à l'école municipale des beaux-arts avant de fréquenter les Beaux-Arts de Paris. Il apparaît dans les registres des Salons à partir de 1909 et reçut le prix de Rome l'année suivante pour *L'Amour vainqueur du dieu Pan*. À Rome, Dupas étudia à l'Académie de France sous la direction de Carolus-Duran et de Paul-Albert Besnard. Il développa un style Art déco original pendant son séjour en Italie, en réaction contre sa formation et l'esprit de la récompense qu'il avait reçue. Il réalisa deux œuvres importantes au début des années vingt, *Le Jugement de Pâris* et *Les Antilopes*.

Outre de nombreuses toiles et œuvres graphiques sur papier, Dupas dessina

Dupas est aujourd'hui surtout connu pour son huile *Les Perruches*, qui était suspendue au-dessus de la cheminée de l'Hôtel du collectionneur de Jacques-Émile Ruhlmann à l'Exposition des arts décoratifs de 1925, où il présenta aussi *Les Vins de France*, dans le pavillon de Bordeaux. Il réalisa des peintures murales pour la salle des fêtes de la Bourse du travail à Bordeaux, l'église du Saint-Esprit à Paris et le Salon de l'argenterie au palais royal de Bucarest. Son style très reconnaissable que les critiques appelèrent « en tuyau de poêle » lui valut un accueil parfois négatif, auquel il répondit dans un article paru dans *Creative Art* en 1928 :

Je ne recherche pas systématiquement la déformation [...] mais il faut comprendre qu'un décor peint fait partie d'un ensemble architectural et requiert donc une échelle appropriée et des verticales puissantes [...]. Ici, dans l'art du Sud, les figures sont grandes, minces et distinguées. Pour moi, l'étirement n'est pas une stylisation mais plutôt un moyen d'expression.

Explicitant son style, il écrivait : « Pourquoi mes images contiennent-elles tant de robes volumineuses ? Pas parce qu'elles me plaisent particulièrement mais parce qu'elles me sont utiles. » Il incluait aussi volontiers des chapeaux fantaisie très hauts et des oiseaux en vol.

Les jeunes filles à la mode étaient le sujet de prédilection de Dupas : il les dessinait dans des cadres idéalisés, extravagants, avec des coiffures sophistiquées et des robes bouffantes qui saisissent la splendeur et le raffinement des années vingt. Il associait souvent plusieurs techniques : l'aquarelle, la gouache, le pastel, l'encre et la craie. Dupas fut élu à l'Académie des beaux-arts en 1941 et nommé professeur aux Beaux-Arts l'année suivante, où il enseigna la peinture jusqu'en 1952.



Palais de la nouveauté, affiche lithographique, 1925.

des affiches, des illustrations de livres, des couvertures de catalogues et décora de la porcelaine pour la manufacture nationale de Sèvres. Il conçut une décoration murale pour le grand salon du paquebot *Normandie* consacrée à l'histoire de la navigation et exécutée en verre églomisé par le maître verrier Jacques-Charles Champigneulle.



BAL^{DES} ÉTUDIANTS
ALHAMBRA - 8 JANVIER 1927

Association Générale des Étudiants reconnue d'utilité publique. (Décret du 14 Décembre 1924)



Ci-contre : Dupas dans son atelier avec Alphonse Mucha, probablement 1920-1930.

Ci-contre en bas : *Sans titre*, crayon et pastel sur papier, probablement une étude pour *Les Perruches* (voir p. 156), vers 1925.



Page de gauche en haut à gauche : *Sans titre*, encre et aquarelle sur papier brun, pour Saks Fifth Avenue, New York, 1929.

Page de gauche en haut à droite : *Sans titre*, encre et aquarelle sur papier brun, 1932.

Page de gauche en bas à gauche : *Bal des étudiants à l'Alhambra*, affiche lithographique, 1927.

Page de gauche en bas à droite : *Sans titre*, encre et gouache sur papier, 1928.



ERTÉ (ROMAIN DE TIRTOFF)
(1892-1990)

Romain de Tirtoff naquit à Saint-Pétersbourg, en Russie, d'un père amiral. Il étudia la peinture dans sa ville natale en 1906 auprès du portraitiste Ilya Repine. En 1912, il s'installa à Paris et poursuivit ses études à l'académie Julian sous la direction de Jean-Paul Laurens. L'année suivante, il travailla brièvement pour la couturière Caroline et soumit des croquis de mode à Paul Poiret, qui le chargea de créer des costumes pour sa première production théâtrale, *Le Minaret*. Il dessina aussi des croquis de mode pour *La Gazette du bon ton* et se mit à utiliser le pseudonyme Erté, association phonétique de ses initiales.

En 1914, devenu résident de Monte-Carlo, Erté réalisait des images de mode et des illustrations pour *Harper's Bazaar*, qui publia sa première couverture en janvier 1915. Il dessina également des images de mode pour la boutique d'Henri Bendel et pour le grand magasin B. Altman & Co. à New York. En 1916, il signa un contrat d'exclusivité de dix ans avec *Harper's Bazaar*, qui appartenait à William Randolph Hearst. Il créa aussi des costumes pour la revue *Les Merveilles de l'Orient*, donnée au théâtre Fémina à Paris en 1917, avec Maurice Chevalier et Mistinguett dans les rôles principaux. En 1925, Erté partit pour Hollywood, où il conçut des décors et des costumes pour la Metro-Goldwyn-Mayer et Cecil B. DeMille. En 1926, il renouvela son contrat avec *Harper's Bazaar*. De 1929 à 1930, il créa des tissus et des robes pour l'Amalgamated Silk Corporation à New York.



Tout au long de sa carrière, de 1914 à 1966, Erté continua de concevoir des costumes et des décors pour des spectacles à Londres, Milan, Blackpool, Berlin, Naples et New York. En 1968, alors que l'Art déco retrouvait la faveur des collectionneurs, il fut redécouvert par SevenArts Ltd, une filiale de la Grosvenor Gallery de Londres. La réédition de lithographies et de statuettes à cette occasion aida à restaurer sa renommée. En 1990, il mourut d'une insuffisance rénale à Paris, au retour d'un voyage à l'île Maurice.

Ci-dessus : illustration de couverture pour *Harper's Bazaar*, Noël 1929, gouache et crayon sur papier.

Page de droite : *Bain de soleil*, illustration de couverture pour *Harper's Bazaar*, juin 1930, gouache sur papier.



Ci-contre : L'Arc-en-ciel, illustration de couverture pour Harper's Bazaar, avril 1930, gouache sur papier.

En bas à droite : Vénus moderne, gouache sur papier, vers 1928.

Ci-dessous : Alcazar de Paris, affiche lithographique, 1920-1930.



Le Rideau des sœurs jumelles, gouache sur papier, version ultérieure du décor créé en 1926.





PIERRE-ÉMILE LEGRAIN (1888-1929)

Legrain naquit à Levallois-Perret d'un père aisé, propriétaire d'une distillerie, et d'une mère belge, qui l'inscrivirent au collège Sainte-Croix à Neuilly. Il souffrit de problèmes de santé chroniques dès son plus jeune âge et tout au long de sa vie, et mourut prématurément en 1929. Sa santé intervint peut-être dans sa décision de quitter l'école à douze ans pour étudier par lui-même. En 1904, décidé à embrasser une carrière artistique, il entra à l'école Germain-Pilon à Paris pour se former à la peinture, à la sculpture et à la décoration pour le théâtre.

Legrain endura de nombreuses épreuves au cours des quatre années suivantes puisque la faillite de l'entreprise familiale précéda de peu la mort de son père. Sa situation s'améliora en 1908 lorsque Paul Iribe l'invita à proposer des dessins pour ses revues satiriques, *Le Témoin*, *L'Assiette au beurre*, *Le Mot* et *La Baïonnette*. Séduit par sa créativité, Iribe lui proposa de collaborer à plusieurs projets, dont des robes pour Jeanne Paquin, des bijoux pour Robert Linzeler ainsi que du mobilier et des aménagements pour ses clients modernistes. C'est ainsi que Legrain participa en 1912 à la décoration de l'appartement de Jacques Doucet, au 46, avenue du Bois, à Paris. L'imminence de la guerre et des différends avec le couturier Paul Poiret, pour qui il dessinait des vêtements, l'incitèrent à partir pour New York en 1914.

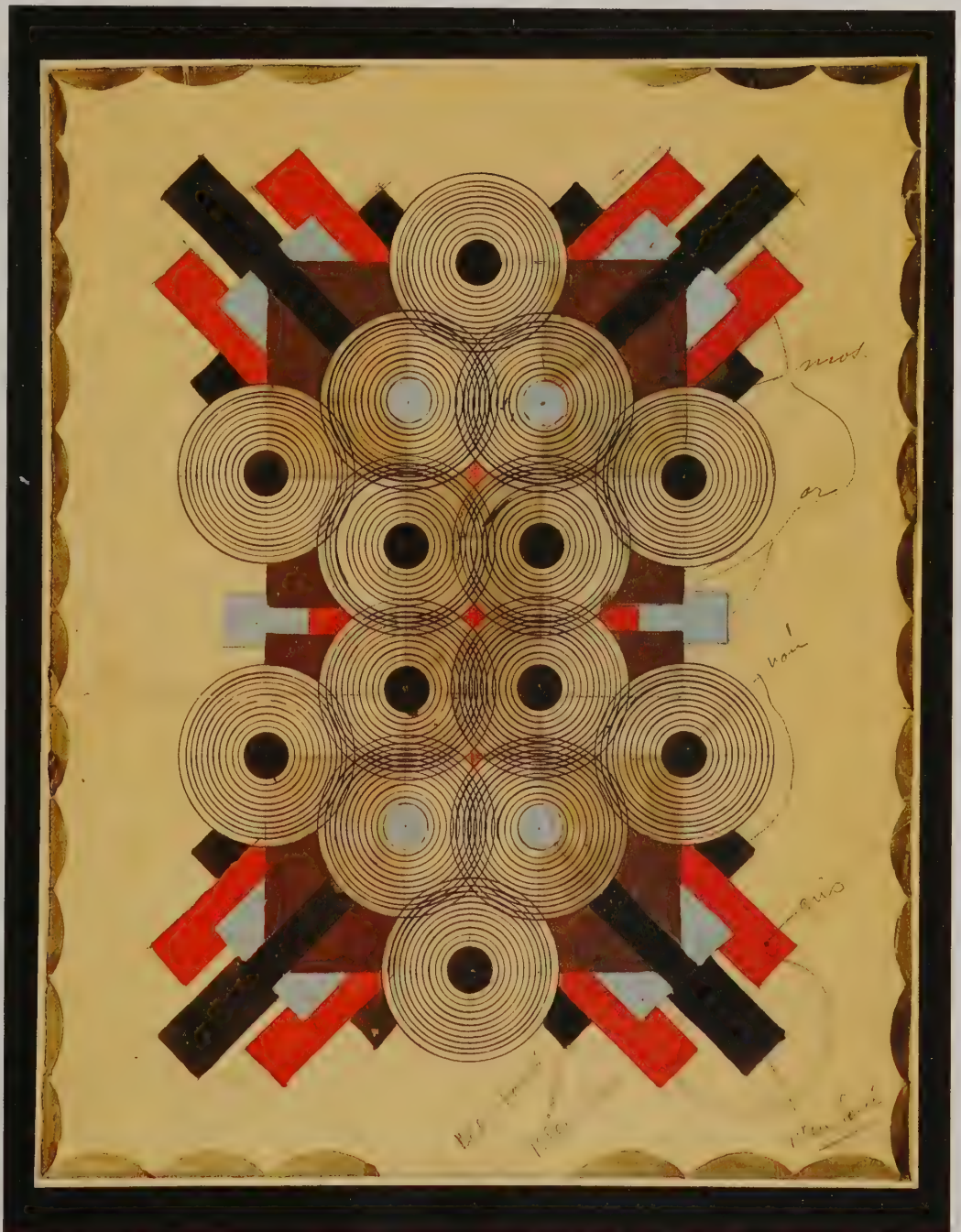
Au début de la guerre, Legrain se porta volontaire mais fut déclaré inapte pour raison médicale et affecté dans la banlieue parisienne. À la fin de 1916, démobilisé, il se retrouvait dans la capitale, sans emploi et sans ressources. Il se souvint de Doucet, pour lequel il avait travaillé par l'intermédiaire d'Iribe, et le sollicita pour trouver du travail. Doucet venait justement de décider de faire relire sa nouvelle collection de livres d'auteurs contemporains. Il offrit à Legrain 300 francs

par mois pour commencer le travail. Ignorant tout de la reliure, mais ayant désespérément besoin d'argent, Legrain accepta. Un atelier de fortune fut installé dans la salle à manger du collectionneur et Legrain se mit à dessiner des couvertures modernes pour des œuvres de Suarès, Gide, Jammes, Claudel et d'autres auteurs favoris de Doucet.

En 1919, Legrain, qui s'était marié et vivait désormais au 19, rue du Val-de-Grâce, se mit à accepter les commandes d'autres collectionneurs. Sa collaboration avec Doucet avait été très fructueuse mais les deux hommes avaient un fort caractère et des idées tellement arrêtées que leur association en souffrait. Doucet découvrit le surréalisme vers cette époque et se consacra à cette nouvelle passion, laissant Legrain libre

Page de gauche : L'Art d'aimer d'Ovide, maroquin, décor frappé à l'or et à froid, incrustation de nacre, exécuté par Jacques-Antoine Legrain, 1935.

Ci-dessous : maquette pour la couverture de Daphnis et Chloé de Longus, aquarelle et encre avec annotations au crayon, 1920-1930.



de rechercher d'autres clients. Peut-être pour faciliter la transition, Doucet exposa vingt reliures de Legrain au Salon de la Société des artistes français en 1919. Elles reçurent un accueil inégalé dans l'histoire de la reliure. L'intérêt des collectionneurs pour le style moderne fut ravivé et Legrain gagna de nombreux clients, dont le baron Robert de Rothschild, Louis Barthou, Hubert de Montbrison, le baron R. Gourgaud, Georges et Auguste Blaizot, et les Américains Florence Blumenthal et Daniel Sickles. Jusqu'en 1923, les maquettes de Legrain furent exécutées par René Kieffer puis par Georges Canapé, George Huser, Salvador David, Georges Levitsky, Henri Noulhac, Germaine Schroeder et Stroobants.

En 1923, Legrain installa son atelier dans les locaux des décorateurs Briant et Robert, au 7, rue d'Argenteuil. En 1925, il le déménagea dans une cave de l'avenue Percier puis au 304, rue Saint-Jacques. Il réunit progressivement sa propre équipe de relieurs et de doreurs comprenant André Jeanne, Charles Collet, René Desmules, Pierre Aufschneider, Dress, Vincent et Lordereau. À la fin des années vingt, espérant couvrir toute la chaîne de production du livre à mesure que les commandes augmentaient, il prépara un dernier déménagement villa Brune, dans un espace comprenant à la fois des presses et un atelier de reliure. Le 17 juillet 1929, le jour prévu pour le déménagement, Legrain mourut d'une crise cardiaque.

Au cours d'une carrière météorique d'à peine douze ans, durant laquelle il conçut environ 1 300 maquettes de reliures, Legrain révolutionna à lui seul cet art ancien. Il influença autant les relieurs de sa génération qu'Henri Marius-Michel (1846-1925) ceux de la génération précédente.

Cependant, la majorité des collectionneurs d'œuvres Art déco connaissent surtout Legrain pour son mobilier. Il travailla notamment à l'aménagement du nouveau

studio de Doucet à Neuilly et pour des amis de son protecteur, comme la célèbre modiste Jeanne Tachard, dont il décora deux appartements au 41, rue Émile-Ménier. Son mobilier d'inspiration africaine complétait tellement bien la collection d'art tribal de celle-ci qu'elle le chargea d'aménager sa villa et son domaine de La Celle-Saint-Cloud. Legrain travailla aussi pour Pierre Meyer : il conçut pour sa résidence de l'avenue

Montaigne le célèbre piano Pleyel en verre et cuivre, présenté à l'exposition des Cinq à la galerie de la Renaissance en 1929. Il réalisa d'autres commandes majeures pour Maurice Martin du Gard (un appartement), le vicomte de Noailles (une chambre), la « princesse G. de G. » (des maisons rue Villejust à Paris et à La Celle-Saint-Cloud), Mme Louis Boulanger et Suzanne Talbot. Il intercalait de petites commandes commerciales : housses d'appareils photo en cuir pour Eastman Kodak, étuis à cigarettes pour Lucky Strike et Camel, garniture de bureau pour l'Élysée.

Le mobilier de Legrain s'inspirait de deux sources principales : des objets africains (trônes, appuie-tête et tabourets de chefs ashanti et du Dahomey notamment) et le cubisme, qui se traduisait chez lui par des formes tridimensionnelles anguleuses, étagées, auxquelles leurs proportions conféraient un aspect très viril.

Les meubles de Legrain, comme ses reliures, privilégient les matériaux luxueux et les contrastes de couleurs. Le grain apparent du bois de palmier convenait bien à ses pièces d'inspiration africaine, tandis que le palissandre et l'ébène polis apportaient une touche d'opulence à ses créations cubistes. Il exploitait au mieux les qualités tactiles de ses matériaux. Il juxtaposait le métal et le verre au galuchat ou à différents cuirs dans ses chaises et ses consoles. Des surfaces laquées ou de petits détails en émail ou en nacre apportaient des touches de couleur. Dans sa décoration intérieure, les murs complétaient les meubles, grâce à leurs revêtements de liège, de parchemin, de carton ondulé ou de toile cirée.

Dans les années vingt, Legrain exposa ses meubles et ses reliures dans les salons, à l'Exposition des arts décoratifs de 1925, aux expositions des Cinq à partir de 1926, et à l'exposition inaugurale de l'Union des artistes modernes (UAM) en 1930.

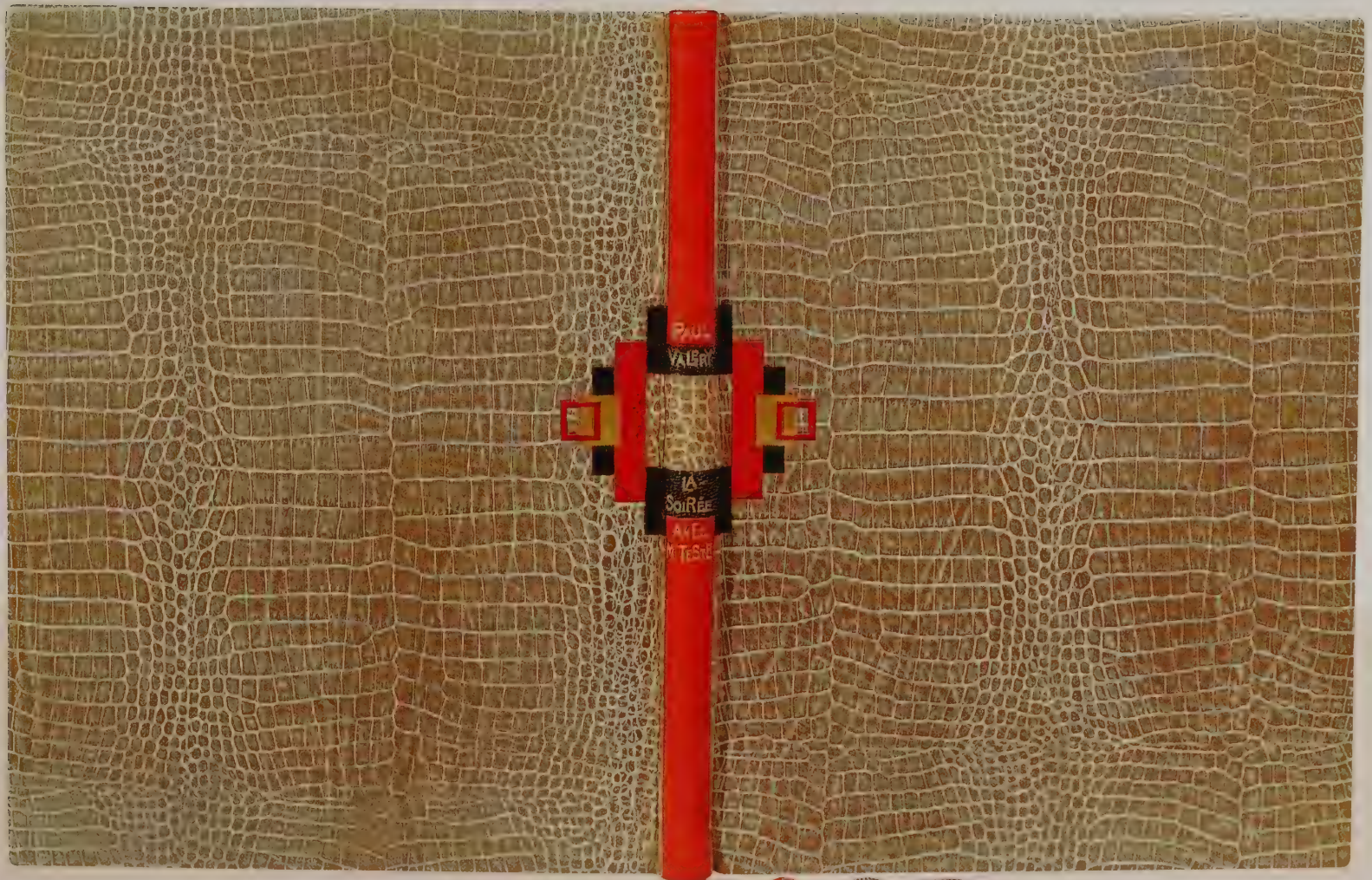


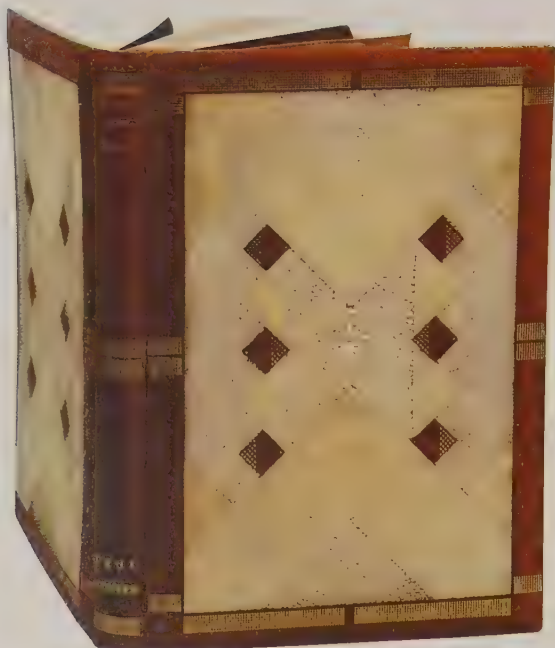
En haut : *Daphné* d'Alfred de Vigny, cuir mosaïqué et décor frappé à l'or, 1924.

Ci-dessus : *Petits et Grands Verres* de Toye et Adair, cuir mosaïqué, décor frappé à l'or et palladium.

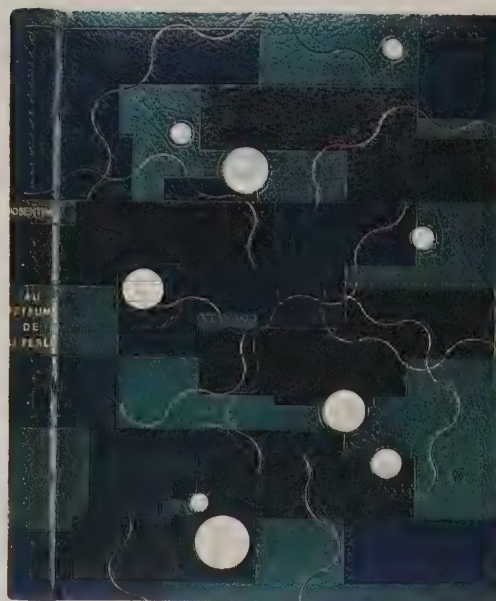
Page de droite, en haut : *La Soirée avec M. Teste* de Paul Valéry, peau de serpent et cuir mosaïqué, décor frappé à l'or, 1922.

Page de droite, en bas : *Poèmes à l'eau-forte* de Louis Legrand, cuir mosaïqué, décor frappé à l'or et à froid, sans date.





Ci-contre, à gauche : Deux Contes de Guy de Maupassant, maroquin et peau de requin, décor frappé à l'or, sans date.



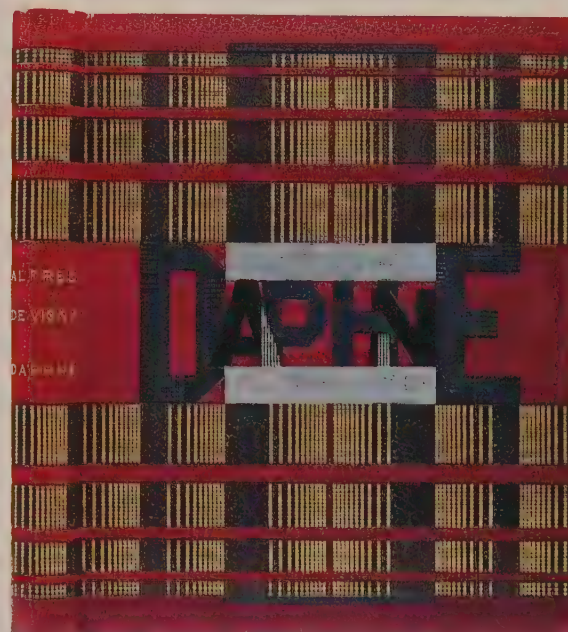
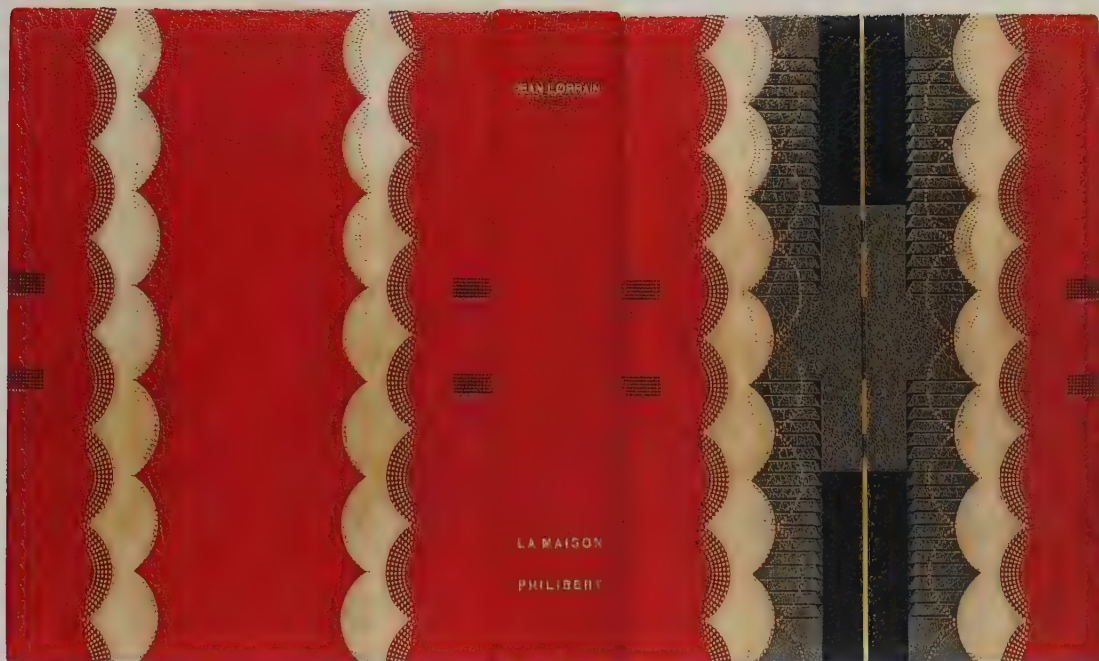
Ci-contre : Au royaume de la perle de Léonard Rosenthal, cuir mosaïqué, décor frappé à l'or et dorure, serti de cabochons de nacre.

Ci-dessous : Théâtre complet de François de Curel, ensemble de six volumes, cuir mosaïqué et palladium, relié par René Kieffer, 1919.



Ci-contre : La Maison Philibert
de Jean Lorrain, cuir mosaïqué, décor
frappé à l'or et à froid, 1925.

Ci-dessous : Trois Filles de leur mère
de Pierre Louÿs, cuir mosaïqué et décor
frappé à l'or, 1926.



Ci-dessus : Daphné d'Alfred de Vigny,
cuir mosaïqué, décor frappé à l'or
et à froid, et palladium, 1926.

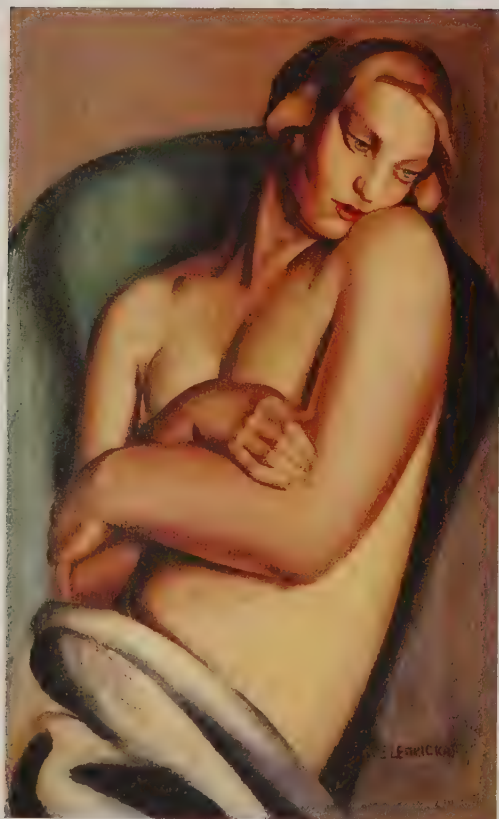
TAMARA (DE) LEMPICKA (1898-1980)

Tamara Gorska naquit à Varsovie de Malvina, née Decler, et de son mari Boris Gorski, qui eurent trois enfants. Elle épousa Thadeus Lempitzski (Tadeusz Lempicki), un Russe, à Saint-Pétersbourg en 1916, juste avant la révolution de Février 1917.

Après l'arrestation et l'incarcération de son mari, Lempicka quitta la Russie par la gare de Finlande. Une fois réuni, le couple se réfugia en 1918 à Paris, où naquit leur fille, Kizette. Ayant décidé de devenir peintre, Lempicka s'inscrivit à l'académie de la Grande Chaumière. Elle s'installa brièvement à Montparnasse et fréquenta les cafés où se retrouvait la bohème parisienne, faisant la connaissance, entre autres, de Maurice Denis puis d'André Lhote, qui influencèrent tous deux la formation de son style. Elle cultivait les relations et exécuta une douzaine de portraits en quelques mois. À la recherche d'une galerie, elle convainquit Colette Weil, qui exposa et vendit ses premiers tableaux. Elle signait « Tamara de Lempitzki » ou, selon le féminin polonais, « de Lempitzka ».

Elle entreprit ensuite de peindre des portraits de la bourgeoisie fortunée et de la noblesse européennes, dont le comte de Furstenberg-Hendringen, la duchesse de La Salle, le marquis Sommi Picenardi et Gabriele D'Annunzio, le célèbre romancier, poète et dramaturge italien, avec qui elle eut une liaison, comme avec nombre de ses modèles.

Au milieu des années vingt, ses toiles étaient exposées au Salon d'automne, au Salon des Tuileries et au Salon des femmes peintres, et sa réputation croissait. En 1927, au sommet de son art, Lempicka peignait les célébrités des années folles avec une manière froide et impersonnelle qui en vint à symboliser le style Art déco. Après son *Autoportrait dans la Bugatti verte* (1925), elle réalisa une série de portraits frappants où les modèles se détachent sur un fond de gratte-ciel, notamment *Andromède* (vers 1929), *Mme Alan Bott* (1930), *Mme Boucard* (1931), *Adam et Ève* (1932) et *Suzy Solidor* (1933) qui était devenue son amie et amante. Ce dernier tableau, comme d'autres, est empreint d'un homoérotisme qui reflète sa bisexualité.



Ce style très original caractérise environ une centaine de portraits exécutés entre 1925 et 1939. Influencées par les théories cubistes qu'elle humanisa, ses figures masculines arborent une froideur détachée et des airs impénétrables. Ses portraits de femmes, à l'inverse, exhibent une décadence éclatante, une sexualité ardente et, chez les modèles plus âgés, une attraction persistante.

En 1929, après la rupture de son mariage, Lempicka réalisa plusieurs portraits de commande à New York. Entre 1931 et 1939, de retour à Paris où la crise avait commencé de sévir et où le moral s'assombrissait, elle continua de peindre les personnalités riches et célèbres, dont la reine de Grèce et le roi Alphonse d'Espagne. Elle tempéra son néocubisme et exposa dans les galeries parisiennes, notamment chez Zak, Colette Weil et à la galerie du Cygne. En 1933, elle épousa le baron Raoul Kuffner avec lequel elle partit aux États-Unis en 1939. Elle passa l'année suivante à Hollywood avant de retourner à New York. Après la mort de Kuffner, en 1962, elle s'installa à Houston, près de sa fille Kizette. En 1978, elle partit au Mexique, à Cuernavaca, où elle mourut deux ans après. Ses derniers tableaux sont dépourvus de l'énergie de ses œuvres de l'entre-deux-guerres, et se limitent à une série quelconque de natures mortes avec des fleurs.

À gauche : *Modèle assis*,
huile sur toile, 1925-1930.

Page de droite : *Printemps*,
huile sur toile, vers 1928.





Ci-contre : *Baigneuses*, huile sur toile, 1929.

Ci-dessous : *Portrait du marquis d'Afflito*, huile sur toile, 1925.



Irène et sa sœur,
huile sur toile, 1925.





FRANÇOIS-LOUIS SCHMIED (1873-1941)

Schmied naquit à Genève d'un ancien colonel de l'armée française en Algérie et de son épouse vaudoise. Il suivit d'abord un apprentissage à la gravure sur bois à l'école des arts industriels de sa ville natale, sous la direction d'Alfred Martin, tout en passant son temps libre à découvrir les manuscrits enluminés et les incunables de la bibliothèque municipale. En 1895, après cinq ans de formation, il s'installa à Paris où il gagna sa vie en gravant des blocs de bois pour la société de Georges Aubert. Il fut rejoint trois ans plus tard par son ami Jean Dunand. Schmied poursuivit sa carrière de graveur tout en pratiquant la peinture et l'illustration. À partir de 1904, il exposa des gravures sur bois à la Société nationale des beaux-arts. En 1911, la très élitiste Société du livre contemporain le chargea de graver et d'imprimer les illustrations à l'aquarelle de Paul Jouve pour le *Livre de la jungle* de Rudyard Kipling. Le projet fut interrompu par la Première Guerre mondiale et achevé en 1919.

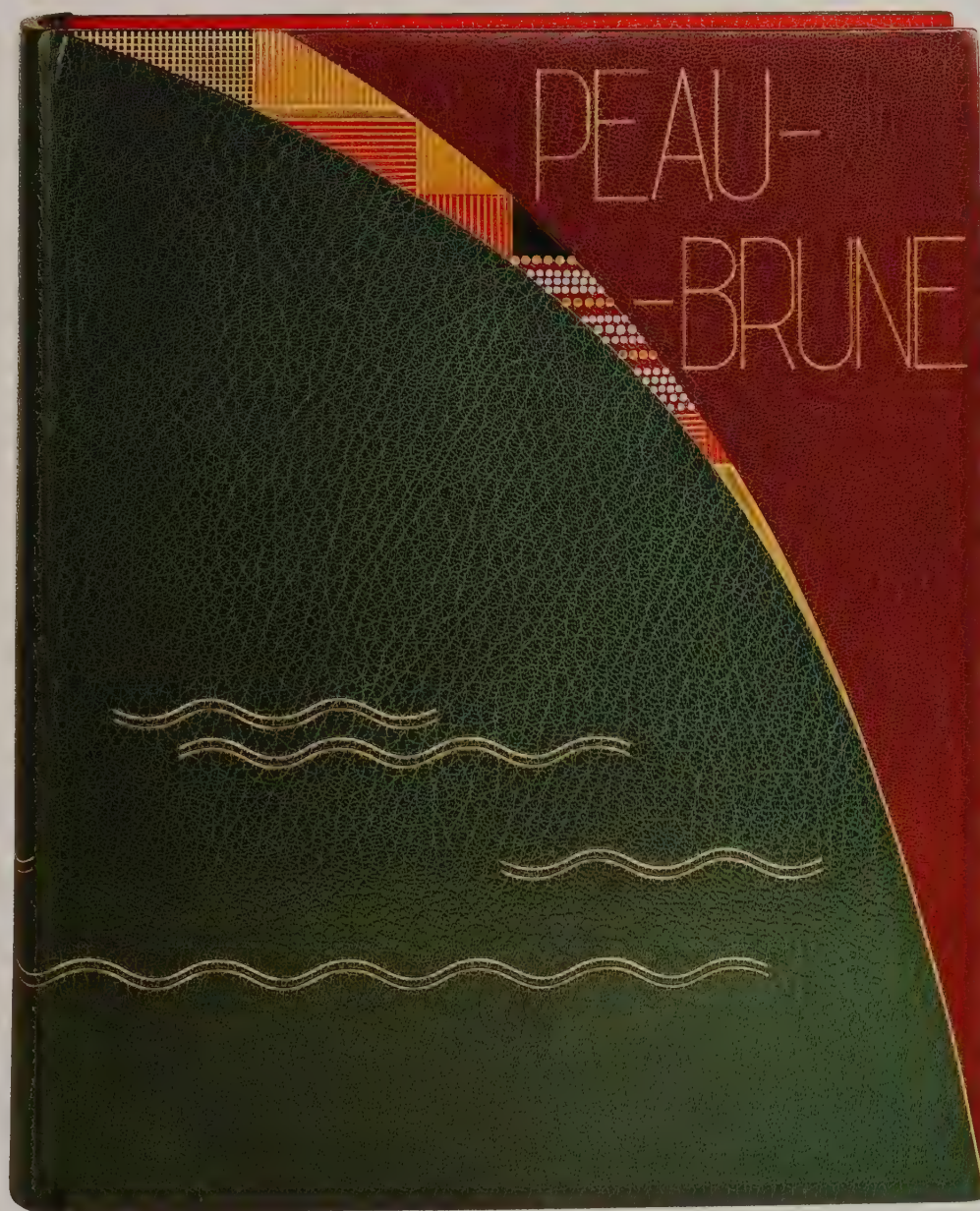
Pendant la guerre, Schmied s'enrôla dans la Légion étrangère et fut blessé dans les tranchées à Cappy, sur les berges de la Somme, où il perdit l'œil droit. Démobilisé, il rentra à Paris et reprit sa carrière. Il acheva le *Livre de la jungle*, qui fut loué par les bibliophiles pour la qualité des reproductions en couleur des planches de Jouve. Pour obtenir une telle précision, Schmied avait créé sa propre presse en acquérant une presse à platine Stanhope. Une illustration pouvait

compter vingt à vingt-cinq couleurs nécessitant chacune son propre bloc de bois gravé. Certaines planches du *Paradis musulman* riches de quarante couleurs demandaient un mois de travail.

Après la guerre, Schmied se consacra de plus en plus à la réalisation complète d'éditions de luxe : illustration, typographie, composition, mise en page et impression. Il ne reliait pas lui-même tous ses livres. Certains étaient publiés sans reliure, dans une simple chemise, comme c'était l'usage pour les livres illustrés en France, afin de permettre à l'acheteur de choisir son relieur. En 1925, son atelier du 12, rue Friant à Paris était devenu trop étroit et il déménagea dans des locaux plus spacieux au 74 bis, rue Hallé. Son fils aîné, Théo, lui-même graveur

accompli, dirigeait les quatre ou cinq graveurs sur bois qu'employait la société. Outre la presse à bras Stanhope, l'atelier possédait quatre presses d'imprimerie italiennes de la maison Nebiolo.

Dans les années vingt, Schmied réalisa ses éditions les plus somptueuses. Leurs tirages restreints (entre vingt-cinq et cent exemplaires le plus souvent) étaient réservés aux membres des sociétés de bibliophiles les plus exclusives. L'exubérance des couleurs et des images fantastiques témoigne, surtout au début, de sa fascination pour l'Afrique du Nord et l'orientalisme. Certaines illustrations étaient coloriées à la main dans l'atelier de Dunand, tandis que d'autres étaient exécutées au pochoir par Jean Saudé. Lorsqu'il n'illustrait pas lui-même un livre,



Page de gauche : *Le Cantique des cantiques*, maroquin, plaque de métal laqué et coquille d'œuf exécuté par Jean Dunand, relié par Georges Cretté, 1925.

Ci-contre : *Peau-brune* de François-Louis Schmied, maroquin mosaïqué, décor frappé à l'or et palladium, 1931.

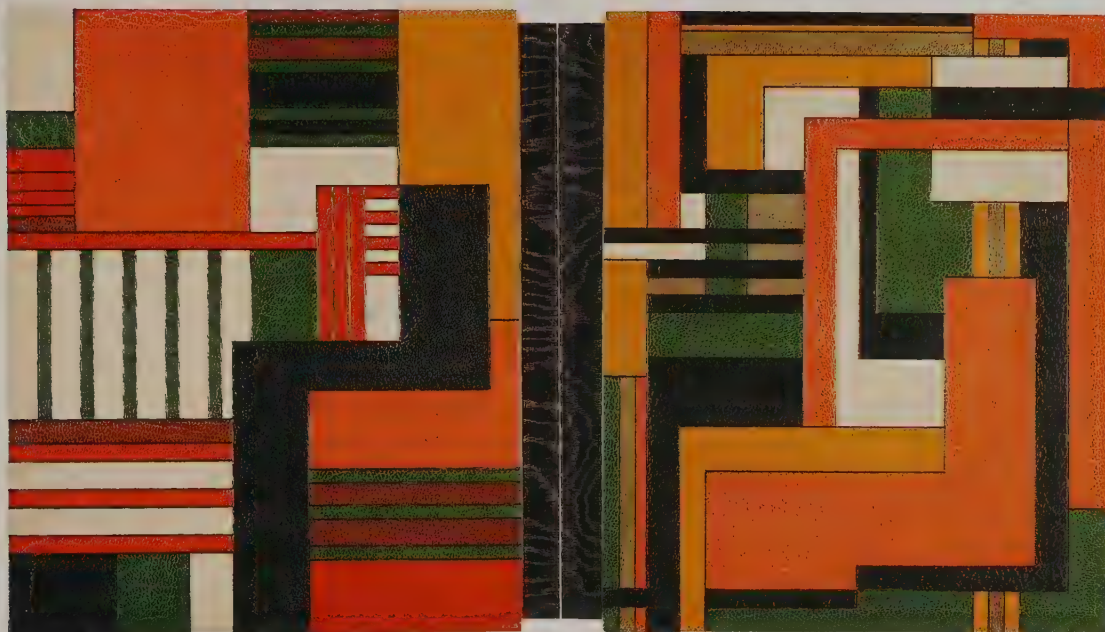
il sollicitait des artistes comme Jean Goulden, Georges Barbier, Paul Jouve, André Suréda et Jean Berque. Il participa à plusieurs expositions pendant cette période, notamment à celles qu'il organisait chaque année à la galerie Georges Petit avec Dunand, Goulden et Jouve. En tant que membre de la Société nationale des beaux-arts et de la Société des artistes français, il présentait aussi ses œuvres à leurs Salons annuels. En 1927, une exposition fut consacrée à ses peintures et à ses reliures à la galerie Arnold Seligman. Il comptait parmi ses clients Henri Vever, Louis Barthou, Charles Miguët, Émile Chouanard et Joseph-Charles Mardrus, l'un de ses auteurs favoris.

L'effondrement de l'économie mondiale après le krach de Wall Street en 1929 l'affecta

duement puisque la demande de livres précieux chuta. De surcroît, des exemplaires de ses œuvres antérieures commencèrent d'apparaître sur le marché de l'occasion. Pour maintenir leur valeur (et sa réputation), Schmied essaya d'en racheter autant qu'il pouvait, précipitant sa faillite. En 1935, l'atelier de la rue Hallé ferma ; en avril de la même année, l'Hôtel Drouot accueillit une vente aux enchères de sa bibliothèque. Schmied décida de s'exiler à Tahanaout, dans le désert marocain au sud de Marrakech. La relieuse Lucie Weill fut l'une des dernières personnes à lui rendre visite. Il rentra à Paris à plusieurs reprises à la fin des années trente pour superviser l'exécution de commandes exceptionnelles, notamment *Faust* et *Le Tapis de prière*.

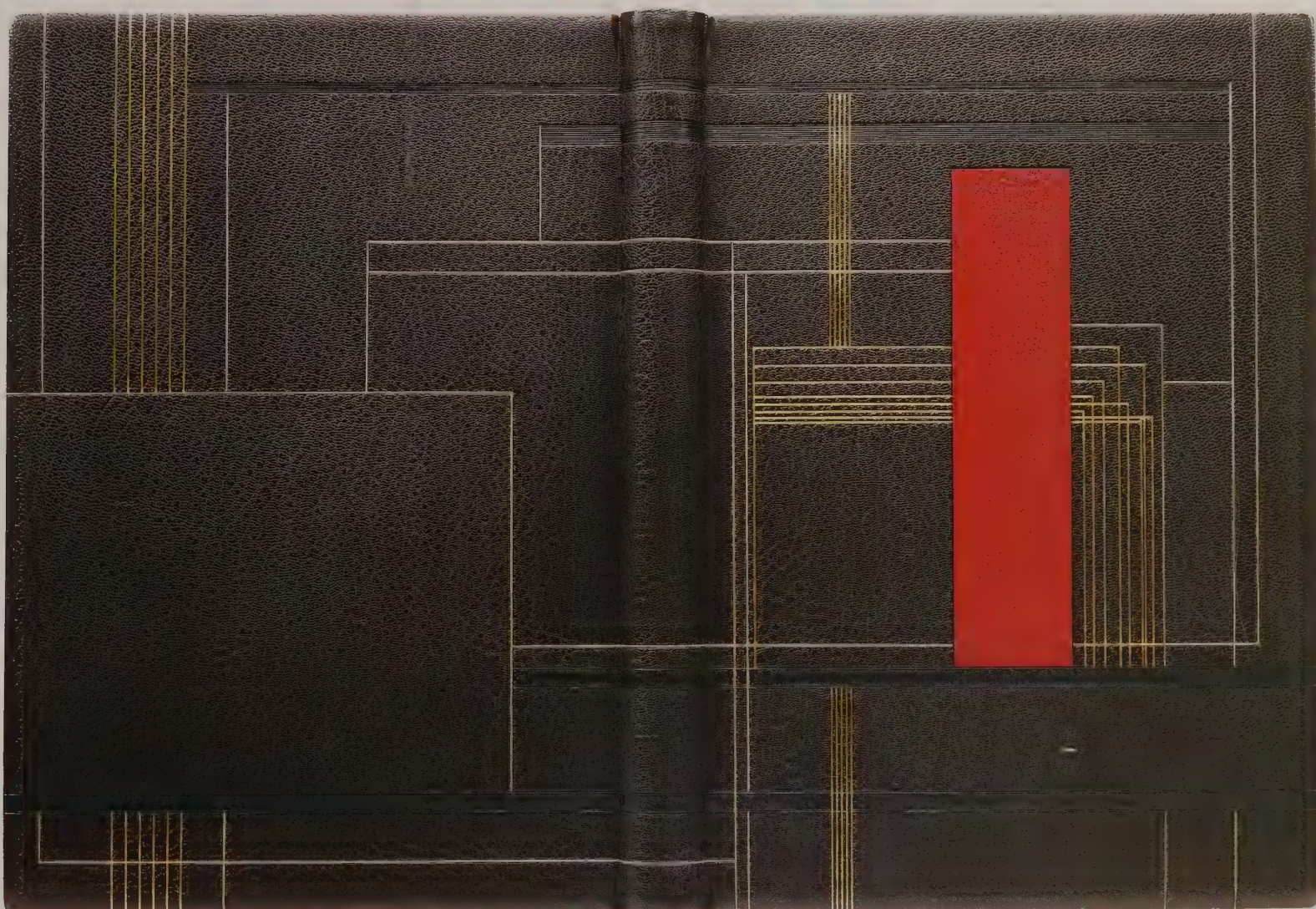
La Création du Dr Joseph-Charles Mardrus, réalisé en collaboration avec Gonin et Cie, deux volumes, maroquin mosaïqué et plaque laquée, 1928.





Ci-contre : doublures pour l'*Histoire charmante de l'adolescente sucre d'amour* du Dr Joseph-Charles Mardrus, maroquin mosaïqué, vers 1930.

Ci-dessous : *Le Livre de la vérité de parole* du Dr Joseph-Charles Mardrus, maroquin mosaïqué, décor frappé à l'or et à froid, 1929.



VERRERIE

Entre les deux guerres mondiales, la distinction entre la verrerie d'art et la verrerie utilitaire s'accroît. L'avènement du modernisme à la fin des années vingt diversifia l'usage du verre, qui s'imposa dans le mobilier et l'architecture ; il devint même un élément fondamental de l'esthétique moderne. Le rejet des matériaux et des décors traditionnels suscita un engouement pour de nouveaux matériaux, plus adaptés aux visées fonctionnalistes de l'époque. Les verriers français de la période Art déco produisirent une étonnante variété de formes et de décors, à l'instar de Maurice Marinot et de René Lalique, les deux successeurs du grand Émile Gallé.

On considère aujourd'hui que l'œuvre de Marinot fut la principale source de la verrerie décorative après la Première Guerre mondiale. Peintre de formation, il apprit rapidement le métier de verrier et ne tarda pas à créer ses propres pièces. S'interrompant à peine pendant la guerre, il mit au point des émaux translucides pour s'affranchir des verres opaques. Cette découverte ouvrit une période de transition, au cours de laquelle il continua d'émailler la surface externe de ses pièces, tout en cherchant à décorer le verre dans la masse. En 1923, Marinot avait abandonné tout décor externe, y compris émaillé, pour explorer les techniques de travail du verre à chaud et à froid et se concentrer sur la matière vitreuse elle-même. Ses œuvres de la maturité sont très sculpturales mais conservent la force brute des tableaux fauves de ses débuts.

Parmi les nombreux disciples de Marinot, Henri Navarre créa des pièces travaillées au four, avec des parois épaisses et des décors internes tels que des tourbillons et des spirales de couleur ou des effets de granulation et de textures intercalaires. Il disposait des oxydes métalliques en poudre sur le marbre puis roulait dessus une paraison de verre incolore. La palette de Navarre était plus sombre que celle de Marinot et ses surfaces davantage ornées d'applications ou de cordons.

Comme Navarre, André Thuret se lança dans la verrerie dans les années vingt après avoir travaillé comme technicien du verre. À l'instar



VICKE LINDSTRAND

Ci-contre : vase en verre Ariel conçu pour Orrefors, 1935-1940.

STEBEN GLASS CO.

Ci-dessous : flacon à eau de Cologne d'après un modèle de Frederick Carder, verre Cintra bleu et rose enchâssé dans du cristal massif, à décor interne bullé et taillé, vers 1928.

de Marinot, il privilégiait les parois épaisses, réalisées en verre incolore et bullé. Ses formes et ses couleurs étaient toutefois plus audacieuses ; il aimait travailler le verre à demi fondu à la pince, pour lui donner des formes contorsionnées ou ondulantes, ou le rouler sur des oxydes métalliques sur le marbre pour obtenir des volutes et des motifs multicolores. Un autre disciple de Marinot, Georges Dumoulin, créa une série de vases cintrés rehaussés de couleurs internes ou bullés, sur le pourtour desquels il appliquait des torsades serpentines. Jean Sala, le fils et le protégé de Dominique Sala, recourut aussi à une couche intercalaire bullée pour décorer sa série *Maflin*.

Aristide Colotte entra à la Cristallerie de Nancy comme modelleur au milieu des années vingt. Il commença par créer des mascottes et des statuettes moulées servant de bouchons de radiateur, avant de réaliser des pièces émaillées ou peintes au décor gravé à l'acide. En 1928, son style était devenu singulier, en apparence plus adapté au bois ou au métal par le choix des formes sculptées et des techniques. Il modela des animaux et des oiseaux et de nombreux sujets religieux qu'il soulignait de motifs géométriques vigoureux comme des éclairs ou des spirales, profondément taillés dans la masse du cristal.

Lalique s'engagea dans une carrière de dessinateur avant de devenir joaillier. Il découvrit la verrerie alors qu'il recherchait des matériaux moins coûteux pour ses bijoux. Il fit des essais avec des émaux vitrifiés et du verre moulé à la cire perdue. C'est grâce à ce dernier procédé qu'il produisit son premier objet intégralement en verre, entre 1893 et 1897 : une fiole en forme de larme avec son bouchon. En 1906, Lalique dessina des flacons pour le parfumeur François Coty, qu'il fit exécuter par la verrerie Legras ; moins de deux ans après, il avait acquis une verrerie à Combs-la-Ville avant d'en acheter une seconde, à Wingen-sur-Moder, à la fin de la Première Guerre mondiale.

Le succès de Lalique fit des émules. L'éditeur d'art Etling et Cie créa une ligne de pièces à la manière du joaillier, en verre opalescent



STEBEN GLASS CO.

Vases et poudrier en verre rose et d'albâtre multicouche, 1920-1930.



bleuté. La maison Holophane, aux Andelys, produisit elle aussi un choix de bibelots et de récipients en opaline signés Verlys. Des spécialistes du luminaire comme Sabino, Simonet Frères et Genet et Michon produisirent des objets en verre inspirés de Lalique, de même que Pierre d'Avesn, qui avait travaillé pour Lalique de 1916 à 1926 avant de collaborer avec les Cristalleries de Saint-Rémy. André Hunebelle imita aussi les vases en verre moulé de Lalique, avec de l'opaline luminescente.

La maison Daum Frères à Nancy suivit une voie différente dans l'entre-deux-guerres. Elle rouvrit en 1919 et sa réputation crût tandis que les autres verreries de la région fermaient ou périlclitaient. Elle lança une production industrielle de vases à parois épaisses en verre incolore et opaque coloré, à décor géométrique hardi profondément gravé à l'acide ou soufflés dans une armature de bronze ou de fer forgé. Après 1930, les parois devinrent plus fines et les gravures moins profondes. La verrerie produisit aussi des vases à décor gravé en camée et des lampes en cristal ou en verre monochrome, ornées d'animaux stylisés, de motifs floraux répétés, de soleils ou de tourbillons ressortant sur un fond grossièrement érodé à l'acide.

Charles et Ernest Schneider fondèrent leur verrerie en 1913, à Épinay-sur-Seine, et produisirent de grands vases et lampes colorés, en verre bullé ou décoré de taches et de marbrures de couleur. Certaines pièces étaient ornées de coulées de verre éclatantes en forme de fleurs stylisées ou de spirales géométriques taillées. D'autres associaient plusieurs techniques pour créer des scènes réalistes, comme des poissons rouges peints sur un fond translucide bullé imitant un aquarium. La verrerie vendait aussi des pièces en verre opaque noir et orange sous les marques Charder et Le Verre français et d'autres, non signées, ornées de sections de baguettes *millefiori*.

Marcel Goupy s'inspira des premiers verres émaillés de Marinot pour créer une gamme de vases en verre incolore ou coloré transparent, décorés d'émaux de couleurs vives à l'intérieur et à l'extérieur. Ses décors comprenaient aussi bien des oiseaux,

des fleurs ou des animaux stylisés que des paysages, des figures mythologiques ou des nus féminins rappelant le style de Süe et Mare. Delvaux et André Delatte produisirent une verrerie commerciale à décor émaillé moins connue mais souvent tout aussi luxueuse.

Auguste Heiligenstein apprit l'art de l'émail auprès de Goupy, pour lequel il travailla pendant quatre ans. Ses pièces aux détails raffinés et aux couleurs vives reflètent le retour de thèmes néoclassiques dans l'Art déco des années vingt. Ses décors récurrents de femmes drapées entourées de fleurs mariaient l'émail, la taille et la gravure à l'acide. Jean Luce décora d'abord ses pièces de fleurs stylisées peintes à l'émail, avant de se tourner vers des décors abstraits taillés ou gravés au sable, jouant sur le contraste entre les surfaces polies et mates. Il réalisa aussi des décors symétriques et géométriques frappants, taillés ou gravés au sable sur des surfaces réfléchissantes ou dorées.

L'Art déco mit à l'honneur une autre technique de travail du verre : la pâte de verre. Sa vogue avait commencé en France dès la fin du XIX^e siècle mais n'atteignit son apogée que dans les années vingt et trente. La pâte de verre se compose de verre concassé agglutiné par un liant facilitant la fusion. La coloration est obtenue par l'utilisation de verre teinté ou l'addition d'oxydes métalliques. La pâte de verre est aussi malléable que l'argile. Elle est mise en forme dans un moule chauffé jusqu'à ce qu'elle fonde. Il est possible de la mouler en plusieurs couches successives ou de parfaire une pièce par gravure après refroidissement.

François-Émile Décorchemont fut le principal initiateur du renouveau de la pâte de verre. Céramiste de formation, il décida de faire des essais après avoir vu les pièces en pâte d'émail réalisées par le pionnier Albert-Louis Dammouse au tournant du siècle. Vers 1909, Décorchemont utilisa le moulage à la cire perdue pour produire des vases dont les parois fines s'ornaient de détails décoratifs. Un an plus tard, il optait pour la pâte de cristal, délaissant les parois fines et les décors éthérés de sa première manière. En 1920, son style s'était enhardi et il créa des décors à motif de serpents stylisés et de masques

DELVAUX

Vase en verre transparent à décor émaillé, 1920-1930.



grotesques jusqu'au milieu de la décennie avant de privilégier des décors purement géométriques et une palette rappelant la joaillerie dans ses années de maturité.

Joseph-Gabriel Argy-Rousseau employait plusieurs dizaines d'artisans pour exécuter ses modèles. Il produisit une grande variété d'objets décoratifs réalisés dans une pâte de verre opaque, colorée, légère et lumineuse. Le déclin de la demande à partir de 1929 fit périlclipser sa société, La Société anonyme des pâtes de verre d'Argy-Rousseau, au début des années trente. La pâte de verre fut aussi le matériau d'élection d'un ancien céramiste, Amalric Walter. Entré chez Daum en 1905, il réalisa des objets décoratifs et des pendentifs avec Henri Bergé et les autres modeleurs de la maison.

Le style et la technique de la verrerie produite dans le reste de l'Europe dépendait de la verrerie française des années dix, à l'exception notable de la Scandinavie, et surtout de la manufacture d'Orrefors en Suède, qui créa des pièces originales et novatrices. Pendant la Première Guerre mondiale, la Svenska Slöjdföreningen (Société suédoise du design industriel), suivant les idées du théoricien socialiste allemand Hermann Muthesius, défendit l'importance du design dans la production en série, en prônant l'union de l'art et de l'industrie. Orrefors fut la première entreprise à tirer parti de cette nouvelle tendance, en chargeant Simon Gate et Edvard Hald de concevoir une nouvelle ligne de verrerie d'art fondée sur le nouveau procédé de décoration Graal ou le cristal gravé. Dans les années trente, les pièces devinrent plus lourdes et massives, dans le sillage du tournant fonctionnaliste amorcé à l'exposition de la Nordiska Kompaniet (NK) à Stockholm en 1930. Les détails gravés furent réduits, tandis que l'austérité économique commençait à peser sur la consommation.

En Belgique, les verreries du Val Saint-Lambert, près de Liège, ouvrirent après la Première Guerre mondiale. Au début des années vingt, elles produisirent une série de vases à décors luxueux conçus par Léon Ledru, gravés par Joseph Simon et intitulés « Arts

décoratifs de Paris ». Le corps de chacun des cristaux était doublé de couches colorées translucides à décor géométrique répété. Modeste Denoël, Charles Graffart, Félix Matagne, René Delvenne et Lucien Petignot contribuèrent aussi à la renommée du Val Saint-Lambert.

En Europe centrale, notamment en Autriche et en Tchécoslovaquie, la verrerie demeura un art traditionnel dans l'entre-deux-guerres malgré les rares incursions modernistes de la Wiener Kunstgewerbeschule, de J. & J. Lobmeyr, de Moser et des écoles techniques de Steinschönau, de Bor-Haida et de Zwiesel, en Bavière. Bor-Haida (devenue Novy Bor), située à soixante kilomètres au nord de Prague, décorait ses services à cocktails et à limonade, composés de carafes et de verres ou de gobelets assortis, de motifs géométriques rappelant le raffinement de l'Art déco parisien, tels que des rayons de soleil noirs et bordeaux et des éclairs. Ces pièces n'étaient jamais signées si bien qu'elles sont souvent confondues avec des modèles de Baccarat. Il semble qu'elles aient été dessinées par Karel Palda et Alexander Pfohl. Hormis ces exemples, la retenue prévalait dans la verrerie commerciale produite dans la région.

En Angleterre, la verrerie stagnait, hormis l'œuvre de Keith Murray, un architecte néo-zélandais qui s'était mis à dessiner des objets en verre dans les années trente pour Stevens & Williams à Brierley Hill, dans le Staffordshire.

Aux États-Unis, l'industrie du verre déclina après la floraison de style Art nouveau de Louis Comfort Tiffany mais deux entreprises s'inspirèrent avec succès de l'Art déco français, les verreries Steuben et Libbey.

Chez Steuben, Frederick Carder fonda ses œuvres des années vingt et trente sur le lexique ornemental de l'Art déco parisien. Réalisées en verre translucide gravé à l'acide, ses éditions luxueuses d'objets d'art en verre puisaient dans les images et les motifs de l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de 1925. En 1933, Sidney Waugh succéda à Carder comme dessinateur en chef. La verrerie colorée introduite par Carder fut supprimée et la production limitée à des objets en cristal incolore.

HALD POUR ORREFORS

Ci-contre : Jeunes Filles jouant à la balle, modèle n° 176, bol gravé et soucoupe, dessiné par Edvard Hald, 1920.

STEBEN GLASS CO.

En bas : bol en verre multicouche et verre d'albâtre, 1920.

Ci-contre, en haut : Carafes en verre noir émaillé
Artiste anonyme
Tchécoslovaquie, vers 1920.

SCHNEIDER

Ci-contre, en bas : vases en verre camée, produits sous la marque Le Verre français, 1920-1930.



La Libbey Glass Co. représentait l'avant-garde de la verrerie commerciale américaine. Vers 1933, elle mit sur le marché un nouveau verre à cocktail, *Syncopation*, dont le pied anguleux évoquait le cubisme. La ligne *Embassy*, conçue par Walter Dorwin Teague et Edwin W. Fuerst à la fin des années trente manifestait le même esprit moderniste, avec ses pieds minces et flûtés qui rappelaient les gratte-ciel de Manhattan.

En France, L'Esprit nouveau était le porte-drapeau du modernisme. Le pavillon présenté à l'Exposition des arts décoratifs de 1925 par ce groupe de décorateurs et d'architectes avant-gardistes mené par Amédée Ozenfant et Le Corbusier fut mal accueilli. L'un des emplois les plus ambitieux du verre en architecture fut celui de la Maison de verre de Pierre Chareau, qui servait à la fois de cabinet médical et de résidence privée. Les cloisons intérieures étaient en verre armé, tandis que des briques « Nevada », d'étroites dalles de verre carrées, servaient à séparer les espaces intérieurs tout en diffusant la lumière. Après la création de l'Union des artistes modernes (UAM) en 1930, ses membres employèrent abondamment le verre dans leurs intérieurs. Les exemples les plus notables furent le mobilier en verre et métal chromé de Robert Mallet-Stevens et le luxueux lit en verre et autres meubles de Louis Sognot et de Charlotte Alix pour le palais du maharadjah d'Indore.

En Grande-Bretagne, le verre joua aussi un rôle majeur dans l'architecture moderniste, qui l'utilisa de plus en plus : le pavillon De La Warr d'Erich Mendelsohn et de Serge Chermayeff à Bexhill-on-Sea (1935-1936) ; les appartements d'Embassy Court de Wells Coates, à Brighton (1935) ; l'immeuble du *Daily Express* d'Ellis & Clarke, à Londres (1929-1932). Les décorateurs anglais utilisaient aussi le verre dans leurs intérieurs, principalement pour les hôtels et les lieux publics : panneaux en verre rétro-éclairé pour l'entrée du Strand Palace Hotel (1929-1930) ; parois de miroirs pour le réaménagement du Claridge (1930) ; foyer tout en verre de Basil Ionides pour le Savoy Theatre, qui comprenait de spectaculaires colonnes lumineuses réalisées par la verrerie Whitefriars de James Powell.

Le Bauhaus allemand eut une grande influence aux États-Unis, en raison surtout du nombre d'artistes et d'architectes allemands ou formés en Allemagne qui émigrèrent en Amérique dans l'entre-deux-guerres, tels Ludwig Mies Van der Rohe, Walter Gropius, Marcel Breuer, Josef Albers et László Moholy-Nagy. Grâce à eux, le verre devint un symbole de la modernité. Les meubles à cocktails à parois de miroirs et de verre, les panneaux de verre dépoli, les chaises à dossier de verre devinrent des objets modernistes à la mode. Parmi les artistes américains de naissance, Donald Deskey fit un usage varié du verre : en architecture, il utilisait des dalles de verre pour diffuser une lumière indirecte ; dans ses meubles, il obtenait des effets de transparence grâce à des dessus et des étagères en verre. Gilbert Rohde et Karl Emanuel Martin (Kern) intégrèrent également le verre dans leur mobilier. Pour un guéridon, par exemple, Weber s'est servi de disques de verre séparés horizontalement par des montures argentées afin de créer une multitude d'espaces transparents que l'on a comparés aux œuvres constructivistes de Naum Gabo et d'Antoine Pevsner.





**JOSEPH-GABRIEL
ARGY-ROUSSEAU**

DAUM FRÈRES

**FRANÇOIS-ÉMILE
DÉCORCHEMONT**

RENÉ LALIQUE

MAURICE MARINOT



**JOSEPH-GABRIEL
ARGY-ROUSSEAU
(1885-1953)**

Rousseau naquit à Meslay-le-Vidame (Eure-et-Loir) et étudia à l'École nationale de céramique de Sèvres à partir de 1902. Jean Cros (fils d'Henri Cros, spécialiste de la pâte de verre) et Nicolas Platon-Argyriades (futur peintre et créateur de céramiques et de verreries) faisaient partie de ses condisciples. Après avoir obtenu son diplôme en 1906, Rousseau dirigea un petit laboratoire de recherche en céramique et ouvrit bientôt son propre atelier. Après son mariage avec la sœur de Platon-Argyriades, Marianne, en 1913, il accola les quatre premières lettres du nom de la jeune femme au sien et devint Argy-Rousseau.

Il exposa ses premières pâtes de verre au Salon de la Société des artistes français, en 1914, avant de s'engager comme ingénieur dans l'armée quelques mois plus tard, au début de la Première Guerre mondiale. En 1919, Argy-Rousseau entreprit de fabriquer une série de flacons de parfum en verre incolore émaillé. Deux ans après, il créa une petite société avec Gustave Moser-Millot, le propriétaire d'une galerie située au 30, boulevard des Italiens, à Paris, et d'une verrerie à Karlovy Vary, en Bohême. Les ateliers de la Société anonyme des pâtes de verre d'Argy-Rousseau déménagèrent du 52, avenue des Ternes au 9, rue du Simplon en 1923. Ils produisaient de nombreux objets en pâte de verre – lampes de table, lustres, veilleuses, bonbonnières, bols, vases et cendriers – ainsi que des bijoux, mais cherchaient aussi à mettre au point de la pâte de cristal, un matériau plus translucide. Argy-Rousseau réalisait des modèles en cire



Ci-contre : lampe de table, modèle n° 29-09, pâte de verre à décor d'angles aigus, monture en fer forgé, 1920-1930.



décor très géométriques pour des pièces réalisées en pâte de cristal. Il ne retrouva jamais le succès des années 1914-1929 et ne cessa de s'endetter mais il continua d'exposer au Salon de la Société des artistes décorateurs et au Salon d'automne jusqu'en 1952.

et confiait à ses assistants la production en série. Le sculpteur Marcel Bouraine fut l'un des artistes qu'il chargea de créer des modèles de figurines qui seraient exécutées en pâte de cristal. Les créations d'Argy-Rousseau allaient du style néoclassique (masques, danseurs grecs) au modernisme (entrelacs de motifs géométriques) en passant par l'Art nouveau (flore, insectes, reptiles). La société vendait sa production non seulement dans la galerie Moser-Millot, mais aussi chez Goupil et Cie, Briche, Manoury et au Salon des arts ménagers.

Argy-Rousseau ne put résister à la crise économique de 1929 ; son atelier ferma le 31 décembre 1931. Il travailla ensuite seul dans un petit atelier au 10, rue Cail. Vers la fin de sa carrière, il concevait principalement des

Ci-dessus : bibelot lumineux en pâte de verre, monture en fer forgé, 1920-1930.

Page de droite : Danseuse, statuette en pâte de cristal sur socle de bronze, modèle de Marcel Bouraine, 1920-1930.





Page de gauche : Libations,
vase en pâte de verre, vers 1924.

Ci-dessous : pendentifs
en pâte de verre, cordons
de soie, 1920-1930.



Antonin (1864-1931), le deuxième fils de Jean Daum, qui avait étudié à Lunéville et à Nancy avant d'intégrer la prestigieuse École centrale, rejoignit l'entreprise en 1887, pour prendre en charge la production. Après l'Exposition universelle de Paris, en 1889, où elle reçut un accueil critique favorable, la verrerie participa à l'Exposition universelle de Chicago en 1893, au Salon de la Libre Esthétique à Bruxelles en 1895 et à l'Exposition universelle de Paris en 1900. Dans l'ombre inévitable de la cristallerie d'Émile Gallé, la production de la maison Daum rappela d'abord sans l'égaliser celle de son prestigieux voisin. La verrerie développa cependant progressivement une gamme originale et raffinée de formes et de décors, notamment le martelé, le jaspé, la décoration

intercalaire et la marqueterie. Elle mit aussi au point sa propre palette, moins vive que celle de Gallé, privilégiant les teintes automnales comme les ocres, orange, sépia et bordeaux. Un atelier spécialisé dans les pâtes de verre travaillait sous la direction d'Henri Bergé et d'Amalric Walter.

En 1909, Auguste Mourut et son fils Paul (1888-1944) entra dans l'entreprise familiale. Après son arrivée, Daum, qui avait jusqu'alors orné ses pièces des décors floraux de l'Art nouveau, opta pour des décors plus sobres, une décision fondée en partie sur l'évolution

Vase en verre moulé à décor gravé à l'acide, 1920-1930.

Jean Daum (1825-1885) naquit à Bischwiller (Bas-Rhin). Il était notaire et comptait plusieurs verreries de Meisenthal et de Saint-Louis parmi sa clientèle. La guerre de 1870 entre la France et la Prusse obligea sa famille à se réfugier à Sarralbe, en Moselle, chez l'un des oncles de sa femme. Jean choisit de rester en France après la guerre, et s'installa à Dombasle puis à Nancy, en 1876. Il investit dans la Verrerie Sainte-Catherine, fondée en 1875 et spécialisée dans les verres de montre, le verre à glace et la vaisselle, qui était en difficulté. En 1878, lorsque ses débiteurs se trouvèrent dans l'incapacité de le rembourser, il devint propriétaire de la verrerie, de son contenu, du bail, avec la possibilité d'en acquérir les murs. Dépourvu lui-même des connaissances techniques nécessaires pour diriger l'entreprise rebaptisée Verrerie de Nancy, il embaucha l'ancien directeur de Sars-Poteries pour qu'il prenne en charge la partie technique tandis que lui s'occupait de la gestion administrative.

Vers la fin de 1879, son fils aîné, Auguste (1853-1909) le rejoignit. Après sa scolarité à Bitche, sa ville natale, puis à Metz et Nancy, il était parti étudier le droit à Paris. Son diplôme obtenu, il revint à Nancy pour travailler comme clerc de notaire mais renonça à cette carrière pour aider son père. Il se familiarisa rapidement avec le fonctionnement de l'entreprise, en réduisit les coûts fixes et chercha à étendre les débouchés de la production.





des goûts de la clientèle. Les motifs s'épurèrent et des tons monochromes remplacèrent la palette naturaliste plus fondue de la fin de siècle.

La verrerie ferma au début de la Première Guerre mondiale, en 1914, et à la réouverture, en 1919, accentua la stylisation de ses pièces, privilégiant le verre coloré opaque, les parois épaisses et les inclusions d'or ou d'argent. D'autres effets décoratifs provenaient des bulles emprisonnées ou de motifs abstraits taillés dans le verre ; les vases étaient parfois insérés dans un maillage métallique de Louis Majorelle, Edgar Brandt ou André Groult. Les vases à parois épaisses et à décors profonds souvent géométriques, dont les surfaces polies étaient gravées à l'acide, connurent un vif succès. Daum Frères en présenta une sélection, exécutée sous la direction de Paul Daum, à l'Exposition des arts décoratifs de 1925, où ils reçurent un accueil enthousiaste. La même année, Michel, le fils d'Antonin, entra dans l'entreprise comme chimiste et ingénieur. Il ajouta au catalogue de la maison des pièces en cristal incolore et une qualité plus sculpturale.



En haut : verreries en verre moulé et gravé à l'acide, 1920-1930.

Ci-contre : vase en verre moulé et gravé à l'acide, 1920-1930.



Pendant l'Occupation allemande, l'entreprise dut fermer. Paul Daum fut déporté dans un camp de concentration, où il mourut. Daum Frères rouvrit en 1946, avec Henri, le fils cadet d'Auguste, en charge de la gestion. La maison ne produisait plus que du cristal ; le verre en tant que tel avait été abandonné. En 1962, la société à responsabilité limitée créée en 1925 devint une société anonyme, la Cristallerie Daum, présidée par Michel Daum. La famille des fondateurs céda la société en 1986.

Page de gauche : vases en verre moulé et gravé à l'acide, 1920-1930.

Ci-dessous : verreries en verre moulé à décor gravé à l'acide, 1920-1930.



Ci-contre, à gauche : vase en verre moulé et gravé à l'acide, 1920-1930.

Ci-contre : vase en verre moulé et gravé à l'acide, monture en fer forgé, 1920-1930.



**FRANÇOIS-ÉMILE
DÉCORCHEMONT
(1880-1971)**

Né dans une famille d'artistes normands à Conches-en-Ouche (Eure), Décorchemont étudia à l'École nationale supérieure des arts décoratifs de 1896 à 1900, tout en peignant et en s'initiant à la poterie dans un petit atelier de céramique installé chez ses parents. De 1900 à 1903, il créa une série de vases en grès dans un style Art nouveau tempéré, inspiré par l'œuvre d'Albert-Louis Damouse, et s'essaya à la pâte de verre. Il réalisa ses premières pièces expérimentales en pâte d'émail, une pâte de verre opaque et fine. Il exposa pour la première fois au Salon de la Société des artistes français en 1903, et réussit en moins de quatre ans à créer une véritable pâte de verre, en utilisant de la poudre de verre achetée aux Cristalleries de Saint-Denis. En 1910, il avait aussi mis au point une pâte de cristal. Décorchemont ferma ses fours en 1914 et reprit sa production en 1919. Ses pièces des années vingt, commercialisées en partie par la maison Géo Rouard, se caractérisent par un dépouillement marqué, une géométrisation accrue et de nouveaux traitements des surfaces.

Décorchemont finit par fabriquer son propre verre, auquel il ajoutait des oxydes métalliques pour obtenir des couleurs variées. Vers 1920, il mit au point un matériau dur et translucide, fabriqué à partir de cristal, d'oxydes métalliques et de silice, dont il présenta des exemples à l'Exposition des arts décoratifs de 1925. De 1933 au début de la Seconde Guerre mondiale, il travailla de plus en plus à la fabrication de vitraux en pâte de verre ; de 1935 à 1938, il se consacra presque exclusivement à la commande de l'église Sainte-Odile à Paris. Il dut interrompre son travail pendant la guerre. Bien qu'il eût soixante-cinq ans à la Libération, il continua de travailler le verre et le grès pendant encore un quart de siècle.

Page de gauche : vase Scarabée en pâte de verre, vers 1915-1920.

Ci-dessous : vases Rhinocéros et Criquet en pâte de verre, vers 1915-1920.



Vase et bouteille en pâte de verre, 1921.



Ci-contre : bol en pâte de verre,
1920-1930.

Ci-dessous : vase en pâte de verre
à anses en forme de caméléons, modèle
créé en 1922, cette épreuve en 1924.



RENÉ LALIQUE (1860-1945)

Lalique naquit à Ay (Marne) et quitta le lycée Turgot (près de Vincennes) à seize ans, après avoir révélé de grands talents de dessinateur. En 1876, il entra en apprentissage auprès de Louis Aucoq, un grand orfèvre parisien. Il suivit en parallèle des cours à l'École nationale supérieure des arts décoratifs, avant de passer deux ans en Angleterre, au Sydenham College, pour parfaire sa formation. De retour à Paris, en 1880, il travailla d'abord pour le joaillier Auguste Petit puis s'associa à Varenne, un ancien ami de sa famille. Pendant toute cette période, Lalique conçut des modèles pour des joailliers comme Cartier, Boucheron, Destape et Aucoq, tout en étudiant la sculpture avec Justin Lequien. En 1885, il entra chez Jules Destape avant de reprendre son atelier. Désormais à son compte, Lalique s'affranchit

bientôt des canons de la joaillerie pour atteindre l'apogée de son art pendant l'ère de l'Art nouveau. À l'Exposition universelle de 1900, sa renommée devint mondiale.

Lalique s'intéressa tôt au verre et entreprit des recherches dans son atelier de la rue Thérèse en intégrant du verre incolore et coloré dans ses bijoux. En 1902, il loua un petit atelier à Clairefontaine, près de Rambouillet, qu'il équipa pour quatre verriers. Il recourut au procédé du moulage à la cire perdue pour créer des figurines et des vases en verre. Il abandonna dès lors peu à peu la joaillerie pour se consacrer au travail du verre.

Vers 1905, Lalique incorporait du verre gravé dans ses modèles de miroirs, textiles, coupe-papier, et autres petits objets. En 1907, le parfumeur François Coty le chargea de concevoir des étiquettes gravées pour des flacons de parfum. Lalique créa aussi les flacons, qu'il fit exécuter par la verrerie Legras et Cie. L'année suivante, il loua la Verrerie de Combs-la-Ville, située à Combs, en Seine-et-Marne, qu'il acheta par la suite. Il créa d'autres flacons de parfum, pour Coty, Forvil, Worth, Orsay et Roger et Gallet. Après l'armistice de 1918 et le retour à la France de l'Alsace et d'une partie de la Lorraine, Lalique acquit sa seconde verrerie, une grande usine, à Wingen-sur-Moder (Bas-Rhin), près de la frontière allemande. À cinquante-huit ans, il entamait une seconde carrière.

Lalique disposait de son propre pavillon à l'Exposition des arts décoratifs de 1925, où il triompha comme en 1900. Il conçut et fabriqua aussi une table en verre, des verres

à pied et des bougeoirs pour le pavillon de Sèvres, ainsi que la monumentale fontaine lumineuse édiflée devant le pavillon de la Cour des métiers. En 1927, il fournit des luminaires en verre moulé pour la salle à manger de première classe décorée par Pierre Patout sur le paquebot *Île-de-France*, tout en continuant à exposer au Salon d'automne et à celui de la Société des artistes décorateurs. Dans les années vingt, il réalisa une trentaine de mascottes de voitures et dans les années trente plusieurs commandes monumentales, dont une chapelle de verre exposée au Salon d'automne en 1931. Lalique conçut aussi des parois de verre décoratives et des luminaires pour le *Normandie* en 1935. En 1937, la verrerie de Combs-la-Ville ferma et celle de Wingen-sur-Moder fut occupée par les Allemands pendant la Seconde Guerre mondiale. Lalique mourut peu après la Libération.

Caractérisées par des décors exceptionnellement profonds et détaillés,

Page de droite : vases en verre moulé.

En haut, de gauche à droite : *Lézards et Bleuets, Milan et Perruches* ; au milieu : *Serpent, Monnaie-du-pape et Languedoc* ; en bas : *Courges, Albert et Soucis*.

Ci-dessous : mascottes d'automobiles.

De gauche à droite : *Longchamp* (créée en 1929), *Cinq Chevaux* (1925), *Tête d'aigle* (1928), *Tête de paon* (1928) et *Comète* (1925).







Ci-contre : chandelier *Oxford* à quatre branches en verre moulé, créé en 1928.

Ci-dessous à gauche : vase *Ceylan* en opaline moulée, créé en 1924.

Ci-dessous : vase moulé *Palestre*, créé en 1928.

les pièces de Lalique étaient réalisées de trois manières : par soufflage au moule à la volée ; ou mécaniquement par le procédé d'aspiré-soufflé (ou celui de pressé-soufflé) ; ou par formage avec une presse à estamper.

Le matériau de base était du demi-cristal, un verre contenant 50 % de plomb, qui était laissé incolore ou était coloré avec des oxydes, sulfures et chlorures métalliques, produisant une palette de couleurs dignes de la joaillerie, allant du vert émeraude au rouge rubis. Les effets d'opalescence s'obtenaient en intercalant une épaisseur de verre blanc opaque entre deux couches de verre coloré. Certaines pièces étaient peintes ou émaillées ; dépolies à l'acide ; irisées à l'antique ou vieillies artificiellement



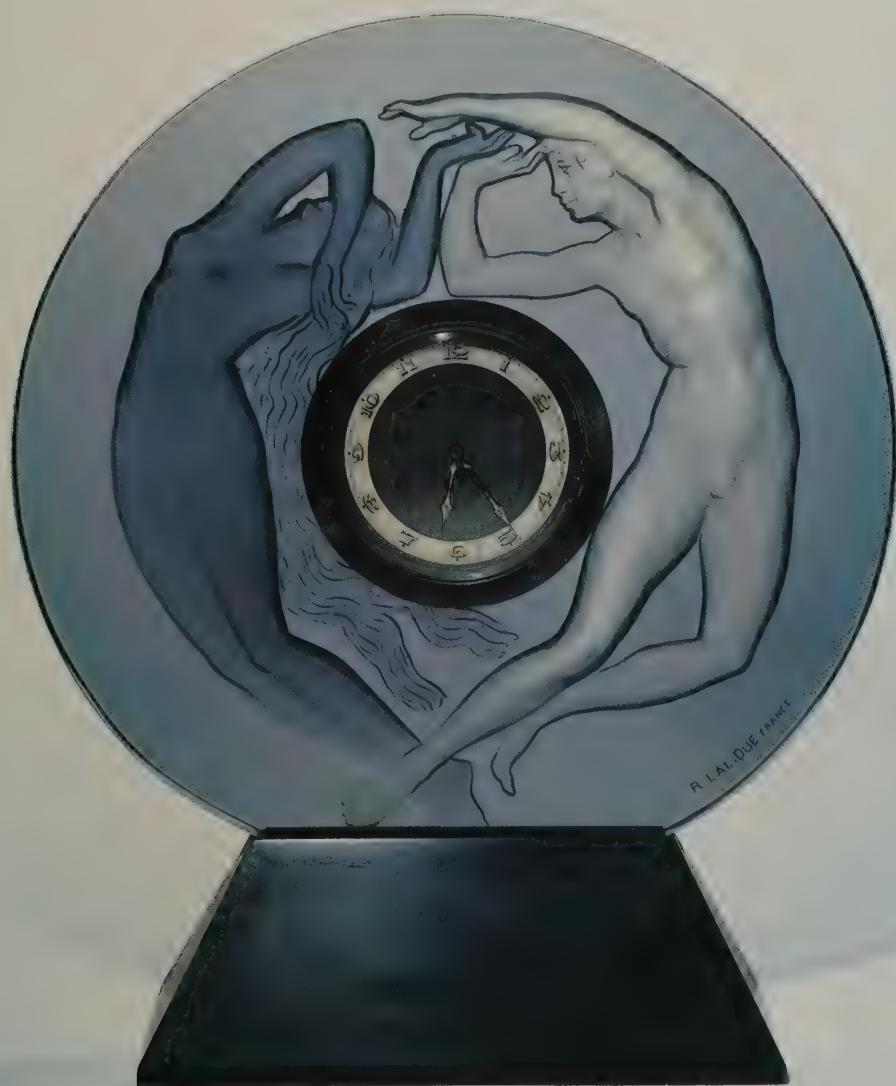
par exposition du verre à des vapeurs d'oxydes de sels métalliques sous un moufle ; polies à la pâte rouge ou à la meule.

Outre des bijoux en verre, des parois lumineuses, des statuettes et des fontaines, Lalique créa de nombreux objets utilitaires, vases, plateaux, compotiers, pendules, carafes, luminaires, bibelots lumineux. Les décors peints couvraient toute l'histoire de l'art, de l'Antiquité à l'ère contemporaine. La grammaire décorative de Lalique était tout aussi variée, des motifs géométriques abstraits aux animaux et fleurs réalistes ou stylisés, en passant par les figures humaines et les scènes mythologiques, de plus en plus religieuses vers la fin de sa vie.



Ci-dessus : L'Oiseau de feu,
en verre moulé et teinté sur socle
métallique lumineux, créé en 1922.

Ci-contre : Le Jour et la Nuit,
pendule en verre blanc transparent
et dépoli sur socle métallique
lumineux, créée en 1926.





Ci-contre, à gauche : Gros Scarabées, vase en verre moulé.



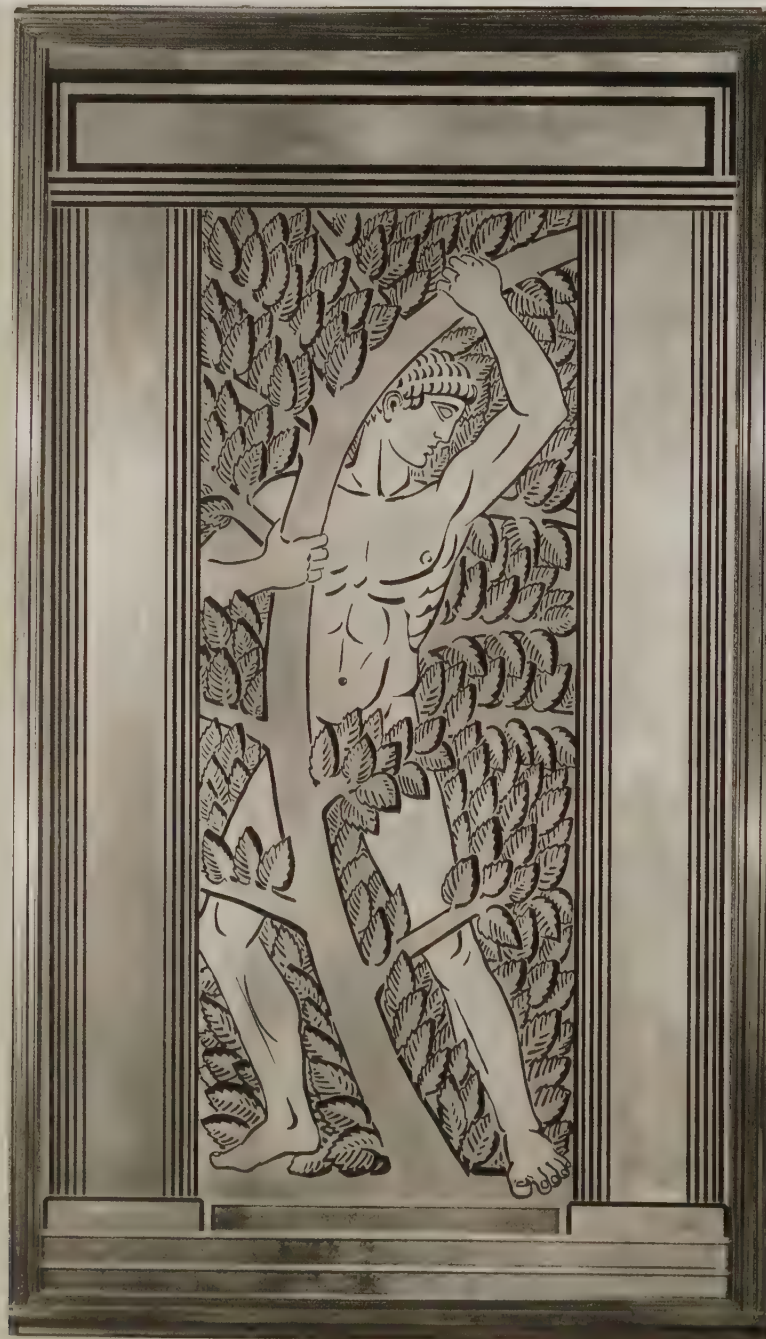
Ci-contre : Salmonidés, vase en verre moulé.

Page de droite : porte d'ascenseur en verre moulé et maillechort pour le hall d'entrée de l'Oviatt Building, Los Angeles, 1928.



Ci-dessus : Archers, vase en verre moulé.

À droite : panneau en verre moulé et gravé à l'acide pour le magasin pour hommes John Wanamaker's, Broad Street et Penn Square, Philadelphie, 1932.





MAURICE MARINOT (1882-1960)

Natif de Troyes, Marinot s'installa en 1901 à Paris, où il suivit une formation d'artiste et commença d'exposer, tout en étudiant auprès du groupe qui sera plus tard appelé les Fauves. Il n'obtint pas son diplôme mais persuada ses parents de le laisser fréquenter l'École des beaux-arts où il eut pour maître le peintre Fernand Cormon. En 1905, il retourna définitivement dans sa ville natale. Il exposa des toiles au Salon d'automne de 1910 à 1913, ainsi qu'au Salon des Tuileries. En 1911, il visita la petite verrerie Viard, à Bar-sur-Seine, dirigée par ses amis, les frères Eugène et Gabriel Viard. Cela bouleversa sa carrière. Il exposa ses premières verreries au Salon des indépendants la même année.

Marinot présenta son premier ensemble majeur de pièces en verre en 1913, au Salon d'automne, dont une partie dans une table à liqueurs exposée par André Mare. Adrien Hébrard, le célèbre fondeur, devint son unique agent et présenta ses œuvres dans sa galerie de la rue Royale. Le musée du Luxembourg, le baron Robert de Rothschild et Mme Louis Barthou furent parmi ses premiers clients. Ces pièces étaient réalisées dans un verre incolore orné d'un décor émaillé multicolore de fleurs stylisées, de guirlandes, d'oiseaux et d'autres motifs similaires.

Marinot fut mobilisé pendant la Première Guerre mondiale et retrouva la verrerie Viard en 1919. Il continua d'employer des émaux jusqu'en 1923, tout en mesurant les limites de ce procédé puisque l'application de peintures opaques sur la surface translucide du verre en masquait la beauté intrinsèque. Il chercha donc comment décorer la masse de verre elle-même, sans recourir à une ornementation externe. En 1922, il avait en grande partie résolu le problème : la beauté de ses pièces proviendrait désormais de leur forme et ce sont les formes et la décoration interne des pièces en verre qui en déterminaient la beauté.

Dans les années vingt et trente, la production de Marinot se répartit en quatre grandes catégories. D'abord, les vases conçus

immédiatement après l'abandon de l'émail. Leurs parois épaisses sont profondément gravées ou incorporent des décors internes – bulles, teintes fumées, traînées de couleurs sourdes ou effets « sandwich » obtenus en intercalant une couche de couleur mouchetée ou spiralée entre les parois interne et externe du verre incolore. Deuxièmement, les pièces profondément gravées à l'acide, de décors géométriques puissants, presque sauvages, dont la texture contraste avec celle, polie et lisse, des surfaces réservées, qui mettent en valeur les jeux de réfraction de la lumière. Troisièmement, les pièces travaillées au four, dont la forme est rehaussée par l'application d'épaisses bandes de verre en fusion. Marinot modelait parfois celles-ci comme des masques stylisés. Enfin, les bouteilles et



Ci-contre : flacon et bouchon, modèle n° 1997, verre gravé à l'acide, 1931.

Page de droite : flacon et bouchon, modèle n° 1411, verre multicouche à bullage interne, vers 1927.



flacons taillés à la roue ou sculptés dans des formes libres et massives dans le four, avec leurs décorations internes et leurs bouchons caractéristiques, sphériques ou hémisphériques.

L'envoi de Marinot à l'Exposition des arts décoratifs de 1925, composé de pièces exposées hors concours sur le stand d'Hébrard et dans le pavillon de Süe et Mare reçut un excellent accueil. Il exposa la même année pour la première fois à New York.

En 1937, l'usine Viard ferma et Marinot cessa définitivement le travail du verre, en partie pour des raisons de santé, après de nombreuses années passées près des fours. Hébrard organisa une ultime exposition de ses œuvres à l'Exposition des arts et techniques

de 1937. En 1944, les Alliés libérèrent Troyes. Les bombardements précédant la Libération touchèrent l'atelier de Marinot, détruisant près de deux mille cinq cents peintures et presque toutes ses verreries. Seules celles qui étaient entreposées chez sa sœur, Hélène, échappèrent à la destruction. Durant toutes ces années, Marinot continua de peindre et d'exposer ses toiles, par exemple à la galerie Charpentier en 1948.

Flacons bouchés en verre multicouche à décor interne bullé ou granuleux, 1920-1930.



À gauche : vase en verre blanc transparent à décor émaillé, 1913.



Ci-dessous, à gauche : vase en verre blanc transparent à décor émaillé, 1914.

Ci-dessous, à droite : flacon en verre blanc transparent, à décor rapporté et émaillé, vers 1913-1914.



CÉRAMIQUE

Il pourrait être tentant de limiter l'analyse de la céramique Art déco aux objets luxueux prédominants dans les salons et à l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de 1925. Malgré leur importance dans les arts décoratifs des années vingt, ces pièces ornées de figures féminines maniérées, entourées de silhouettes animales stylisées sur fond de fleurs, d'arabesques ou de motifs géométriques ne sont pas représentatives de la richesse artistique de la céramique moderniste de l'entre-deux-guerres. Celle-ci ressort mieux si l'on distingue trois catégories interdépendantes dans la production de cette période. D'abord les créations des artistes potiers, héritiers des mouvements réformateurs de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle. Ensuite, la production des manufactures traditionnelles, dont certaines remontaient aux origines de la porcelaine en Europe au XVIII^e siècle. Enfin, la céramique industrielle naissante, conçue pour une production en série et fruit d'une alliance entre l'art et l'industrie inconnue au siècle précédent.

Les artistes potiers de l'entre-deux-guerres remirent en question les limites artistiques et techniques de l'industrie céramique née à la fin de l'ère victorienne. L'essor d'une bourgeoisie prospère avait favorisé la fabrication intensive de pièces peu coûteuses mais de médiocre qualité. Des artistes réformateurs comme John Ruskin et William Morris accordaient une valeur morale et artistique supérieure aux objets fabriqués à la main, élevant l'artisan au rang d'artiste et ennoblissant ses créations. La « poterie d'art » devint une forme d'art reconnue et l'artisan une figure vertueuse tandis que les machines et leurs productions étaient désignées comme la racine des maux sociaux. L'orientalisme joua aussi un rôle important. La fécondation croisée entre l'Europe et l'Extrême-Orient se lit dans les pièces japonisantes lancées vers 1880 par des fabriques comme la Worcester Royal Porcelain Co. et dans la fascination pour les glaçures orientales manifeste dans l'œuvre d'Ernst Seger à Berlin, d'Auguste Delaherche et d'Ernest Chaplet à Paris, et d'Adelaide Robineau ou de la Rookwood Pottery aux États-Unis.



GERHARD SCHLIEPSTEIN

Prince et Princesse, porcelaine
à pâte dure émaillée, pour
la Rosenthal Porzellan, 1925-1926.

Après la Première Guerre mondiale, le potier intervenait dans toutes les étapes de la production – conception, façonnage, émaillage – comme ses prédécesseurs du mouvement Arts and Crafts. La virtuosité technique culmina dans la céramique française produite vers 1920. La maîtrise des glaçures y devint primordiale mais cette quête de la perfection technique se fit au détriment de l'invention artistique et ce sont les Britanniques et les Américains, inspirés par l'école viennoise, qui innovaient le plus à la veille de la Seconde Guerre mondiale.

Le potier français André Metthey représente une transition importante entre les réformateurs du XIX^e siècle et le début de la modernité. Il produisit la plupart de ses pièces avant la Première Guerre mondiale mais développa de nombreux décors qui allaient constituer le lexique élémentaire des artisans Art déco. Il travailla le grès puis la faïence et invita d'éminents artistes de l'école de Paris à décorer ses pièces. L'œuvre d'Émile Decœur fut quant à elle surtout déterminante techniquement : ses grès et ses porcelaines se distinguaient par l'unité remarquable de la forme et du décor. Il mit d'abord au point de magnifiques glaçures flammées et des décors gravés sous de riches couches d'engobe coloré, avant de privilégier peu à peu dans les années vingt des glaçures monochromes dont l'éclat rendait superflue toute ornementation.

L'œuvre d'Émile Lenoble évoque la céramique coréenne et celle de la dynastie Song. Il produisait des grès mêlés de kaolin d'une exceptionnelle légèreté, à décor géométrique ou floral stylisé convenant à leurs formes simples. Il associait souvent ce type de décor, incisé dans la pâte ou l'engobe, à une couverte céladon raffinée.

Georges Serré fut très marqué par un séjour en Extrême-Orient au cours duquel tout en enseignant, il se passionna pour l'art khmer et chinois. Les glaçures de ses pièces massives, à décor géométrique incisé, rappellent la pierre taillée. Jean Besnard s'inspira de la poterie populaire et de la délicatesse de la dentelle. Il ornait aussi certaines pièces d'animaux et d'oiseaux modelés ou incisés, recouverts d'une

JACQUES-ÉMILE RUHLMANN
Vase en porcelaine à pâte tendre
sur pied de bronze doré pour
la manufacture nationale de Sèvres,
peint par Maurice Herbillon,
vers 1930.



épaisse couverte. L'émigré russe Séraphin Soudbinine, un protégé de Rodin, réalisait des pièces sculpturales en porcelaine et en grès. À Boulogne-sur-Seine, au début du siècle, Edmond Lachenal s'intéressa aux glaçures flammées et mit au point un procédé imitant la précision géométrique de l'émail cloisonné. L'une de ses couleurs de prédilection était un bleu turquoise lumineux qu'il aimait appliquer sur un fond craquelé ivoire ou beige. Henri Simmen, l'un de ses élèves, ornait ses couvertes de décors incisés symétriques.

Les faïences de Jean Mayodon se distinguent par leurs décors de figures peintes et leurs glaçures craquelées, souvent réalisés d'après des dessins Art déco de Marianne Clouzot. Les carreaux étaient l'une des spécialités de Mayodon. Il en réalisa pour de nombreux espaces du paquebot *Normandie*. Les formes simples et bulbeuses des céramiques de René Buthaud s'ornaient aussi de décors à figures. Buthaud travaillait à Bordeaux et son iconographie moderniste a souvent été rapprochée du style pictural de Jean Dupas, un de ses amis et voisins, dont les toiles représentaient le même genre de jeunes filles alanguies aux poses émoustillantes. La maîtrise technique de Buthaud transparait dans les épaisses glaçures craquelées et les décors peau de serpent qu'il développa dans les années trente. À Maisons-Alfort, Félix Massoul privilégiait une palette claire et des peintures métallisées, souvent réalisées en collaboration avec sa femme, Madeleine.

En Belgique, Roger Guérin (1896-1954), qui travaillait pour la Société des grès de Bouffioulx, à Châtelet, réalisait des couvertes avec des coulées d'un bleu ou d'un brun intense, complétées parfois par des lustres métallisés qu'il appliquait sur ses plats façonnés à la main. Il participa à l'Exposition des arts décoratifs de 1925 et à l'Exposition des arts et techniques de 1937, à Paris.

La Wiener Werkstätte réunit des artisans travaillant dans de nombreuses spécialités. Fondée en 1903, elle promut d'abord un style sévère et intransigeant dont les ateliers de céramique ne tardèrent pas à s'affranchir, peut-être en réaction contre les privations de la Première

Guerre mondiale. Tout au long des années vingt, Susi Singer, Gudrun Baudisch-Wittke et Valerie (Vally) Wieselthier, notamment, produisirent des pièces singulières, caractérisées par un façonnage grossier et des coulures aux coloris discordants. Pour l'Exposition des arts décoratifs de 1925, elles furent rejointes par Michael Powolny et Josef Hoffmann, qui exposèrent leurs céramiques modernes avec les ateliers de la Wiener Keramik.

L'école autrichienne influença la céramique américaine grâce à l'enseignement de Julius Mihalik, émigré à Cleveland. Plusieurs de ses étudiants furent embauchés par le Cowan Pottery Studio, à Rocky River, à l'ouest de la ville, dont Viktor Schreckengost, Waylande de Santis Gregory et Thelma Frazier. Schreckengost connaissait bien la céramique viennoise puisqu'il avait étudié auprès de Powolny à la Wiener Keramik en 1929. Saxophoniste semi-professionnel, il est surtout connu pour sa série de bols à punch *Jazz*, réalisée pour la Cowan Pottery. Il marqua beaucoup la céramique américaine des années trente : ses envois aux expositions de Cleveland May et de Ceramic National étaient bien accueillis et récompensés. Ses pièces, qui trahissaient sa formation viennoise, souvent puissantes et colorées, étaient toujours inventives.

Carl Walters ne délaissa la peinture pour la céramique qu'en 1919. Ses brillantes éditions de statuettes animalières se fondaient sur de solides techniques de façonnage et des glaçures dérivées de sources aussi variées que l'art populaire américain et la faïence égyptienne. William Hunt Diederich, mieux connu pour ses élégantes ferronneries, réalisa aussi des poteries à décor de silhouettes animales évocatrices, à la fois par le style et la technique, des glaçures transparentes des poteries de la Méditerranée antique. Le peintre Henry Varnum Poor se tourna vers la céramique en partie pour des raisons économiques. Il s'inspira des céramiques primitives pour produire d'abord de simples objets de table avant de privilégier peu à peu des commandes architecturales plus lucratives. Pour ces dernières, son style demeura fondé sur les qualités décoratives de l'engobe et du *sgraffito*.

MAURICE MENSOLI

Ci-dessous : Sirènes et Tritons,
vase en porcelaine à pâte tendre pour
la manufacture nationale de Sèvres, peint
par André Plantard, vers 1933.

CHARLES CATTEAU

À droite : faïences émaillées
pour Boch Frères, vers 1925.



La Cranbrook Academy of Art, fondée en 1932 à Bloomfield Hills dans le Michigan, se développa dans l'entre-deux-guerres. Elle catalysa le mouvement artisanal américain de l'après-guerre. Entre autres créations céramiques remarquables, Eliel Saarinen dessina un service élégant pour Lenox, tandis que Majlis (Maija) Grotell montrait sa maîtrise des techniques de cuisson orientales par ses effets de texture et ses glaçures raffinés.

Les réalisations des manufactures d'État françaises et allemandes, deuxième catégorie de la production céramique de l'entre-deux-guerres, stagnèrent sur le plan artistique dans les années vingt et trente. Au fil du XIX^e siècle, ces manufactures étaient devenues des bastions conservateurs produisant exclusivement des pièces ornementales luxueuses pour des clients aisés et négligeant la clientèle moderniste. Les Scandinaves furent presque les seuls à profiter de frontières moins rigides entre l'art et l'artisanat pour mettre en synergie l'esthétique du tour de potier et la grammaire de l'ornement moderniste.

D'autres fabriques européennes, aux capacités de production très disparates, s'intéressèrent à l'esthétique moderne, qu'il s'agisse de maisons belges influencées par l'Art déco français, de manufactures britanniques qui produisaient en ordre dispersé des pièces modernes à côté de reproductions de pièces anciennes, ou d'autres fabriques européennes et américaines qui cherchaient simplement à tirer parti de la vogue du style 1925. Il se trouve, par une ironie de l'histoire, que c'est ce dernier type de céramique qui contribua le plus à populariser l'Art déco et, en le vulgarisant, à précipiter son déclin.

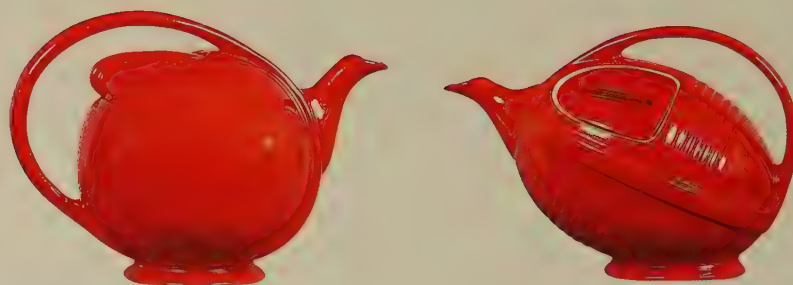
On considère généralement que l'entre-deux-guerres fut une période stérile sur le plan artistique pour la manufacture nationale de Sèvres, malgré des efforts de modernisation continus. Dirigée par Georges Lechevallier-Chevignard, à partir de 1920, elle présenta à l'Exposition de 1925 des pièces commandées à des artistes et à des architectes extérieurs, qui n'étaient pas céramistes de profession. Évalués à l'aune du modernisme, les services élégants de Theodore

SÛE ET MARE

Ci-dessous : terrine à couvercle en faïence émaillée pour la Compagnie des Arts français, fabriquée par la faïencerie Marcel Méran de Montereau, 1920-1925.

HALL CHINA CO.

Ci-contre et page de gauche : théières en faïence à glaçure rouge chinoise. De gauche à droite : *Courant d'air* (1940), *Football* (1938), *Beignet* (1938), *Rythme* (1939) et *Automobile* (1938).



Haviland et Cie, de Limoges, semblent plus réussis. En commandant des œuvres à des artistes tels que Suzanne Lalique et Jean Dufy, la fabrique cherchait clairement à adapter le langage décoratif contemporain aux formes traditionnelles. Marcel Goupy, plus connu pour ses modèles de verreries, créa des services en porcelaine et en verre. Jean Luce, également connu pour ses verreries, conçut des services en céramique d'un modernisme délicat. Haviland édita aussi une série de petites porcelaines animalières en biscuit ou glaçurées, créées par Édouard-Marcel Sandoz.

Dans les années vingt, les grands magasins parisiens produisirent une abondante céramique domestique conçue dans leurs ateliers. Chez Pomone, Charlotte Chauchet-Guilleré, Madeleine Sougez, Marcel Renard et Claude Lévy créèrent des services et des accessoires en faïence aux décors légers, pour compléter leur mobilier. À La Maîtrise (Galeries Lafayette), Maurice Dufrêne, Jean et Jacques Adnet, Paul Bonifas et Mlle Maisonne conçurent des objets similaires, qui furent réalisés par Fau et Guillard et Boch Frères Céramis. Les Faïenceries de Longwy lancèrent avec succès une ligne aux couleurs vives rehaussées de noir, à la manière des carreaux d'Afrique du Nord, à décors de gazelles bondissantes et de flore stylisée.

Les poteries exécutées par Robert Lallemand dans les années vingt et au début des années trente reflètent la vogue française des formes anguleuses. Le nombre de ses vases façonnés en pieds de lampe révèle ses intentions purement décoratives. À la même époque, Jean et Jacques Adnet créaient des formes et des figures d'oiseaux aussi nettement anguleuses, mises en valeur par une couverte blanche. Le marchand parisien Robj vendait des carafes et des bibelots céramiques à décors de figures créés par divers artistes. Vaguement cubistes et souvent charmants, ils étaient faits pour être collectionnés en séries.

Après la fermeture de la célèbre manufacture de Vienne au XIX^e siècle, Augarten et Friedrich Goldscheider demeuraient les seuls à produire des services de porcelaine modernes. Augarten lança



quelques pièces décoratives dessinées par Josef Hoffmann et Ena Rottenberg. Dans les années vingt, les ballerines et pierrettes de Goldscheider, conçues entre autres par Josef Lorenzl, jouirent d'une certaine popularité. À l'Exposition de 1925, la filiale française d'Arthur Goldscheider exposa un ensemble plus intéressant de pièces de vaisselle, de statuettes et de pieds de lampe conçus par Éric Bagge, Édouard Cazaux et Sybille May.

En Belgique, la société Boch Frères Céramis de La Louvière embrassa le style moderne. Charles Catteau, le directeur artistique moderniste de l'entreprise, créa des décors d'un turquoise éclatant sur des fonds ivoire craquelés rappelant la palette d'Edmond Lachenal.

À la Società Ceramica Richard-Ginori, à Doccia, en Italie, l'architecte Giovanni (Gio) Ponti ajouta au catalogue classique de la fabrique des pièces à décors modernistes très maniérés à partir de 1923. À Turin, Eugenio Colmo fit de la céramique un hobby et décora des biscuits de porcelaine blanche d'une gamme d'images Art déco puissantes et vivement colorées.

En Allemagne, la manufacture de Berlin fut la seule à s'intéresser à l'esthétique contemporaine. La fabrique la plus ancienne et la plus réputée du pays, la Staatliche Porzellan-Manufaktur Meissen, choisit d'ignorer presque totalement le mouvement moderniste.

L'Angleterre s'en remit aussi largement à son riche héritage. Les artistes qui s'efforçaient d'adapter le langage décoratif moderne à la production industrielle reçurent toutefois un accueil très favorable, comme Eric Slater, aux Shelley Potteries, et Susie Cooper, qui produisait ses propres services sobriement décorés. En 1931, Cooper accepta de fournir des modèles de formes et de décors à Wood & Sons' Crown Works. Elle créa des dizaines de services dont les motifs abstraits ou géométriques discrets, inspirés du jazz et exécutés dans des tons doux, respectaient le conservatisme de la clientèle anglaise. À l'inverse, le service *Bizarre* de Clarice Cliff, produit par la Newport Pottery à partir de 1928, en est venu à symboliser l'exubérance décorative et les excès du style Art déco par ses couleurs criardes,

sa géométrie et ses formes excentriques. Un marketing astucieux et des prix modérés contribuèrent à la diffusion de ses pièces. La collaboration ultérieure de Cliff avec des artistes comme Vanessa Bell et Duncan Grant, qui avaient déjà créé des décors de céramique, sir Frank Brangwyn, Graham Sutherland et Laura Knight fut moins fructueuse. Les critiques trouvèrent qu'on avait l'impression de « manger sur des peintures » et le projet fut rapidement abandonné. Chez Josiah Wedgwood & Sons, Daisy Makeig-Jones (1881-1945) créa de nombreux décors *Fairyland lustre* sur de la porcelaine anglaise tendre entre 1915 et 1920, avec succès. Ils sont désormais souvent rangés dans la catégorie Art déco dans les ventes alors qu'il s'agit plutôt de pièces victorienne fantaisie, influencées par l'art populaire.

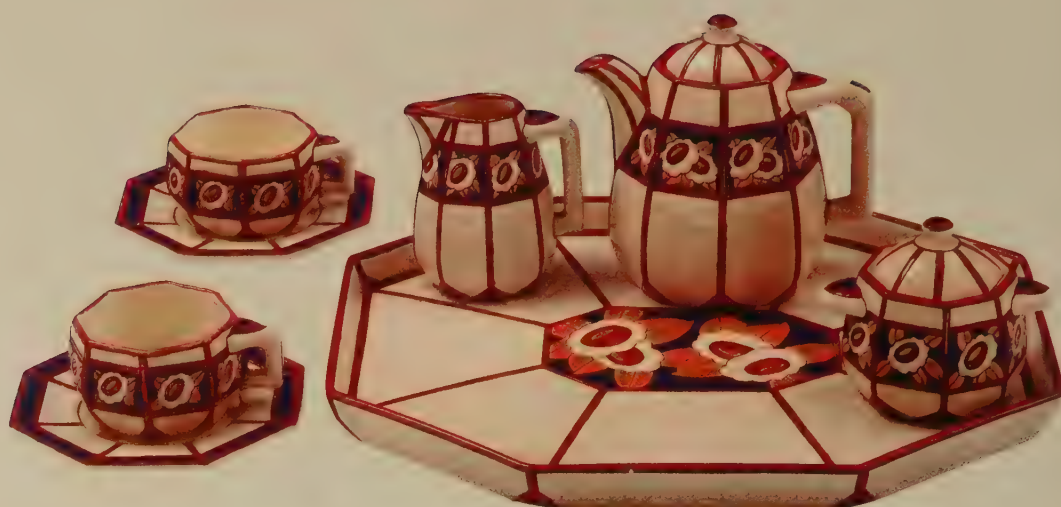
En Suède, Wilhelm Kage était le directeur artistique de la fabrique de porcelaine Gustavsberg. Sa ligne de grès *Argenta* s'ornait de motifs argentés appliqués sur des glaçures vertes rappelant le bronze vert-de-gris. En Norvège, c'est la géométrie des créations de Nora Gulbrandsen pour la Porselaensfabrik de Porsgrunn qui traduisait clairement l'esthétique moderne.

Aux États-Unis, les principales fabriques du Midwest étaient trop conservatrices pour produire des pièces modernes. La Rookwood Pottery incitait bien certains créateurs de décors à se familiariser avec les dernières modes parisiennes grâce aux revues d'art contemporain mais les incessantes vicissitudes financières de l'entreprise, à partir du milieu des années vingt, l'empêchèrent d'innover durablement et de prendre des risques. Les mêmes restrictions valent pour les fabriques Fulper, Newcomb, Van Briggie et Grueby, qui déclinaient toutes plus ou moins depuis leur heure de gloire au tournant du siècle. Seule Roseville osa produire une ligne audacieuse et moderne, baptisée *Futura* et inspirée des silhouettes en gradins des gratte-ciel de Manhattan.

Le facteur primordial dans le développement d'une esthétique propre au xx^e siècle fut peut-être la naissance de la céramique industrielle et du métier de designer dans l'entre-deux-guerres.

FAÏENCERIES DE LONGWY

Service à thé en faïence émaillée
pour Primavera, Paris, 1920-1925.



Si cette profession se trouve aujourd'hui au carrefour de l'art et de l'industrie, c'est le fruit d'expériences conduites dans de nombreuses disciplines – dont la céramique – visant à prouver qu'un bon design pouvait être à la fois économique et fonctionnel. Les vraies céramiques industrielles des années trente, aux formes originales et souvent dépourvues de décor, ne perdirent rien de leur spécificité parce qu'elles étaient produites en série. Cette période marqua l'acceptation progressive des formes fonctionnelles et des méthodes industrielles modernes. La machine qui était condamnée quelques décennies plus tôt devint le moyen de produire en série des pièces de qualité. Le moment charnière fut la fondation du Bauhaus à Weimar en 1919. Même si la production céramique n'y égala jamais celle des objets en métal de Marianne Brandt ou de Ludwig Mies Van der Rohe, elle se distingue par son rejet total de la tradition et par le mariage fécond de l'art et de l'artisanat, conformément au manifeste fondateur de Walter Gropius.

La Staatliche Porzellan Manufaktur de Berlin fut la seule en Allemagne à s'intéresser au fonctionnalisme. Elle recruta avec cette visée industrielle Marguerite Friedländer-Wildenhain, qui conçut les formes simples et classiques du service *Halle* de 1930, où le décor se limitait à une bande monochrome. Le service *Urbino* de Trude Petri, créé la même année, était plus remarquable. Produit pendant une trentaine d'années, il fut l'un des premiers à ne jouer ni sur la couleur ni sur le décor pour s'imposer commercialement. Le service *Arzberg 1382* du Dr Hermann Gretsch pour la manufacture Arzberg répondait aux mêmes préoccupations fonctionnalistes. Dépouvé d'ornementation, caractérisé par des profils doux et arrondis, il fut présenté pour la première fois à l'exposition du Deutscher Werkbund en 1930. Il y reçut une médaille d'or qui montrait que le goût croissant pour l'épure n'impliquait pas de rejeter le luxe et le raffinement de la porcelaine.

Eva Stricker-Zeisel est l'un des dessinateurs industriels les plus remarquables du xx^e siècle. Ses œuvres de la maturité appartiennent

plutôt à l'après-Seconde Guerre mondiale mais ses modèles conçus pour la Schramberger Majolikafabrik dans les années vingt comprenaient des motifs géométriques liés au modernisme. On retrouve ce goût pour la géométrie, mais tempéré, dans ses œuvres des années trente, créées pour Christian Carstens Kommerz à Berlin, Lomonossov Porcelaine et Doulevo Céramiques en Union soviétique et la Bay Ridge Specialty Co. et Riverside China aux États-Unis.

En Grande-Bretagne, Keith Murray conçut des modèles réellement avant-gardistes pour Wedgwood à partir de 1933. Il créa de nombreuses formes originales en limitant l'ornementation à des traces de tournage ou à des cannelures. Une gamme de glaçures mates apportait des variations de textures.

Les Américains surent tirer le meilleur parti commercial de la production en série. Le service *Fiesta* de Frederick Rhead, conçu pour la Homer Laughlin Co., fut l'un des plus vendus et des plus aboutis. Fondé sur des formes géométriques simples, il fut lancé en 1936, décliné en cinq couleurs vives. Cette ligne de céramique, produite pendant plus de trente ans, contribua à précipiter la révolution du design industriel. Les idées de Russel Wright influèrent aussi beaucoup sur ce que le public considérait comme un « bon design ». En 1937, il créa un service américain moderne qui fut lancé par Steubenville Pottery en 1939 et commercialisé par Baymor jusqu'en 1959. Ses formes inspirées de la nature et ses tons doux annonçaient l'essor du design organique après la Seconde Guerre mondiale.

WIENER WERKSTÄTTE

Page de droite : plats en terre cuite émaillée, décorés par Hilda Jesser, 1920-1930.



RENÉ BUTHAUD

CLARICE CLIFF

ÉMILE DECŒUR

VIKTOR SCHRECKENGOST

RENÉ BUTHAUD
(1886-1986)

Originaire de Saintes, en Charente-Maritime, Buthaud étudia la gravure et la peinture à l'école des beaux-arts de Bordeaux puis, à partir de 1903, aux Beaux-Arts de Paris, auprès de Gabriel Ferrier. Il reçut à la fois le prix Chenavard et le prix Roux. Après la Première Guerre mondiale, il retourna à Bordeaux avec l'intention de se consacrer au travail de l'argile. Après avoir exposé au Salon de la Société des artistes décorateurs à Paris, en 1920, il fut sollicité pour prendre la direction de l'atelier de céramique de Primavera à Sainte-Radegonde, en Touraine, où il travailla à l'élaboration de glaçures. Il créa des formes en grès simples, qu'exécutaient des potiers locaux, et qu'il recouvrait de glaçures craquelées. Il les exposait dans

les Salons à Paris et présenta des pièces à l'Exposition des arts décoratifs de 1925.

En 1926, Buthaud retourna à Bordeaux où il ouvrit son propre atelier. En 1931, il devint professeur à l'école des beaux-arts de Bordeaux. Il exposa par l'intermédiaire de Géo Rouard à Paris à partir de 1928 et jusqu'à la fin de sa carrière en 1965. Dans les années trente, il créa une ligne de céramique commerciale qu'il jugeait de moindre qualité ; il la signa *J. DORIS*, pour la distinguer d'œuvres exposées à la galerie de Géo Rouard.

Son décor de prédilection était des jeunes femmes idéalisées, soit mythologiques soit contemporaines et à la mode, qu'il traitait dans un style pictural typiquement Art déco.



Buthaud au travail dans son atelier, 1920-1930.

Il aimait aussi représenter des athlètes, des guirlandes de fleurs, et des compositions géométriques cinétiques. Influencé par l'art africain, il mit au point une glaçure lustrée et craquelée en peau de serpent, au moment de l'Exposition coloniale de Paris en 1931. Il montra sa polyvalence tout au long de sa longue carrière, créant notamment de nombreuses décorations murales et des panneaux en verre églomisé ainsi que des œuvres graphiques, dont des affiches pour la viticulture bordelaise.



À gauche : vase en faïence émaillée, présenté à l'Exposition coloniale, Paris, 1931.

Ci-dessous à gauche : vase en faïence émaillée, vers 1930.

Ci-dessous à droite : urne à couvercle en faïence émaillée, vers 1930.



CLARICE CLIFF
(1899-1972)

Cliff naquit à Tunstall, dans le Staffordshire, la quatrième des sept enfants d'un fondateur. Elle fréquenta la Hight Street Elementary School et la Summerbank School dans sa ville natale. En 1912, elle suivit un apprentissage de trois ans comme émailleuse chez Lingard Webster and Co., à la Swan Pottery à Tunstall. En 1915, elle partit travailler chez Hollingshead & Kirkham, à la Unicorn Pottery, où elle s'intéressa à la céramique tout en travaillant dans le département de lithographie. Pendant ces années, ses parents lui financèrent des cours du soir à la Tunstall School of Art et à la Burslem School of Art.

Au début de la Première Guerre mondiale, Cliff quitta Hollingshead & Kirkham pour A. J. Wilkinson Ltd, une société basée à Burslem dont la production était

commercialisée sous la marque Royal Staffordshire. Elle s'y spécialisa d'abord dans la décoration à main levée. Vers 1920, le chef de décoration reconnut ses qualités de peintre et l'aïda à mieux maîtriser le modelage, ce qui allait jouer un grand rôle dans son succès ultérieur. Cliff exposa à l'Exposition de l'Empire britannique de 1924. Après 1925, elle reçut son propre atelier, pour mener à bien ses recherches, à la Newport Pottery, une petite fabrique de poterie achetée par Wilkinson en 1920, à l'écart du centre de production principal.

En 1927, Cliff suivit des cours de modelage, de composition et de dessin d'après le modèle au Royal College of Art de Londres. Après un bref séjour à Paris, elle décida de produire des pièces

Vases ornés de variantes du décor
Bizarre, faïence émaillée, 1920-1930.



modernistes colorées et fit des essais en cachette pendant quelques mois. En août, elle présenta le premier de ses décors géométriques peints à la main, *Bizarre*, et se fit rapidement un nom dans le métier. Malgré quelques critiques initiales qui le jugeaient vulgaire et trop hardi pour le marché, il se vendit bien et fut produit jusqu'en 1939.

Elle créa bientôt d'autres décors qui connurent le même succès en raison de leurs stylisations séduisantes et de leur légèreté, notamment *Crocus*, *Diamant*, *Mondrian* et *Cercle cranté*. Certains services étaient fabriqués dans d'anciennes formes profilées de Wilkinson. D'autres furent ensuite produits dans de nouvelles formes, comme *Cône*, *Stamford* et *Eton*. Harrods, Liberty, Waring & Gillow et Selfridges, entre autres magasins

prestigieux, éditèrent et commercialisèrent bientôt une vaste gamme de formes et de décors nouveaux. En 1930, son année la plus féconde, Cliff fut nommée directrice artistique d'A. J. Wilkinson et de la Newport Pottery. Elle recherchait sans cesse la nouveauté ; elle créa les décors *Avenue de mai*, *Cottage au toit orange* et *Clochettes à vent*. Au milieu des années trente, les ventes fléchirent et certains décors furent supprimés progressivement.

Après la Seconde Guerre mondiale, Cliff tenta de relancer les ventes d'A. J. Wilkinson, notamment aux États-Unis. L'une de ses premières créations fut le service *Bristol*, en 1948. Les goûts des consommateurs ayant changé, elle devint plus conservatrice et abandonna la frivolité et la palette chatoyante

d'avant-guerre. Pour répondre à la demande, elle créa entre autres une tasse sur une soucoupe inhabituellement grande, permettant de prendre un repas tout en regardant la télévision. En 1964, trois ans après la mort de son mari, elle vendit A. J. Wilkinson et la Newport Pottery à W. R. Midwinter Ltd. En 1999, pour célébrer le centenaire de sa naissance, Wedgwood organisa une grande exposition, et un nouveau livre fut publié sur son œuvre et sa vie. Pour les collectionneurs d'aujourd'hui, les œuvres de Cliff sont emblématiques de l'Art déco dans la céramique britannique.

Service à thé à décor *Sapins corail*, variante du décor *Bizarre*, faïence émaillée, 1920-1930.



Faïences émaillées, comprenant un vaisseau viking à décor *Bizarre* et quatre silhouettes de musiciens et de couples de danseurs, créés pour A. J. Wilkinson Ltd, Newport Pottery, 1920-1930.



Killarney de la collection *Bizarre*,
comprenant un bol, un sucrier,
une saupoudreuse, un pot à miel
et un pot à moutarde.



ÉMILE DECŒUR (1876-1953)

Decœur fit son apprentissage en 1890 dans l'atelier d'Edmond Lachenal (1855-1930) à Châtillon-sous-Bagneux. En 1901, il rejeta soudain le style Art nouveau prédominant au profit de formes plus austères inspirées de modèles orientaux anciens. Après s'être brièvement associé à Fernand Rumèbe, Decœur ouvrit son propre atelier en 1907, à Fontenay-aux-Roses, où il travailla exclusivement le grès et parfois la porcelaine. Sa céramique d'inspiration chinoise est la plus pure de sa génération. Ses pièces se distinguent par leurs glaçures fines et grumelées, aux sublimes tons bleus, gris perle, céladon et ivoire.

Durant l'entre-deux-guerres, Decœur était considéré comme l'un des céramistes français les plus accomplis, privilégiant les vases de style chinois, aux formes symétriques simples, aux motifs peints, champlévés ou incisés sous la couverte, tels que des spirales, des volutes et des gerbes de fleurs stylisées. De 1939 à 1948, il travailla pour la manufacture de Sèvres, comme consultant et créateur de formes, avant de se retirer dans son atelier de Fontenay-aux-Roses où il continua ses recherches sur l'association des émaux, des glaçures et des engobes.

Vases à décor végétal, vers 1903, montrant l'adhésion de Decœur à l'Art nouveau au début de sa carrière avant la transformation de son style après la guerre.



Vases en grès émaillé, vers 1930.



Vase en grès émaillé, vers 1930.



Vase en grès émaillé, vers 1930.



Vase en grès émaillé, vers 1930.

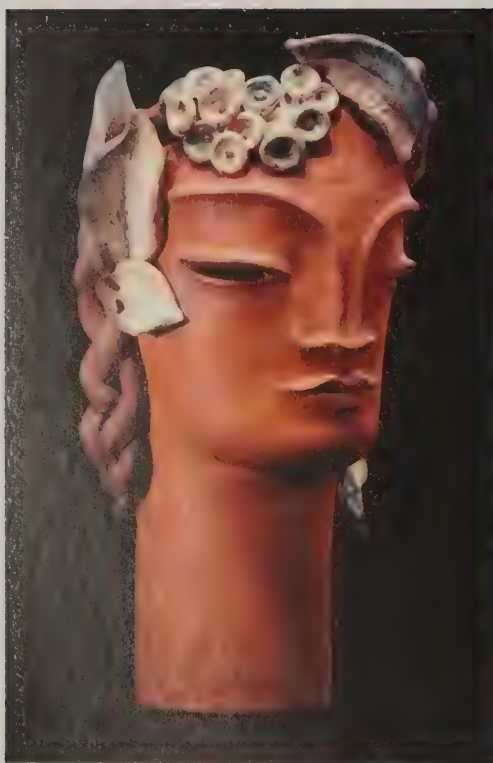


VIKTOR SCHRECKENGOST (1906-2008)

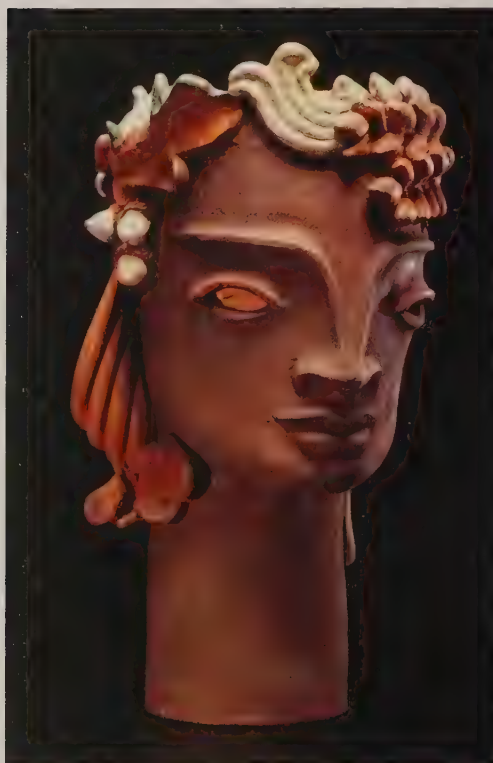
Élevé dans une famille de potiers à Sebring, dans l'Ohio, Schreckengost travailla dans une poterie locale avant de s'inscrire à la Cleveland School of Art pour étudier l'animation. Il se réorienta vers la céramique et fut l'élève de Paul Travis, Walter Sinz et d'un professeur invité, l'Autrichien Julius Mihalik. La découverte de l'école viennoise et l'International Ceramic Exhibition, une manifestation itinérante accueillie par le Cleveland Museum of Art en 1929, le convainquirent de poursuivre ses études à la Kunstgewerbeschule de Vienne. Il y étudia auprès de Michael Powolny, qui lui apprit à modeler directement l'argile. De retour à Cleveland en 1930, Schreckengost enseigna à la Cleveland School of Art et travailla avec le petit groupe d'artistes décorateurs

des lampadaires, les verres à champagne et à cocktail, les enseignes lumineuses de Times Square, les gratte-ciel, les instruments et les notes de musique y sont agencés à la manière d'une narration tout autour du bol. Cowan se servit du modèle de Schreckengost pour produire le bol avec un décor au *sgraffito* gratté dans l'engobe. Une glaçure bleue égyptienne appliquée en dernier permettait de lui donner une lueur nocturne. Chacun des cinquante exemplaires de *Jazz Bowl* est devenu un emblème de l'Art déco américain. Schreckengost maniait volontiers l'humour, comme dans ce bol, et la satire en réaction contre le sérieux traditionnel de la discipline.

Schreckengost s'était tourné vers le design industriel au milieu des années trente. Avec l'aide de l'ingénieur Ray Spiller, il conçut



Ci-dessus : *Été, Automne et Hiver*, trois des quatre figures de la série des *Quatre Saisons*, modelées en argile rouge couverte d'engobe vert et de barbotine argileuse, 1938.



Page de droite : *Eau*, l'une des quatre figures de la série des *Quatre Éléments*, modelée en argile rouge couverte d'engobe vert et de barbotine argileuse, 1939.

conservés par le Cowan Pottery Studio pour éviter la faillite. Lorsque Cowan ferma en 1931, Schreckengost dessina des modèles pour de grands fabricants de vaisselle comme l'American Limoges Ceramics Co., pour qui il créa le premier service moderne produit en série, *Americana*.

En 1930, Eleanor Roosevelt chargea Schreckengost de créer un bol pour célébrer la réélection de son mari comme gouverneur de New York. Séduite par la pièce intitulée *Jazz Bowl*, elle lui en commanda un second exemplaire, dont le décor évoquait aussi la nuit où il avait entendu Cab Calloway au Cotton Club à Manhattan. Le halo

le premier camion à cabine avancée pour la White Motor Co. de Cleveland. Quelques années plus tard, il dessina la bicyclette Mercury pour la Murray Ohio Manufacturing Company, qui devint en 1949 le premier fabricant mondial de jouets. Dans les années quarante, il conçut des voitures à pédales et des jouets. Pendant la Seconde Guerre mondiale, Schreckengost fut recruté par l'US Navy pour mettre au point un système de reconnaissance radar.

Il abandonna le design industriel en 1972 mais continua d'enseigner à la Cleveland School (aujourd'hui Institute) of Art, de peindre et de modeler l'argile.



Ci-contre : bol à punch *Jazz*,
porcelaine émaillée à décor de sgraffito,
fabriqué par la Cowan Pottery,
commandé par Eleanor Roosevelt, 1931.

Ci-dessous : *La Chasse*, bol à punch
et assiettes, porcelaine blanche
à décor peint sous glaçure, fabriqué
par la Cowan Pottery, 1931.

Page de droite : *Jeddu*, buste
en plâtre peint, 1931.





LUMINAIRE

DESNY

Ci-contre : Torchère, métal nickelé,
vers 1930.

PIERRE CHAREAU

Ci-contre, à droite : *La Religieuse*,
lampadaire, modèle n° SN31,
métal peint et plaques d'albâtre, créé
pour le Grand Hôtel de Tours, 1923.



DESNY

Lampe de table, métal chromé
et verre dépoli, 1925-1930.

La différence entre le luminaire Art nouveau et Art déco ne saurait être exagérée. La palette naturaliste fondue de la fin de siècle fut la première mode à disparaître après la Première Guerre mondiale : les bleu azur, vert mousse, magenta, bleu lavande laissèrent la place à des créations moins dépendantes du jeu des couleurs. Un décorateur pouvait maîtriser la lumière en gravant la surface du verre à l'acide ou au jet de sable ou en l'émaillant, produire des effets sculpturaux en moulant le verre ou en le taillant, et obtenir un éventail de nuances optiques en combinant tous ces procédés. L'opalescence et la translucidité primaient désormais sur la gamme chromatique.

Les montures des lampes changèrent aussi durant l'entre-deux-guerres : le bronze patiné, matériau souverain au tournant du siècle, fut remplacé par d'autres métaux – d'abord le fer forgé, mais de plus en plus des alliages nickelés ou chromés, de l'acier et de l'aluminium – dont l'éclat reflétait mieux les aspirations d'une époque fascinée par le machinisme. Parallèlement, on débattit beaucoup du rôle de l'éclairage dans les intérieurs modernes et notamment de la supériorité de l'éclairage indirect sur l'éclairage direct et de la fonctionnalité sur l'ornementation. De nouvelles associations professionnelles comme la Société pour le perfectionnement de l'éclairage collectaient et diffusaient des informations sur les dernières innovations. En 1925, il existait quinze revues consacrées à la photométrie dans le monde. L'une d'elles, *Lux*, publiée à partir de 1928, éclairait son lectorat français sur les valeurs photométriques de la lumière, y compris les pieds-bougies, les lumens, les lux et l'intensité lumineuse. On y calculait des angles de réflexion et des coefficients de transmission. Cet intérêt pour l'éclairage intérieur fit naître une nouvelle profession : éclairagiste.

À partir de 1920, les créateurs de luminaires eurent de nombreuses occasions d'exposer leurs modèles : l'Union syndicale de l'électricité organisa un Grand Concours de la lumière à Paris en 1924 ; en 1925, se tint l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes. Dans les années trente, Paris accueillit cinq Salons de la lumière, en 1933, 1934, 1935, 1937 (dans le cadre de l'Exposition



des arts et techniques), et 1939. Les salons offraient chaque année une vitrine supplémentaire à la plupart des artistes et décorateurs.

Jean Perzel s'imposa comme le créateur de luminaire le plus moderniste de l'entre-deux-guerres. Spécialisé exclusivement dans la création et la fabrication de luminaire, il cherchait à uniformiser la lumière diffusée sur des surfaces inégales et à exploiter au mieux son intensité. Il élaborait dans ce but un verre spécial pour l'intérieur de ses abat-jour. Par la suite, il recourut à des émaux légèrement teintés, en harmonie avec les couleurs des intérieurs.

À Paris toujours, Darmon cherchait aussi les types de verre les mieux adaptés à l'éclairage. Pour remédier à l'imperfection du verre dépoli qui laissait clairement voir les points lumineux des ampoules, la société élaborait un verre spécial, le verre émaillé diffusant, qu'elle montait dans une armature métallique. Darmon commanda aussi des luminaires à Boris Lacroix, Gorinthe et Daniel Stephan, entre autres. Les frères Eugène et G. L. Capon produisaient une ligne de lampes similaires à la même époque.

Edgar Brandt collabora avec plusieurs verriers et le plus fructueusement avec Daum Frères. À partir du milieu des années vingt, Daum produisit des abat-jour massifs, souvent ornés de décors floraux stylisés ou géométriques gravés à l'acide, qui complétaient bien les ferronneries puissantes de Brandt. D'autres ferronniers firent de même. Paul Kiss, Nics Frères, Adalbert Szabo, Édouard et Marcel Schenck et Raymond Subes produisirent tous des luminaires associant le verre et le fer.



EDGAR BRANDT ET DAUM FRÈRES

Page de gauche, en haut à gauche :
lustre, fer forgé et verre moulé
et gravé, 1920-1930.

DAUM FRÈRES

Page de gauche, en bas à gauche :
lampe de table, verre moulé et gravé,
monture de fer forgé, 1920-1930.

EILEEN GRAY

Page de gauche, à droite : lampadaire
en bois laqué et parchemin, créé pour
une chambre-boudoir à Monte-Carlo,
1922. Reproduit dans *Intérieurs français*,
Jean Badovici, 1925, pl. 18.

ANONYME AMÉRICAIN

À droite : lampe de bureau,
métal chromé et cuivre, 1925-1930.



La maison Daum créa elle-même de magnifiques lampes. Leurs abat-jour en verre, en forme de champignons, de chapeaux coniques, ou de phallus allongés surmontaient des bases en verre assorties, sphériques ou cylindriques. Les modèles en verre blanc ou ambré dépoli, ornés de décors linéaires saisissants, connurent un vif succès. Aussi importants que les luminaires en verre de Daum, ceux de René Lalique étaient principalement décorés de fleurs et de fruits. Il produisit aussi une série ravissante de luminaires en verre transparent moulé – panneaux et pièces sculpturales éclairées depuis leur base en bronze – à décors de paons, de chevaliers jouteurs et d’hirondelles en vol.

Albert Simonet, de la maison Simonet Frères, l’un des plus anciens bronziers de Paris, fut parmi les premiers à comprendre que l’électricité requérait une révolution esthétique du luminaire et non une simple adaptation des modèles faits pour le gaz et la bougie. Au milieu des années vingt, la société avait remplacé ses éditions de lampes en bronze par une gamme de lampes en verre qui furent bien accueillies et primées à l’Exposition de 1925. Le sculpteur Henri Dieupart conçut pour elle de nombreux abat-jour en verre moulé-pressé.

La maison Desny créa de nombreux luminaires très modernes dont les lignes perpendiculaires dépouillées faisaient écho au Style international en architecture. Ils étaient fabriqués en métal chromé ou en métal chromé et plaques de verre teinté vert. Desny cherchait avant tout à éliminer les points lumineux dans l’éclairage d’ensemble d’un intérieur ; appliques, lustres et lampadaires étaient munis de vasques réfléchissantes qui masquaient les ampoules et diffusaient la lumière vers le haut. Pour les éclairages localisés, la société proposait des spots facilitant la lecture ou éclairant un objet ou un tableau de valeur. Elle créa aussi des bibelots en verre transparent ou en verre et métal qui avaient pour seule fonction d’éclairer des recoins sombres. Les modèles de lampes de Jacques Le Chevallier, bien que moins nombreux, s’apparentaient à ceux de Desny par leur allure industrielle audacieuse.

Albert Cheuret conçut de nombreuses lampes Art déco luxueuses dont les montures en bronze en forme d’oiseaux, de fleurs et de plantes fixaient des plaques d’albâtre chevauchantes. Son style très personnel mêlait les emprunts à la nature et à l’Antiquité dans un exotisme somptueux.

Aux États-Unis, les nouvelles théories de l’éclairage furent exploitées avec autant de zèle qu’en Europe quand elles se diffusèrent enfin à la fin des années vingt. Mais il fallut d’abord attendre que l’opinion considère autrement le modernisme en matière de décoration intérieure. Cela ne survint qu’en 1926, lorsqu’une sélection de pièces de l’Exposition de 1925 circula dans huit villes américaines. Le modernisme transforma le luminaire aux États-Unis lorsque les grands magasins américains s’y convertirent et mirent fin à leur traditionnelle dépendance vis-à-vis de l’Europe en matière de décoration. Donald Deskey, Ilonka Karasz, Walter von Nessen, Eugene Schoen, Wolfgang et Pola Hoffmann, Walter Kantack, Kurt Versen, Gilbert Rohde et Robert Locher firent partie de ceux qui s’engagèrent dans cette nouvelle voie.

Walter von Nessen fut le plus grand créateur de lampes modernistes des États-Unis et il connut ses plus grands succès commerciaux au début des années trente, alors que la majorité des entreprises cherchaient à faire des économies. Ses lampes, en particulier, furent appréciées pour leur nouveauté formelle et leurs finis métalliques brillants. À la fois fonctionnelles et artistiques, elles ne le cédaient en rien aux pièces européennes les plus modernes.

RENÉ LALIQUE

Ci-contre : lustre *Madrid*, verre moulé, monture en métal nickelé, modèle créé en 1930.

JEAN BORIS LACROIX

En bas : paire de lampes de table, métal chromé et verre dépoli, 1925-1930.

JACQUES-ÉMILE RUHLMANN

Page de droite : lampe de table en bronze argenté et perles de verre ; modèle inclus dans la salle à manger de l'Hôtel du collectionneur à l'Exposition des arts décoratifs de 1925, Paris.



fonctionnelle de se composer de deux parties qui pouvaient être allumées ensemble ou séparément.

Deskey montra l'étendue de son art en concevant plusieurs modèles de lampes aussi ingénieuses que celles de von Nessen. Certains de ses socles étaient étonnamment abstraits. L'un se composait d'un puits de laiton chromé en spirale qui dirigeait le regard vers la source lumineuse. Un autre, réalisé en aluminium brossé, se composait de quatre côtes horizontales rappelant le Style international en architecture. Un autre modèle, comprenant un insert dentelé et des plaques rectangulaires de verre dépoli, semble directement inspiré de l'œuvre de Perzel.

Walter Kantack, une autre figure majeure, compléta sa production de luminaires modernistes de 1928 à 1932 par la publication d'une revue mensuelle, *Le Kaléidoscope*, dans laquelle il exposait sa conception de l'éclairage domestique contemporain. Ses lampes reflétaient ses théories : nettement anguleuses, claires et fonctionnelles.

À la pointe du modernisme américain pour le luminaire, Kurt Versen créa plusieurs modèles de lampes et de lampadaires dont les montures étaient en métal chromé poli. Pour ses abat-jour, il utilisait du verre opalescent, de la bakélite, de la cellophane, du Lumarith, et du papier Toyo, son matériau préféré. Les abat-jour de ses modèles les plus connus pouvaient pivoter vers le haut et offrir un éclairage direct ou indirect selon les besoins.

John Salterini et les Lancha Studios à New York comptèrent aussi au nombre des artisans du métal et des petits ateliers qui créèrent des lampes contemporaines. Ils produisirent des luminaires en fer forgé à abat-jour en verre dépoli qui rappelaient beaucoup le travail d'artisans parisiens comme Gilbert Poillerat, Nics Frères et Adalbert Szabo. Paul Lobel, un autre ferronnier, s'intéressa aussi au luminaire mais les bases de ses modèles en cuivre et fer forgé étaient plus novatrices que les lampes en elles-mêmes.

Des abat-jour anguleux en verre dépoli ou en parchemin étaient montés sur des bases en métal chromé, en laiton ou en aluminium brossé. Pour adoucir cette esthétique industrielle, il ajoutait des touches décoratives grâce à des disques en formica, bakélite ou caoutchouc. Il répondait à la fois aux besoins d'éclairage direct et indirect en concevant des abat-jour capables de basculer, tourner ou pivoter vers le haut. La lampe *Phare* (*Lighthouse*) présentait l'originalité très





ALBERT CHEURET

JEAN PERZEL

SIMONET FRÈRES

ALBERT CHEURET
(ACTIF 1907-1928)

On ignore tout de la formation de Cheuret, si ce n'est qu'il apprit la sculpture auprès de Jacques Perrin et de Georges Lemaître. Il participa régulièrement aux Salons de la Société des artistes français à partir de 1907 et travailla dans un atelier au 11, avenue Franco-Russe à Paris. Au Salon de 1924, il exposa une paire d'appliques *Perle*, une torchère *Galet*, et un lustre *Oiseau de paradis*. Comme souvent chez lui, ils se composaient de montures en bronze ciselé et de plaques d'albâtre pointues et chevauchantes. À l'Exposition des arts décoratifs de 1925, il occupait le stand 33 sur le pont Alexandre-III et était inscrit comme statuaire-décorateur. Il y présenta des bronzes d'animaux et d'oiseaux, du mobilier, des pendules et toute une gamme de petits objets. Une dizaine de pièces figurèrent l'année suivante dans *Le Luminaire et les Moyens d'éclairage nouveaux*, un numéro consacré aux lampes de l'Exposition.

Les créations de Cheuret possèdent une fraîcheur et un charme incomparables. Outre les luminaires, il produisit des consoles, des cache-radiateurs, des piédestaux, des guéridons, des miroirs et des pendules de cheminée. L'une de ces dernières représente la tête d'un dignitaire de l'Égypte pharaonique avec sa coiffure évasée, en hommage à la découverte du tombeau de Toutankhamon par Howard Carter en 1922, et est devenue un symbole de l'Art déco. Hérons, aloès et cactus faisaient partie de ses thèmes décoratifs favoris.



Lustre *Paons*, bronze patiné et albâtre, vers 1925.

Lustre *Cigognes*, bronze patiné
et albâtre, vers 1925.



Lustre *Aloès*, bronze patiné et albâtre,
vers 1925.



Ci-contre, à gauche : torchère,
bronze argenté et albâtre, modèle
présenté à l'Exposition de 1925, Paris.

Ci-contre, à droite : torchère,
bronze patiné et albâtre, vers 1925.





Paire d'appliques, bronze doré
et albâtre, vers 1925.



JEAN PERZEL
(1892-1986)

Perzel naquit en Bavière, à Bruck. Sa famille émigra à Paris quand il avait dix ans. Il se porta volontaire en 1914 et servit pendant toute la durée de la guerre, avant de rentrer à Paris pour devenir verrier, comme son père et son grand-père. Il a raconté dans un article paru dans *Lux* en 1928 que c'est à cette époque qu'il entrevit les nouvelles possibilités de l'éclairage, puisque les lampes n'avaient plus à être des lampes à huile ou des bougeoirs améliorés. S'inspirant de son propre métier – le vitrail –, il conçut ses premières lampes à la manière des vitraux incolores des églises romanes. Il expliquait :

Il serait peut-être prétentieux de dire que j'ai voulu traiter l'électricité comme les vieux verriers traitaient le soleil. Et pourtant,

c'est bien ce qui s'est passé. J'ai voulu masquer la source lumineuse tout en utilisant largement ses rayons : d'où mes recherches sur l'opacité relative dans les verres nacrés, dans les verres dépolis.

L'influence de Perzel sur l'éclairage domestique ne fit que croître. Il se consacra exclusivement à la conception et à la fabrication de luminaires, dans une double optique : s'assurer que la lumière était uniforme sur des surfaces inégales et exploiter au maximum les rayons de la source lumineuse. Pour s'assurer que la lumière soit diffusée uniformément, il élaborait un verre dépoli au jet de sable pour les surfaces internes de ses lampes, sur lequel il appliquait une couche d'émail décorative. La lumière

Ci-contre, à gauche : lampe de table, métal argenté et verre, vers 1928.

Ci-contre, à droite : lampe de table, métal chromé et verre opalescent, vers 1930.



Page de gauche : lampe de bureau, métal nickelé et verre dépoli, vers 1928.



était ainsi filtrée de manière homogène et il obtenait ainsi l'opacité et l'aspect laiteux souhaités. Vers la fin de sa carrière, il colora légèrement ses émaux, en beige et en rose. Il utilisa aussi exceptionnellement un type de verre plus translucide et prismatique. Malgré leur rôle secondaire, ses montures métalliques étaient toujours judicieusement conçues et réalisées en métal, parfois nickelé ou laqué.

Perzel produisait peu de modèles mais en grandes séries. Loin d'atteindre la variété de Genet et Michon ou de Sabino, il se limitait aux lampes, aux lustres, aux appliques et aux plafonniers, même s'il produisit à l'occasion des dalles de plafond, des colonnes et des tables lumineuses. Obéissant à des principes rigoureusement géométriques, il aimait concevoir ses abat-jour sur le modèle

du polygone, à la fois pour la forme d'ensemble et pour les unités la composant. Il créa aussi des abat-jour coniques, sphériques, cylindriques et rectangulaires, ne se départant jamais d'une élégance sobre et d'une étonnante modernité. Il recevait des commandes d'autres décorateurs, comme Léon-Albert et Maurice-Raymond Jallot, Lucien Rollin, Tétard Frères et l'architecte Michel Roux-Spitz, et travaillait pour une clientèle internationale prestigieuse, dont Henry Ford à Detroit, le Savoy à Londres et le roi du Siam à Bangkok. Il participa au Salon d'automne de 1924 à 1939, à celui de la Société des artistes décorateurs de 1926 à 1939, à l'Exposition des arts décoratifs de 1925 et aux Salons de la lumière des années trente.

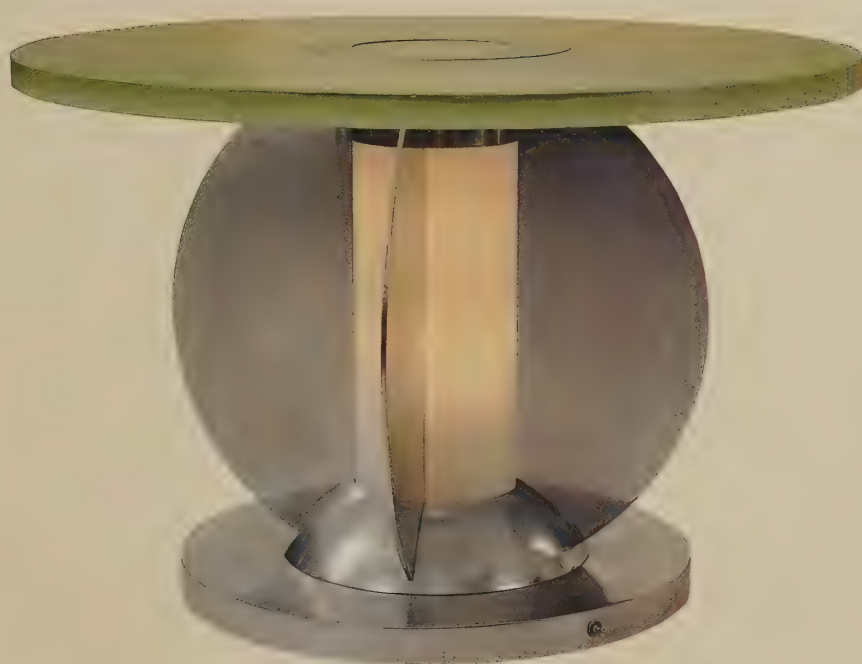
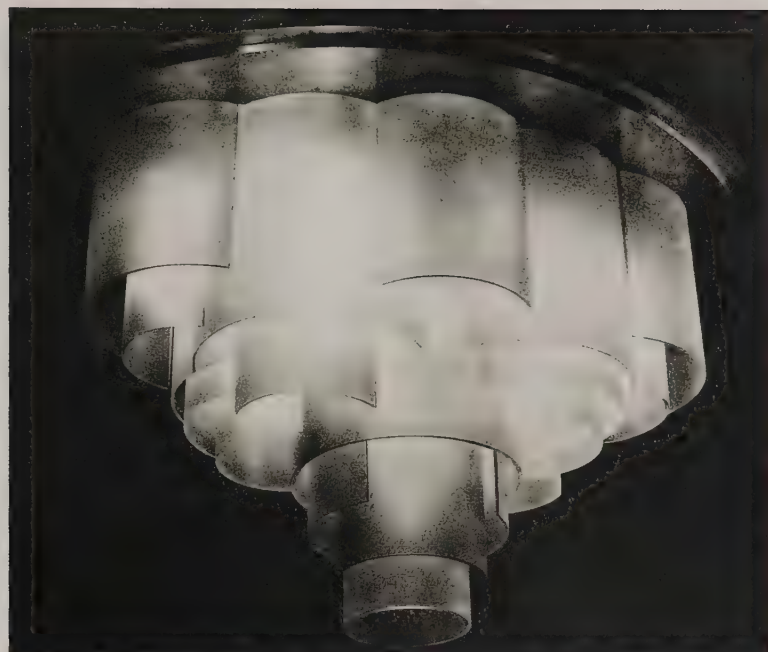
Lampes et table lumineuse, vers 1925.



À droite : plafonnier, plaques de verre dépoli, monture en métal chromé, 1925-1930.

Ci-dessous : torchère, métal et verre, vers 1930.

Ci-dessous à droite : table lumineuse, métal nickelé et verre gravé au sable, 1931.



Célébrée dans de nombreux articles de la revue *Mobilier et Décoration* entre 1924 et 1931, la société Simonet Frères joua un rôle important dans le luminaire de l'entre-deux-guerres. Sa réussite reposait sur le partenariat d'Albert Simonet et d'Henri Dieupart, tous deux actifs du début des années vingt à 1935. Charles Simonet (mort en 1939) semble s'être occupé de la gestion de la société ou avoir été un associé passif, puisqu'il n'est jamais cité dans les crédits artistiques.

Bronzier de profession, Albert Simonet intégra d'abord peu de verre à ses modèles de lampes mais sa collaboration avec le sculpteur et verrier Dieupart le conduisit à y recourir davantage. Cette évolution aboutit, en 1933, à la suppression presque totale du métal, qu'il n'utilisait plus que comme armature des pièces de verre moulé-pressé. Arguant des derniers résultats scientifiques des laboratoires français, il prétendait que la forme de ses lampes était déterminée par des « coefficients d'utilisation », c'est-à-dire les dimensions, la fonction et la couleur des pièces pour lesquelles elles étaient créées. Ces valeurs pouvaient être mesurées mathématiquement, psychologiquement et scientifiquement. Quant à Dieupart, il réalisait les modèles de Simonet en verre moulé en insufflant un courant d'air comprimé dans le verre dès qu'il avait été coulé dans le moule pour obtenir une uniformité parfaite. Dieupart préférait le verre incolore aux couleurs vives. Il créait des décors en relief, non seulement à des fins ornementales mais pour leur pouvoir réfléchissant. D'abord exclusivement floraux (volubilis, chardons, fougères, monnaies-du-pape, hortensias, aloès, muguet et marguerites), ils devinrent plus géométriques (losanges, parallélogrammes et carrés) dans les années trente.



Simonet Frères participa notamment à la première Exposition d'art moderne au pavillon de Marsan et au grand concours organisé par l'Union syndicale de l'électricité, en 1924 ; à l'Exposition des arts décoratifs de 1925, sur un stand du Grand Palais ; à la cinquième Exposition de la décoration française contemporaine, en 1931 ; et au deuxième Salon de la lumière en 1934. La société produisait toute une gamme de luminaires : de nombreux lustres, plafonniers et appliques, souvent fabriqués en série, mais aussi des frises, des corniches et rampes lumineuses, et des bouts-de-table. Elle fabriqua aussi un guéridon en bronze à plateau de porcelaine translucide avec le céramiste G. Henry.

Photographie d'époque du lustre et des deux appliques assorties créés pour la salle de séjour d'une riche demeure, récompensés du premier prix au Grand Concours de la lumière, Paris, 1924.

Page de droite : modèle légèrement différent du lustre ci-dessus, bronze argenté et prismes de verre, vers 1925.





Page de gauche : lustre en bronze argenté et verre moulé satiné, vers 1925.

Ci-contre : lustre *Monnaie-du-pape*, bronze argenté, verre moulé et vitrail, vers 1925.



TEXTILE

Vers 1925, on reconsidéra le rôle des tissus dans les ensembles de mobilier : fallait-il les concevoir indépendamment des meubles qu'ils complétaient ou en faire de simples touches décoratives ne jouant par définition qu'un rôle secondaire ? La création textile en général était demeurée subordonnée à d'autres arts décoratifs. Mais dans l'entre-deux-guerres, les papiers peints puis les tissus et les tapis prirent une importance croissante car ils constituaient souvent le seul élément purement décoratif dans des intérieurs de plus en plus austères et fonctionnels.

La prudence s'impose : en raison de leur fragilité, seul un petit nombre de tissus et de tapis des années vingt et trente a été conservé. Ils sont en outre souvent plus ou moins décolorés si bien que l'observateur d'aujourd'hui peut se méprendre sur l'agencement des motifs et des couleurs. Les pochoirs ou les reproductions en couleurs de l'époque peuvent aider à reconstituer les projets originels d'un artiste mais ils sont souvent aussi passés que les tissus eux-mêmes. L'analyse des imprimés et des tapis de la période Art déco révèle cependant des similitudes dans le choix des couleurs, des textures et des motifs décoratifs avec d'autres disciplines.

Les couleurs à la mode changèrent plus vite dans la création textile que dans tout autre domaine. Dans les années vingt, on associait des tons vifs voire discordants comme le bleu lavande (bleu Lanvin), le rouge-orangé (tango) et le rose vif à du vert acidulé et du jaune de chrome pour créer une palette psychédélique qui ne le cède en rien à celle des années soixante. Ces couleurs dominantes dans la création textile parisienne de l'époque reflétaient l'esprit festif de l'après-guerre mais surtout l'influence des Ballets russes de Serge de Diaghilev et de leurs costumes et décors exotiques conçus par Alexandre Benois et Léon Bakst. Ils jouèrent un rôle primordial dans l'avènement d'une esthétique de « la couleur pour la couleur ». À la fin des années vingt, cette tendance reflua. Un nouveau conservatisme favorisa l'utilisation de tons plus neutres dans la décoration intérieure. Avec la crise économique, les intérieurs à la fois sobres et luxueux s'imposèrent,

JACQUES-ÉMILE RUHLMANN

Tapis de laine noués à la main,
vers 1925.



tels ceux des décorateurs Jean-Michel Frank à Paris et Syrie Maugham à Londres. Les touches de couleur se raréfièrent. Le gris anthracite, le vert bouteille et une nuance de brun terne appelée tête-de-nègre en Europe devinrent les couleurs les plus prisées. À l'exubérance de l'ère du jazz succédaient les inquiétudes des années trente.

Le déclin des couleurs alla de pair avec une valorisation des textures. La plus grande nouveauté de la fin des années vingt dans la création textile fut sans doute l'affirmation du primat des matériaux. Les modernistes renoncèrent presque entièrement aux décors imprimés ou appliqués, désormais perçus comme des substituts médiocres au tissage à la main, pour s'intéresser aux qualités propres des fibres. Un bon tissage devait les mettre en valeur en travaillant leur texture. Ces théories dérivèrent en partie de celles de l'atelier de tissage du Bauhaus, qui se traduisirent après la Première Guerre mondiale par la production en série de tissus assez ordinaires.

Au début des années trente, on s'intéressait surtout aux différentes formes de tissage, aux matériaux inusités comme le raphia et le jute, aux qualités des tapis à franges noués à la main et aux tapis sculpturaux d'une Marion Dorn. Au même moment, l'apparition de fibres synthétiques comme la rayonne ou l'acétate permit d'imiter la texture des tissages traditionnels en lin, soie ou laine. En soulignant les qualités décoratives des tissus grossiers ou des fibres naturelles, le modernisme allait donc à rebours de l'industrie textile. Les pastiches aux tons stridents du début des années vingt furent remplacés par des couleurs effacées et des motifs non figuratifs. En Allemagne, on aimait les tissus à rayures pâles et les papiers peints ornés de minuscules détails monochromes.

Les motifs textiles des années vingt reflètent le nouveau goût pour l'exotisme. À l'art populaire, au cubisme et au fauvisme s'ajoutent des influences proche-orientales, africaines et asiatiques. La vogue des motifs linéaires est surtout perceptible en Europe continentale et aux États-Unis.





ÉDOUARD BÉNÉDICTUS

Ci-contre : tapis de laine fabriqué à Aubusson, 1920-1930.

JULES LELEU

Page de droite : ensemble de meubles de salon garnis de tapisserie d'Aubusson, vers 1930.

Dans l'entre-deux-guerres, Paul Poiret, le plus célèbre couturier et ensemblier parisien, fut l'un des précurseurs d'un style Art déco exotique et coloré décliné sur des tissus et des papiers peints grâce aux élèves de son école Martine. Paul Dumas se servait des croquis les plus réussis des élèves pour créer des tissus et la maison Fenaille des tapis, qui étaient commercialisés par la maison Martine. Frivole et coloré, le style Martine évoquait l'exotisme des Ballets russes, de la Perse antique, des îles des mers du Sud et, à un moindre degré, certains éléments décoratifs de la Sécession viennoise.

Raoul Dufy, qui travailla aussi pour Poiret au début du projet, inventa des tissus marqués par les décors historiés et picturaux du XVIII^e siècle, où des figures occupées à des activités de plein air sont encadrées d'arabesques ou de fleurs, comme dans *La Danse*, *Le Pêcheur* et *Le Moissonneur*. Ailleurs, il s'inspira avec la même aisance des treillages de fruits et de fleurs des indiennes avant de se tourner vers des compositions géométriques moins éclatantes.

Sonia Delaunay rivalisa d'inventivité avec Dufy et produisit, à côté de décors et de costumes de scène, une série de tissus et de tapis colorés résolument modernistes.

De nombreux artistes décorateurs français réalisèrent des cartons pour des tentures murales, des rideaux et des tissus d'ameublement en soie, coton ou lin imprimés – damas, brocarts, brocatelles, lampas – assortis à leurs intérieurs. Les catalogues des salons de l'entre-deux-guerres, qui répertorient les tissus par décorateur, mentionnent notamment André Groult, Francis Jourdain, Jacques-Émile Ruhlmann, René Gabriel, René Herbst, Süe et Mare, Pierre-Paul Montagnac, Fernand Nathan, Maurice-Raymond Jallot, Jacques Adnet, Tony Seltersheim, Paul Follot et Maurice Dufrene.

Les décors textiles se divisent en deux grandes catégories : florale et géométrique. Ces derniers pouvaient être des combinaisons de couleurs ou des motifs linéaires abstraits, parfois associés à des animaux ou à d'autres détails concrets. Les ateliers des grands magasins parisiens produisaient de leur côté des tissus d'un

modernisme tempéré pour compléter leur mobilier, notamment Pomone (Follot, Germaine Labaye, Marcel Bovis et Mme René Schils) ; La Maîtrise (Dufrene, Léon Marcoussis, Daragnes, Crozet et Mme Lassudrie) ; Primavera (Sigismond Olesiewicz, Mme Madeleine Lougez et Paul Dumas) ; et le Studium-Louvre (Jean Burkhalter et Étienne Kohlmann).

Les Français étaient considérés comme les maîtres de l'art de la tapisserie. Par le passé, les tapisseries servaient à délimiter des espaces intérieurs et à conserver la chaleur. Au XVIII^e comme au XIX^e siècle, une tapisserie était la reproduction tissée d'un tableau. Cela contrecarrait toute initiative artistique jusqu'à ce que, dans les années trente, Jean Lurçat conçoive des tentures surréalistes originales pour les ateliers d'Aubusson et les manufactures de tissus d'ameublement de Beauvais. Il voyait ses panneaux comme des compositions abstraites mettant en valeur des jeux de couleurs. Il prônait aussi l'utilisation de fibres textiles assez grossières, pour réduire les coûts et créer des effets tactiles. Les tapisseries et les tapis réalisés sous la direction artistique de Marie Cuttoli à Aubusson eurent aussi un grand succès ; ils perpétuaient la tradition de la reproduction illusionniste de peintures, avec la collaboration d'artistes modernes comme Pablo Picasso, Georges Braque, Henri Matisse, Fernand Léger et Georges Rouault.

Dans les années vingt, les agences de décoration et les grands magasins produisaient de nombreux sièges et paravents tendus de tapisserie. Süe et Mare, notamment, proposaient des meubles recouverts de tapisserie néoclassique ou moderne, d'après des cartons de Paul Véra, Gustave-Louis Jaulmes, Marianne Clouzot, Marguerite Dubuisson et Maurice Taquoy. À La Maîtrise, Dufrene chargea Jean Beaumont de concevoir des tissus d'ameublement chatoyants pour des chaises et des paravents. Il les faisait fabriquer par les manufactures traditionnelles – la manufacture nationale de la tapisserie de Beauvais, la manufacture nationale des Gobelins, plusieurs ateliers d'Aubusson, ainsi que Braquenié et Cie et Mybor – qui possédaient toutes leurs propres dessinateurs de cartons.



Le paquebot *Normandie* représenta une formidable commande pour les tapissiers français chargés de garnir tous les sièges du grand salon. Le décor d'une splendeur théâtrale comprenait les panneaux argentés et dorés en verre églomisé de Jean Dupas et les draperies de six mètres de haut de Beaumont ornées de glycine cerise. Les centaines de chaises et de canapés étaient confortablement garnis de tapisserie représentant la flore des colonies françaises (conçue par Émile Gaudissart [1872-1957] et réalisée à Aubusson). Le contraste entre les somptueux tons ivoire et vert olive des motifs, les fonds rouge-orangé et gris et le décor à feuilles d'or et d'argent des murs était d'une munificence inégalée par tous les « palaces flottants » des autres nations.

En Grande-Bretagne, l'intérêt pour les tissus et les papiers imprimés modernes se développa dans les années vingt. Entre autres exemples notables, les imprimés à décor géométrique de William Foxtan Ltd de Londres et les cartons de Charles Rennie Mackintosh, Minnie McLeish, F. Gregory Brown et Claud Lovat Fraser après la Première Guerre mondiale. Certains tissus de Foxtan furent présentés à l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de 1925 mais ce n'est qu'à partir des années trente que les entreprises textiles britanniques acceptèrent la modernité, à l'instar de l'atelier textile créé par le peintre et décorateur Allan Walton en 1925, qui portait son nom. Walton commandait des cartons à Vanessa Bell et Duncan Grant, Frank Dobson, Cedric Morris, H. J. Bull et Margaret Simeon. Les Edinburgh Weavers dirigés par Alastair Morton proposaient notamment un tissu constructiviste créé en 1937 par Barbara Hepworth et Ben Nicholson.

Les images de Vanessa Bell et de Duncan Grant convenaient bien aux imprimés de Walton mais n'entrent pas dans le cadre d'un ouvrage sur l'Art déco. Leurs ateliers Omega, spécialisés dans les objets de décoration ornés de motifs postimpressionnistes, fermèrent en 1919. Les deux artistes poursuivirent malgré tout leurs recherches, abandonnant peu à peu le postimpressionnisme pour des compositions purement décoratives. De 1913 au début de la Seconde Guerre mondiale, ils lancèrent plus d'une douzaine de motifs textiles qui

alliaient le charme douillet des imprimés anglais du XIX^e siècle à la fantaisie des tissus français des années trente. Dans les années vingt, Bell et Grant conçurent aussi des canevas que brodaient Ethel Grant (la mère de Duncan) et la peintre Mary Hogarth. Ils furent présentés à l'exposition de l'Independent Gallery de 1925 consacrée aux ouvrages modernes à l'aiguille, et au Victoria & Albert Museum en 1932.

C'est grâce à Phyllis Barron et à Dorothy Larcher, installées à Hampstead puis dans le Gloucestershire, que les imprimés à fleurs connurent un regain d'intérêt. Larcher proposait des interprétations réalistes des motifs floraux traditionnels du chintz anglais tandis que Barron préférait des compositions géométriques simples et audacieuses. Elles pratiquaient notamment le rongeage, un procédé d'impression utilisant de l'acide pour décolorer le motif souhaité sur un fond teint, à la manière des indiennes. En 1925, Enid Marx se joignit à elles, avant d'ouvrir deux ans plus tard son propre atelier. En 1937, la renommée de Marx se propagea grâce à son travail pour le London Passenger Transport Board et pour l'Unity Design Scheme pendant la guerre.

Marion Dorn est surtout connue pour ses tapis modernistes aux motifs sculpturaux mais elle travailla aussi pour le textile. Ses dessins étaient influencés par sa collaboration avec le graphiste Edward McKnight Kauffer. Ses créations relativement simples et bon marché de la fin des années trente comprennent notamment *Aéronef*, qui fut utilisé pour l'aménagement du salon de première classe du paquebot *Orcades*.

Un tableau de l'évolution du textile en Grande-Bretagne dans les années trente ne saurait être complet sans mentionner Ethel Mairet. Ses ateliers de tissage Gospels, à Ditchling, dans la campagne du Sussex, faisaient partie d'une communauté artistique plus vaste, fondée par le typographe Eric Gill. Mairet croyait beaucoup en l'artisanat et ses premiers tissages reflètent sa méfiance vis-à-vis des méthodes industrielles. Mais ses rencontres avec d'autres créateurs, notamment Gunta Stölzl, du Bauhaus, la convainquirent que la production en série n'affecterait pas l'originalité de ses tissus. Le textile de l'après-guerre,



SÛE ET MARE

À gauche : meubles de salon en bois doré garnis de tapisserie d'Aubusson représentant l'histoire de Paul et Virginie d'après un carton de Charles Dufresne ; présentés dans le pavillon de la Compagnie des arts français, Un musée d'art contemporain, à l'Exposition de 1925, Paris.

MARION DORN

Page de droite, à gauche : tapis de laine touffeté, 1930-1940.

MAURICE DUFRÈNE

Page de droite, à droite : tapis de laine, 1920-1930.

à commencer par les tissages simples de l'Utility Design Panel, doit beaucoup au travail de Mairet unissant l'art et l'artisanat.

En Autriche, le département textile de la Wiener Werkstätte, devenu un atelier indépendant vers 1910, eut tant de succès qu'il ouvrit une boutique en 1917. Les tissus et les tapis ne furent d'abord conçus que dans le cadre plus général d'aménagements intérieurs précis, selon le principe fondateur du *Gesamtkunstwerk* (l'idée de l'intérieur comme un environnement total), mais des impératifs financiers obligèrent l'atelier à opter pour une production commerciale plus intensive.

Les premiers tissus et tapis de Josef Hoffmann et Koloman Moser étaient strictement géométriques et presque toujours monochromes ou noirs et blancs tandis qu'à la fin des années dix et dans les années vingt les productions de la Wiener Werkstätte variaient les couleurs et les motifs décoratifs, en s'inspirant des autres départements. Aux États-Unis, la Werkstätte of America Inc. vendait des tissus décoratifs et du linge de table dans sa succursale new-yorkaise et dans le grand magasin Marshall Field de Chicago. Ses dentelles et ses broderies pleines de fantaisie alliaient les techniques traditionnelles à l'usage de couleurs éclatantes. Les imprimés floraux de Mathilde Flogl, Camilla Burke et Franz von Zülow, les motifs géométriques d'inspiration africaine de Maria Likarz-Strauss et l'excentricité du décor *Spitzbarok* (« Baroque piquant ») de Dagobert Peche figuraient parmi les modèles les plus recherchés.

Salubra-Werke et Flammersheim & Steinmann produisirent des papiers peints pour la Wiener Werkstätte. Peche en conçut de nombreux modèles en 1919 puis en 1922 ; l'un d'eux fut retenu pour illustrer la couverture du catalogue consacré à la section autrichienne de l'Exposition de 1925. Likarz-Strauss, une collègue de Peche, créa un portfolio de papiers peints en 1925 et l'atelier exploita aussi des dessins de Flogl en 1929. Pendant cette période, les papiers peints de la Wiener Werkstätte connurent un réel succès. Peche, Hoffmann, Flogl, von Zülow, Ludwig Heinrich Jungnickel, Arnold Nechansky et les sœurs Kitty et Felice Rix, en créèrent littéralement

des milliers. À partir du milieu des années vingt, Hoffmann simplifia les chevrons et pointillés qu'il avait créés avant-guerre.

Dans le sillage de la révolution d'Octobre, les Soviétiques cherchèrent à renouveler la décoration textile. Varvara Stepanova, entre autres, élabora des décors symboliques de la révolution, souvent séduisants malgré des titres comme *Électrification*, *Industrie*, *Utilisation des déchets*. Elle développa sa philosophie esthétique au contact d'Alexandre Rodtchenko et conçut des tissus à motifs géométriques simples pour la première usine textile d'État à Moscou avec l'artiste Lioubov Popova. Par la suite, elle créa des papiers peints résolument constructivistes.

En Allemagne, c'est le Bauhaus qui fit sortir l'art textile de l'oubli. Des tisserandes comme Stölzl et Anni Albers, florissantes après la Seconde Guerre mondiale, contribuèrent à transformer la création et la production de tissus. De fait, l'industrie textile d'après-guerre dut en grande partie son succès à la volonté du Bauhaus d'élaborer des « prototypes industriels ». Les matériaux primaient. Les qualités décoratives de chaque fibre, sa couleur, sa texture et sa sensualité, étaient vues comme la condition première d'une production industrielle réussie.

Stölzl dirigea seule l'atelier de tissage du Bauhaus de 1926 à 1931 et assura le passage à la production en série. Les premières réalisations de l'atelier révèlent le rôle déterminant de l'un de ses enseignants, Paul Klee, dont les théories de la couleur aidèrent les artistes du Bauhaus à se défaire d'une vision conventionnelle de la décoration. En dehors du Bauhaus, la Kunstgewerbeschule, l'école d'art industriel de Halle, et le Deutscher Werkbund produisaient des imprimés et des tissus faits à la main. Bruno Paul, Fritz A. Brehaus et Richard Lesker se distinguèrent parmi les créateurs de tissus.

En Belgique, les modernistes imitèrent leurs voisins allemands en privilégiant les tons sourds. Jaap Gidding et Paul Haesaerts, au Studio de Saedeleer, produisaient des étoffes de lin et des tapisseries ornées de motifs péruviens et africains sur des fonds géométriques. Chez Vanderborcht Frères, Sylvie Féron créait des



motifs géométriques dynamiques composés de triangles, de zigzags et de carrés superposés. Pour l'Exposition de 1925, Darcy conçut un papier peint imprimé au rouleau et des motifs géométriques et floraux fantaisie se détachant sur un fond pâle pour la Société des usines Peters-Lacroix.

Les couleurs acidulées des premiers tissus Art déco français furent d'abord jugées trop osées pour la clientèle américaine, plus conservatrice, mais la présence de textiles français au Metropolitan Museum of Art de New York, en 1926, et dans les grands magasins à partir de 1928 amena progressivement le public américain à ne plus voir dans le modernisme une mode passagère. D'importants négociants se mirent à proposer quelques tissus des ateliers d'Aubusson, de Cornille Frères et de Bianchini-Férier, notamment.

Les artistes spécialisés dans l'art textile étaient alors très peu nombreux aux États-Unis : Ruth Reeves, Henriette Reiss, Zoltan Hecht et Louise (Loja) Saarinen. Certaines petites maisons comme Nancy McClelland et M. H. Birge & Sons Co. ajoutèrent des modèles modernistes à leur catalogue.

Trois expositions consacrées au modernisme furent organisées à New York à la fin des années vingt et au début des années trente, par l'American Designers' Gallery, Contemporaria et l'American Union of Decorative Artists and Craftsmen (AUDAC). Hermann Rosse, Wolfgang et Pola Hoffmann, Eugene Schoen, Joseph Urban, Henry Varnum Poor et Donald Deskey y présentèrent des tapis, dans leurs propres intérieurs ou ceux d'autres décorateurs. La plupart des textiles exposés avaient été réalisés par de petites communautés rurales de tisserands comme la New England Guild, la Connecticut Handicraft Industry et la Contemporary American Artists Handhooked Rugs Guild.

Les sœurs hongroises Mariska et Ilonka Karasz, qui avaient émigré aux États-Unis, appliquèrent l'exubérance de la palette moderne à un répertoire de motifs populaires. L'influence du fauvisme est manifeste dans le choix des couleurs et des motifs ornementaux de leurs ouvrages à l'aiguille. Mariska exécutait les décorations conçues

par Ilonka. Autre artiste américaine inspirée par l'art populaire, Lydia Bush-Brown relança le batik en mêlant des motifs moyen-orientaux stylisés et modernes. Marguerite Zorach et Lorentz Kleiser s'imposèrent comme les premiers créateurs modernistes de tentures de tapisserie dans le pays.

Les œuvres de Ruth Reeves reflètent la quête incessante des Américains pour élaborer un langage spécifiquement national qui convienne à la décoration moderne. Après avoir travaillé avec Fernand Léger dans les années vingt à Paris, elle se mit à orner ses tissages et ses imprimés de motifs cubistes. En 1930, la boutique de mobilier W. & J. Sloane sur la Cinquième Avenue exposa trente-neuf de ses créations, signe de la confiance des entreprises américaines dans la rentabilité économique du nouveau style. *Figures et nature morte*, *Manhattan* et *Électrique* témoignent de son goût pour les jeux dynamiques de formes géométriques. Parmi ses œuvres les plus réussies, elle composa des séries de motifs abstraits pour les tapis du Radio City Music Hall de New York. Reeves déclina ses décors en une douzaine de types de tissus, y compris le chintz, la toile, le voile, le velours et la mousseline.

Deskey – le plus grand designer moderniste de l'époque aux États-Unis – conçut des textiles qui trahissent sa fascination pour les formes géométriques asymétriques. Le photographe Edward Steichen réalisa une série originale de soieries pour la Stehli Silk Corporation : des photographies en noir et blanc y reproduisaient des objets du quotidien éclairés sous différents angles, créant des images évoquant la puissance du machinisme.

En 1930, un modernisme caractérisé par la sobriété des lignes et des couleurs avait triomphé dans la création textile américaine. Le meilleur exemple de cette simplicité est l'imprimé *Triptyque*, de Jules Bouy, un tissu en lin orné de trois nuances de jaune.

Dans les années vingt, les tapis contribuaient à la richesse décorative des intérieurs somptueux des ensembliers parisiens Dufrêne, Follot, Süe et Mare, Ruhlmann, Jules Leleu, Gabriel, Nathan et Jourdain. André Groult



ANONYME

Châle de soie, 1920-1930.

conçut de nombreux tapis pour compléter leurs aménagements. Au début des années trente, les tapis constituaient souvent le seul élément chaleureux et décoratif des intérieurs austères, à dominante métallique, présentés par Pierre Chareau, Georges Djo-Bourgeois et René Herbst aux premières expositions de l'Union des artistes modernes (UAM).

Les tapis modernistes, comme les tissus, s'ornaient d'une variété de motifs floraux, abstraits et non figuratifs. Les modèles étaient réalisés par Aubusson (Édouard Bénédicte, Paul Véra, Henri Rapin, Paul Deltombe et Louis Valtat) ; Mybor (Louis Marcoussis, Josef Csáky, Léger et Lurçat) ; La Maîtrise (Dufrêne, Jacques et Jean Adnet, Suzanne Guiguichon, Marcelle Maisonnier, Raoul Harang, Jean Bonnet et Jacques Klein) ; la maison Martine (Raoul Dufy) ; Pomone (Follot) ; DIM (Dréa, Boberman et Follot) ; Primavera (Sigismond Olesiewicz et Colette Gueden) ; Süe et Mare (Paul Véra et André Mare) ; et Pierre Chareau (Lurçat et Burkhalter). D'autres créateurs de renom semblent avoir travaillé en indépendants : Marcel Coupé, Mlle Max Vibert, Maurice Matet, Mme S. Mazoyer et Mme Henri Favier.

Les peintres français créèrent à l'occasion des tapis mêlant abstraction et cubisme. Cuttoli (pour la maison Mybor), notamment, commanda des cartons à plusieurs artistes, tandis que Marie Laurencin adaptait ses compositions florales enjouées à des tapis pour Groult. Les tapis les plus luxueux étaient exécutés au point noué (à la main). Avec l'apparition des fibres synthétiques, des pièces expérimentales en cellulose et fibres végétales furent présentées dans les Salons parisiens, de même que de nouvelles étoffes en lin lavables.

À Paris, les tapis les plus remarquables étaient l'œuvre d'Ivan Da Silva Bruhns. Attiré par les textiles berbères et marocains présentés dans la capitale pendant et juste après la Première Guerre mondiale, il s'inspira aussi de l'art décoratif des Indiens d'Amérique dans ses premières œuvres. À partir du milieu des années vingt, il se tourna vers des compositions géométriques frappantes, inspirées du cubisme. Il privilégiait les tons beiges, rouille, ocre et gris. Le cubisme influença aussi les compositions modernistes d'Hélène Henry, qui travailla pour

Jourdain et les architectes Robert Mallet-Stevens et Pierre Chareau.

Eileen Gray se servait des tapis pour atténuer l'austérité de ses intérieurs à la fin des années vingt. Caractérisés par des motifs linéaires et anguleux, ils étaient exposés dans les salons et dans sa galerie Jean Désert. La maison Desny commercialisait des tapis similaires pour compléter son mobilier métallique.

En Grande-Bretagne, plusieurs agences de décoration proposaient des tapis dans le style moderniste tempéré et confortable de la fin des années trente. Les tapis géométriques du graphiste Edward McKnight Kauffer décoraient les intérieurs de David Pleydell-Bouverie et de Raymond McGrath. Betty Joel utilisa d'abord des tapis de Da Silva Bruhns, avant d'en dessiner elle-même. Le peintre Francis Bacon en conçut pour compléter ses propres aménagements.

L'Américaine expatriée Marion Dorn était surnommée « l'architecte des sols ». Elle réalisa d'abord des batiks dans les années vingt avant de collaborer avec Edward McKnight Kauffer à des tapis que fabriquait le tisserand de Chelsea, Jean Orage. En 1929, leurs créations pour la Wilton Royal Carpet Factory située dans le Wiltshire furent exposées à la galerie Arthur Tooth. En 1934, Dorn fonda sa propre société, Marion Dorn Ltd, spécialisée dans les tapis sur mesure faits à la main. Elle enrichissait les compositions géométriques brillantes de McKnight Kauffer en créant des effets de texture en variant les points.

En Allemagne, Stözl et Albers, du Bauhaus, créèrent des tapis à décors géométriques. D'autres tapis modernistes furent conçus par Edith Eberhart (dans un style rappelant celui de Stözl), Marie Hannich (motifs strictement géométriques composés de bateaux, de voitures et de bâtiments), ainsi que Brehard Hesse et Hedwig Beckemann (motifs géométriques).

Aux États-Unis, trois expositions spécialisées contribuèrent à stimuler la création de tapis contemporains : à l'Art Center de New York (1928), au Newark Museum (1930) et au Metropolitan Museum of Art de New York (1931). Le public américain put y découvrir des tissus d'avant-garde européens. La symétrie discrète des



LOUIS MARCOUSSIS

À gauche : tapis de laine pour le hall d'entrée de la résidence de Jacques Doucet à Neuilly, vers 1926.

PAUL IRIBE

Ci-dessous : motif de tenture murale en soie imprimée, pour André Groult, 1912.



compositions allemandes de Bruno Paul, Ernst Böhm et Wilhelm Poetter contrastait avec les pièces plus vives et colorées de McKnight Kauffer et de Dorn, la géométrie intrigante et sophistiquée de Da Silva Bruhns avec la naïveté florale de la maison Martine.

La Cranbrook Academy of Art, à Bloomfield Hills dans le Michigan, joua un rôle majeur dans la diffusion des idéaux scandinaves auprès des tisserands américains actifs après la Seconde Guerre mondiale. Saarinen ouvrit son atelier de tissage en octobre 1928 pour répondre à des commandes particulières. Un département de tissage fut inauguré en 1929. Il employait principalement des émigrés scandinaves qui exécutaient des commandes pour des architectes et décorateurs tels que Frank Lloyd Wright. Le style de Saarinen, comme celui de Cranbrook en général pour l'art textile, se caractérisait par une gamme de couleurs limitée et le refus des motifs géométriques accrocheurs ou figuratifs. Lorsque les manufactures américaines Stephen

Sanford & Sons et Bigelow-Hartford Carpet Co. comprirent enfin que le modernisme ne serait pas qu'une mode éphémère, elles commandèrent des cartons modernes largement influencés par les avant-gardes européennes. Un marché se développa aussi aux États-Unis pour des tapis ornés de motifs Art déco émoûssés tissés en Chine.

GEORGES DJO-BOURGEOIS

Tapis de laine tissé à la main à chaîne
de coton, vers 1930.

IVAN DA SILVA BRUHNS

GUNTA STÖLZL



**IVAN DA SILVA BRUHNS
(1881-1980)**

Né à Paris de parents brésiliens, Da Silva Bruhns travaillait comme artiste décorateur lorsqu'il fut chargé de concevoir des tapis par Louis Majorelle en 1920. Ses premières compositions restaient conventionnelles : des guirlandes de fruits et de fleurs inspirées du style de la manufacture de la Savonnerie au XVII^e siècle, adopté par Jules Coudyser (avec qui Da Silva Bruhns collabora à ses débuts), Édouard Bénédicte et Maurice Dufrene.

Da Silva Bruhns révolutionna aussi bien la conception que la fabrication des tapis. Après avoir étudié un tapis d'Orient, il mit au point sa propre variante du point noué. Marcel Weber a décrit cette « mosaïque de laine » dans un article de 1924 consacré à l'artiste dans *Art et Décoration* :

Chacun des points de couleur qui la composent est obtenu par un nœud coulant fait autour de deux fils de la chaîne. Ces nœuds juxtaposés se trouvent, après le tissage, surmontés d'anneaux que le ciseau vient briser afin de laisser les brins s'écarter et composer le velours du tapis.

Da Silva Bruhns enseigna ce procédé à un artisan qu'il établit dans un village de l'Aisne

afin de monter un atelier de tisserands locaux. En 1925, il fonda l'atelier La Manufacture de Savigny, à Savigny-sur-Orge, dans l'Essonne, qui disposait d'un espace d'exposition dans la capitale. Da Silva Bruhns s'intéressait surtout à deux aspects de la production : le choix des couleurs de laine ; la maquette préliminaire réalisée à l'aquarelle, jusque dans les moindres détails, sur papier millimétré. Pour la première fois, le tapis entra dans le XX^e siècle grâce à des décors géométriques de rectangles, de losanges et de chevrons agencés sur des fonds ocre, et à des éléments cubistes. La palette de Da Silva Bruhns était sobre – indigos, bruns, roses, gris, abricot – et correspondait précisément à la fonction du tapis dans un ensemble telle que la décrivait le critique de *Mobilier et Décoration* en 1928 :

« L'auteur de tapis joue, dans la décoration du home, le rôle de l'accompagnateur dans la musique vocale. Ce dernier, qui doit posséder toute la science d'un bon exécutant, est d'autant meilleur, qu'il sait davantage faire oublier sa présence.

Un bon tapis a, dans un intérieur, la difficile et délicate mission de relier et de mettre en valeur les éléments divers. Dans la plupart des cas il n'est qu'un fond, mais un fond très important qui concourt, pour une large part, à la création de l'atmosphère d'une pièce, et dont la qualité confère à l'aspect général ou de la solidité et du charme, ou un sentiment de déséquilibre et d'indigence. »

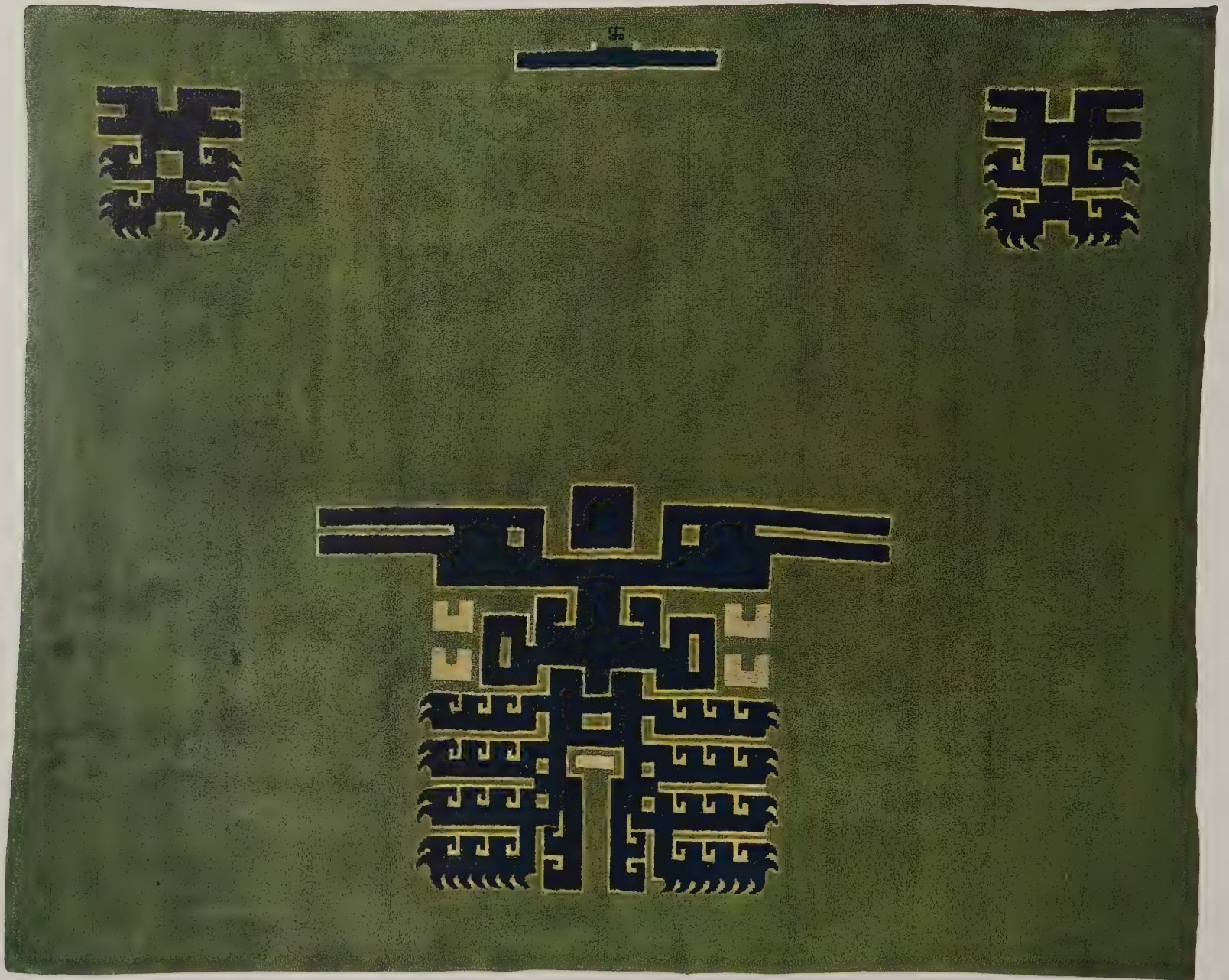
La renommée de Da Silva Bruhns parmi ses collègues des salons parisiens ressort de la liste de ceux qui intégrèrent ses tapis dans leurs stands : Jules Leleu, Pierre-Paul Montagnac, Paul Follot, Jacques-Émile Ruhlmann, Bouchet, Éric Bagge, Fréchet, Eugène Printz et René Prou, pour ne citer que les plus importants. Il reçut aussi des commandes pour les paquebots français *Île-de-France*, *Atlantique* et *Normandie*, pour des ambassades françaises et le siège des Nations unies à Genève. Da Silva Bruhns exposa aussi seul jusqu'à la fin des années trente. Il est répertorié à deux adresses dans l'entre-deux-guerres : au 3, avenue du Château, à Neuilly, et au 9, rue de l'Odéon à Paris.

Tapis de laine tissé par la manufacture de Savigny, vers 1927.

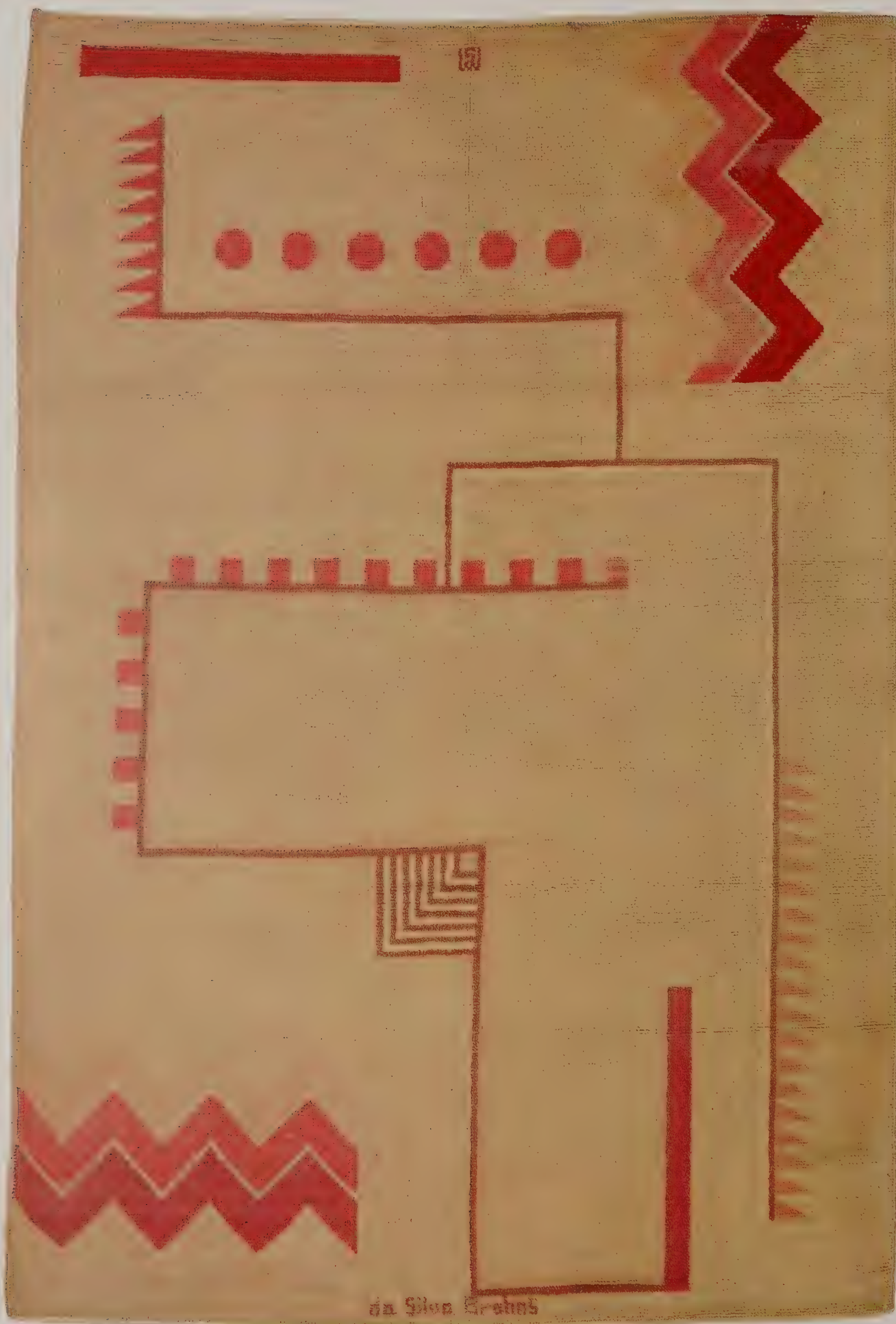


Ci-contre : tapis de laine, vers 1930.

Ci-dessous : tapis de laine, 1920-1930.







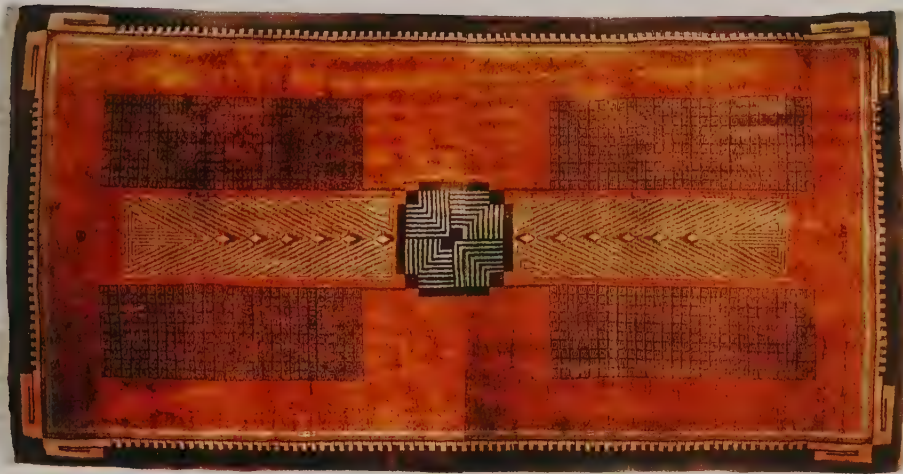
Ci-contre : tapis de laine fabriqué par la manufacture de Savigny, 1920-1930.

Page de droite, à gauche : tapis de laine, vers 1930.

Page de droite, en bas à gauche : tapis de laine fabriqué par la manufacture de Savigny, sans doute 1925-1930.

Page de droite, à droite : tapis de laine, 1920-1930.

Page de droite, en bas à droite : tapis de laine fabriqué par la manufacture de Savigny, 1920-1930.



GUNTA STÖLZL
(STADLER-STÖLZL)
(1897-1983)

Adelgunde « Gunta » Stölzl naquit à Munich et suivit des cours de peinture décorative, de céramique et d'histoire de l'art à la Kunstgewerbeschule de la ville de 1913 à 1916. Elle servit comme infirmière de la Croix-Rouge pendant la Première Guerre mondiale et reprit ses études à Munich à la fin des hostilités. En 1919, elle passa un entretien avec Walter Gropius qui la recruta pour diriger l'atelier de tisserandes du Bauhaus. Elle prit ses fonctions l'année suivante. Deux ans plus tard, après avoir suivi des cours de teinture à Krefeld, elle fit installer l'équipement nécessaire aux opérations de teinture au Bauhaus et passa l'examen de tissage artisanal de l'école.

En 1925, à la suite du déménagement du Bauhaus à Dessau, Stölzl fut élue maître artisan dans un système où les étudiants choisissaient leurs professeurs. Elle fut de nouveau promue en 1927, au rang de *Jungmeister* (jeune maître). Elle transforma son atelier en une entreprise commerciale rentable (la seule de l'école) et créa ses propres tissages tout en continuant d'enseigner. Pendant cette période, elle créa notamment la tenture murale *5 Chœurs* réalisée au métier Jacquard. Les avis des contemporains sur ses soieries étaient unanimes : elle était la tisserande par excellence, jouissant d'une maîtrise technique inégalée et d'un sens très sûr des couleurs. Elle fondait souvent ses compositions sur un damier à partir duquel elle organisait un jeu subtil de dégradés, emblématique de ses plus belles œuvres.

La carrière de Stölzl commença de décliner après son mariage en 1929 avec un architecte juif de Palestine, Arie Sharon, avec lequel elle eut une fille la même année. En 1931, elle fut contrainte de démissionner du Bauhaus en compagnie de deux collègues, après avoir été calomnieusement dénoncée au maire au sujet de sa vie privée par

un membre du parti nazi dont elle avait exclu la fille de sa classe de tissage. Se retrouvant soudain privée de travail, elle ouvrit avec ses deux collègues une petite boutique de tissage, S-P-H Stoffe (« S-P-H Tissus ») de l'autre côté de la frontière suisse, près de Zurich. Elle continua d'y créer des tissus pour de nombreux clients, tout en participant à des expositions comme celle du Werkbund à Stuttgart, où elle présenta en 1932 draperies, rideaux et tissus d'ameublement.

Après la fermeture de S-P-H Stoffe en 1933 et son divorce trois ans plus tard, Stölzl adhéra à l'Association des femmes suisses peintres, sculpteurs et artisans, grâce à laquelle elle put exposer ses tissages. En 1942, elle épousa Willy Stadler et poursuivit son activité jusqu'en 1969.

Page de droite : tenture en fibres de lin, laine et rayonne, 1922-1923.

Ci-dessous : tenture en fibres de lin, laine et rayonne, 1923-1925.







Page de gauche : 5 Chœurs,
tenture jacquard en fibres de coton,
laine, rayonne et soie, fabriquée
au Bauhaus (Dessau), 1928.

Ci-dessous : Noir-Blanc,
tenture en fibres de lin et de rayonne,
1923-1924.

À droite : tenture en fibres de lin,
laine et rayonne, 1923.



ORFÈVRERIE, ART DU MÉTAL, LAQUE, ÉMAIL



FRANZ HAGENAUER
Majordome tenant
un plateau, acier inoxydable
et cuivre, 1930-1940.

Les orfèvres prenaient moins de risques que les autres artistes car leur clientèle était plus conservatrice. Le principe moderniste de la suppression de l'ornement ne pouvait s'imposer à eux sans restriction. Cela favorisa l'émergence d'un style transitionnel à tendance moderne, mélange de tradition et de nouveauté, à la fois élégant, discret, raisonné et plus sage qu'audacieux.

De par sa couleur, l'argent est un matériau sec. Pour lui donner vie sans orner les surfaces, l'orfèvre des années vingt devait jouer sur les lumières, les ombres et les reflets créés par les contrastes entre surfaces planes et courbes. Il pouvait aussi enrichir sa couleur en le rehaussant de pierres semi-précieuses, d'essences rares, d'ivoire ou de verre. Vers 1930, on utilisait aussi le vermeil ou la dorure. Utilisés avec modération, pour ne pas rompre l'équilibre et la pureté des lignes, ces matériaux apportaient de la chaleur, de la beauté et des contrastes tactiles aux pièces d'argenterie.

Jean Puiforcat était le doyen des orfèvres Art déco. Très tôt, il s'efforça de concilier forme et fonction. Il élimina les ornements superflus dans sa quête de formes purement fonctionnelles. Il y parvint en grande partie en privilégiant des formes géométriques fondamentales. Alliant l'élégance à la simplicité, il créa un nombre impressionnant de services à thé, de ménagères, de pièces de vaisselle, d'accessoires de table et d'objets liturgiques, dont des huiliers, chocolatières, calices et fourreaux profilés, ornés de lapis-lazuli, d'ivoire, d'ébène et de cristal. On a parfois qualifié à la légère son style de cubiste, il préférait l'appeler « mathématique ».

Venu tardivement à l'orfèvrerie, Jean Tétard délaissa rapidement la géométrie pure pour des associations plus complexes de formes aplaties, faites de sections identiques jointes par des barres ajustées. Ces pièces requéraient une réelle maîtrise technique mais lui assuraient une grande liberté d'expression. L'ornementation se limitait chez lui à de magnifiques poignées sculptées en bois précieux qui semblaient jaillir de l'argent. Ses surfaces serpentine, alternances de volumes concaves et convexes, créaient l'illusion spectaculaire d'un mouvement

EILEEN GRAY

Le Destin, paravent à quatre feuilles, laque rouge, applications de bronze et d'argent ; le dos orné d'une composition abstraite ; commandé par Jacques Doucet, 1914, présenté à l'Exposition de Paris, 1929.



PAUL FEYER

Paravent en fer forgé, applications d'aluminium et de laiton, exécuté pour les Rose Iron Works, Cleveland ; présenté à la 3^e Exposition internationale d'art contemporain, Metropolitan Museum of Art, New York, 1930-1931.

**ALBERT CHEURET**

Page de droite : console en bronze à plateau de marbre ; lampe de table en bronze et albâtre ; miroir mural, vers 1925.

en spirale. On dispose de peu d'informations biographiques sur de nombreux orfèvres parisiens de l'entre-deux-guerres, y compris Fouquet-Lapar, Lapparra, Ravinet-d'Enfert et Boin-Taburet, qui exposèrent tous des pièces modernistes dans les Salons.

Le métal argenté, obtenu par galvanoplastie, était presque impossible à distinguer de l'argent massif. Ce procédé fut mis au point dans les années 1840 par Charles Christofle, dont la société, Christofle, racheta tous les brevets français ainsi que le premier brevet anglais, détenu par Elkington & Co. En 1855, Pauline de Metternich, l'épouse de l'ambassadeur de Vienne à Paris, dînait avec Napoléon III. Lorsqu'elle le complimenta sur l'argenterie, il répondit : « Chère ambassadrice, c'est un luxe que tout le monde peut s'offrir aujourd'hui. Il n'y a pas sur cette table une seule pièce en argent massif. Tout est de chez Christofle. » Des succursales à Londres, Vienne et Philadelphie firent rayonner la marque à l'étranger.

Plusieurs joailliers se tournèrent vers l'argenterie pour diversifier leur production. Jean Després créa des coupes, des bonbonnières, des soupières et des couverts en argent et en étain d'un modernisme dépouillé presque brutal, avec des surfaces martelées, ponctuées de boulons et de rivets audacieux. Gérard Sandoz créa, lui aussi, quelques pièces originales rehaussées de peau de lézard, de galuchat, d'émaux et d'ivoire. Parmi les grandes maisons, Cartier, Van Cleef & Arpels, Boucheron, Mellerio et Chaumet firent de même en lançant des pièces qui brouillaient les distinctions traditionnelles entre la joaillerie et l'argenterie. Ils créèrent des objets d'art raffinés de style Art déco, mêlant l'or, l'argent et des pierres semi-précieuses. Les célèbres « pendules mystérieuses » de Cartier constituent peut-être l'exemple extrême de ce mariage entre deux disciplines.

Les pendules dans leur ensemble connurent une révolution stylistique lorsqu'elles devinrent électriques. Elles étaient désormais assez petites pour être posées sur des tables, avec d'autres objets, ou pour être suspendues sur des pans de mur inaccessibles, puisqu'il n'était plus nécessaire de les remonter. La plupart des créateurs

Art déco abandonnèrent les cadrans circulaires au profit de formes verticales ou horizontales plus marquantes. Certains modifièrent voire abolirent les traditionnelles aiguilles, en les remplaçant par exemple par des boules sur des plaques mobiles ou des points fixes sur un cadran de chiffres en rotation. On soignait aussi le dessin des chiffres. Les chiffres romains et arabes passèrent de mode au profit de combinaisons de rectangles, de cercles et d'arcs verticaux et horizontaux.

En Belgique, en Allemagne et au Danemark, quelques orfèvres isolés réalisèrent des pièces d'orfèvrerie Art déco. À Bruxelles, Marcel Wolfers, fils du célèbre joaillier et orfèvre Art nouveau Philippe Wolfers, de Wolfers Frères, créa une série de services à thé anguleux et bulbeux et de couverts modernistes. En Allemagne, l'orfèvrerie et les objets métalliques les plus novateurs furent produits par les professeurs et élèves du Bauhaus. À Copenhague, Georg Jensen s'imposa comme l'un des orfèvres majeurs du xx^e siècle, même s'il innova peu. Il parvint surtout à rendre l'orfèvrerie artisanale moderne commercialement rentable en la produisant à un coût abordable pour la nouvelle bourgeoisie. En 1904, il fonda la maison Jensen où il collabora avec le peintre Johan Rohde. Elle diffusa les principes de William Morris dans l'art scandinave du xx^e siècle, tandis que Harald Nielsen, arrivé en 1909, apportait un style fonctionnel inspiré du Bauhaus. Sigvard Bernadotte, fils du roi de Suède, fut l'orfèvre le plus marquant de la maison Jensen dans les années trente, grâce à ses pièces aux arêtes vives et aux lignes parallèles incisées.

L'orfèvrerie américaine fut moins réceptive que d'autres arts aux influences modernistes européennes et notamment françaises. L'argent continuait d'être un héritage transmis de génération en génération et un signe de distinction. Tiffany & Co., le plus grand et le plus prestigieux orfèvre du pays, produisait très peu de pièces de style contemporain. Celles-ci ne firent leur apparition qu'après 1935 et la mort de Louis Comfort Tiffany, directeur artistique de la société et adversaire farouche du modernisme. Gorham, autre orfèvre important, reculait lui aussi devant l'abandon des styles traditionnels. Edward



GEORG JENSEN

Théière et pot à lait en argent
avec prises en ébène, dessinés
par Johan Rohde, 1919.



Mayo devint directeur de la maison en 1923 et essaya de renouveler la production en recrutant l'orfèvre danois Erik Magnussen, qui travailla pour Gorham de 1925 à 1929. Magnussen créa des modèles d'inspiration très variée : réminiscences Art nouveau de Jensen, constructivisme, cubisme et « gratte-ciel ». En 1927, il créa le service à thé *Lumières et ombres de Manhattan*, inspiré de ces derniers. Le dessinateur industriel Norman Bel Geddes conçut de même un service à cocktail *Gratte-ciel* et un plateau *Manhattan*, dans un style presque linéaire à la sobriété toute scandinave.

L'International Silver Co., dans le Connecticut, enrôla des artistes extérieurs comme Gilbert Rohde et Eliel Saarinen pour créer de l'argenterie ainsi que des couverts et de la vaisselle d'étain plus en phase avec l'évolution des arts décoratifs. L'un des orfèvres indépendants les plus notables de l'entre-deux-guerres aux États-Unis fut l'Allemand Peter Müller-Munk. Il concevait des pièces modernes mais sages, empreintes d'un raffinement européen, qui attirèrent une nombreuse clientèle de particuliers. Le krach de Wall Street en 1929 fit chuter le marché de l'argent et favorisa l'apparition d'imitations de toute sorte : argenture, chromage et nickelage.

La Chase Brass & Copper Co. de Waterbury, dans le Connecticut, était la principale manufacture produisant en série des accessoires chromés et nickelés. Elle chargea des artistes éminents comme Walter von Nessen, Albert Reimann, Gilbert Rohde, Russel Wright et Rockwell Kent de créer une ligne d'accessoires à cocktail et d'articles pour fumeurs destinés au grand public. Une filiale de Bernard Rice's Sons, les Apollo Studios, basée à New York, se lança sur le marché des objets modernistes avec une ligne de vaisselle baptisée *Shadowart*, dessinée par Louis M. Rice en 1928. Reed & Barton, de Taunton dans le Massachusetts, et la Wallace & Sons Manufacturing Co., de Wallingford, dans le Connecticut, lancèrent également des services modernes à la fin des années vingt.

Parmi les autres métaux, le fer forgé connut un renouveau en France dans l'entre-deux-guerres. Les lignes nettes et dépouillées

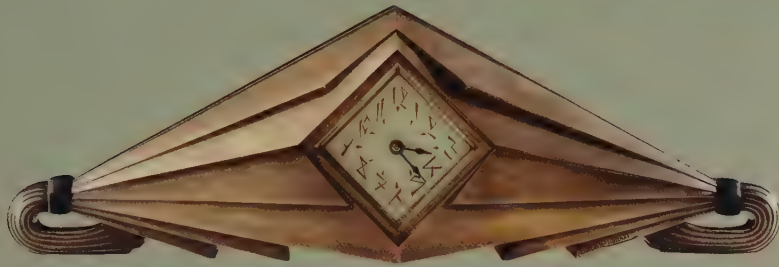
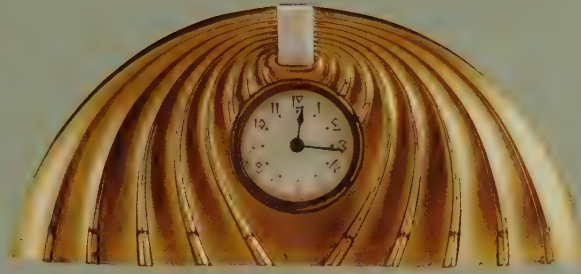
de l'architecture moderne se prêtaient bien à la ferronnerie ornementale. Le fer forgé fut utilisé à l'extérieur, pour des portails, barreaux de fenêtres et portes, et à l'intérieur, pour des balustrades, rampes, accessoires de cheminée et de nombreux objets d'ameublement, qu'il s'agisse de luminaires, de consoles ou de paravents. Les cages d'ascenseur jouaient un rôle primordial dans la décoration des entrées d'immeubles. Leurs ornements répondaient aux lignes des rampes d'escalier voisines et de la porte d'entrée. Mais lorsqu'ils essayaient de réaliser des pièces de mobilier traditionnelles comme des tables ou des paravents, les ferronniers modernistes pouvaient produire des pièces massives qui éclipsaient les autres éléments de l'ensemble. En raison de sa lourdeur intrinsèque, le fer forgé était souvent plus adapté aux utilisations ornementales.

La ferronnerie Art déco connut deux grandes phases. La première, dans le sillage des artistes de la fin de siècle, s'inspira de la nature : oiseaux, fleurs, lévriers, gazelles, nuées, fontaines et rayons de soleil étaient rendus dans un style privilégiant l'allongement et l'exagération des formes. La seconde, davantage architecturale, émergea après 1925 et s'inspira de plus en plus des lignes strictes des machines, des avions et des bateaux à vapeur.

Edgar Brandt fut le plus grand ferronnier d'art de son temps. Il créa des portails et divers objets pour de nombreux hôtels et résidences privées et pour les paquebots, tout en exécutant de grosses commandes publiques. Entre deux commandes, Brandt exposait dans les Salons des objets en métal non architecturaux, tels que des cache-radiateurs, des lampes et des consoles. Pour l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de 1925, il réalisa non seulement la porte d'honneur mais exposa aussi sur son propre stand le célèbre paravent à cinq panneaux *L'Oasis* en fer forgé rehaussé de laiton. Cette pièce illustrait la virtuosité avec laquelle il pouvait passer d'un matériau à un autre : du fer forgé au bronze dans les années vingt, mais aussi au cuivre doré. Par la suite, il utilisa également l'acier, l'aluminium et le Stodal, un alliage léger.

ALBERT CHEURET

Pendules de cheminée en bronze doré et argenté, vers 1925.



Raymond Subes ne le cédait qu'à Brandt en étendue et qualité de travail. En tant que directeur artistique du principal bureau d'architectes, Borderel et Robert, il fut chargé de commandes pour des hôtels, des salles d'exposition, des églises, des monuments et des cimetières dans les années vingt. Il excellait dans les rampes d'escalier d'hôtel ou les façades de bâtiments anonymes. Comme Brandt, son matériau favori était le fer forgé, auquel il substitua parfois le cuivre patiné, le bronze et, à partir des années trente, l'aluminium et l'acier oxydé ou laqué. Il exposait aussi des meubles dans les Salons.

Jules et Michel Nics, deux frères d'origine hongroise, travaillaient à Paris sous le nom Nics Frères. Ils produisaient une gamme complète de ferronnerie d'art domestique, caractérisée par un martelé très marqué et une abondance désuète de motifs naturalistes. Ils rejetaient l'estampage et le travail à la lime au profit du marteau, s'affirmant comme les gardiens de la tradition préindustrielle.

Richard Desvallières produisit des pièces extraordinaires dans les années vingt, dans un style transitionnel qui harmonisait la puissance dépouillée de l'Art déco et les lignes sinueuses fin de siècle. Paul Kiss collabora avec Brandt au début de sa carrière et son œuvre possède les mêmes qualités lyriques, tout en étant différente. Les maîtres ferronniers de l'époque incluaient Édouard et Marcel Schenck, Adalbert Szabo, Louis Gigou, Charles Piguet, Michel Zadounaisky, Louis Katona, Fred Perret, Gilbert Poillerat, Édouard Delion, Robert Mercier et Paul Laffillée.

L'art byzantin ne cessa d'inspirer Claudius Linossier, dont les surfaces métalliques scintillantes évoquent les mosaïques de Sainte-Sophie à Istanbul et de la basilique Saint-Marc à Venise. Il s'intéressa aux alliages et s'en servit pour créer les multiples tonalités de gris argenté qui donnent à ses pièces une splendeur sobre. L'originalité principale de Linossier résidait dans son recours aux incrustations de métaux. Il refusait d'utiliser des acides car les couleurs ainsi produites n'étaient pas stables. Il préférait s'en tenir à la flamme pour dilater et fondre légèrement ses incrustations, obtenant des nuances de vieux

rose, de blanc argenté, de gris, de rose, de jaune, de mauve, jusqu'au noir profond. Les pièces finies mettaient en valeur les qualités naturelles des métaux tout en portant la trace discrète de leur fabrication.

Maurice Daurat travaillait surtout l'étain, un métal très malléable et ductile, dont il transforma complètement l'usage. Il savait exploiter sa surface presque charnelle, ses ombres profondes et les reflets inégaux de la lumière créés par les marques irrégulières du marteau. Cela conférait à ses créations une chaleur qu'il préférait à l'éclat froid de l'argent. Il réalisa des pièces de plus en plus dépouillées, au point qu'elles devinrent des études formelles et des exercices de sobriété. Ses seules concessions à l'ornementation étaient par exemple une bande de billes entourant la base d'un objet ou un manche spiralé. Ses pièces étaient moins faites pour être utilisées que pour être admirées et leur poids les rendait souvent peu maniables.

Presque toutes les agences de décoration parisiennes travaillaient avec Fontaine et Cie, qui réalisait de belles ferronneries depuis plus d'un siècle. C'était la seule société acceptant de prendre les risques financiers nécessaires pour produire des objets de qualité en séries suffisamment grandes pour atteindre des prix de vente raisonnables. Elle devait en partie son succès à sa collaboration avec des sculpteurs et décorateurs de premier plan tels que Süe et Mare, qui conçurent des cadres de miroirs, des garde-feu, des pendules et une gamme complète de ferronnerie d'art pour Fontaine, ornée de leurs habituelles stylisations puissantes de formes naturelles et de représentations en trompe l'œil de tissus plissés, exécutées en cuivre doré, argenté ou à patine de bronze. Le créateur de mobilier René Prou conçut des pièces encore plus modernistes que celles de Süe et Mare. Il aimait associer des métaux polis pour créer des formes géométriques jouant avec la lumière. Fontaine travailla aussi avec Émile-Antoine Bourdelle, Aristide Maillol, Joseph-Antoine Bernard, Paul Jouve et Pierre Poisson.

La ferronnerie d'art mit plus longtemps à s'imposer dans les intérieurs américains qu'en France. À la fin des années vingt,



DIVERS ARTISTES

Page de gauche : pendules et lampes modernistes. En haut : lampe en métal chromé et cuivre de Marc Érol, éditée par La Crémaillère, vers 1930.

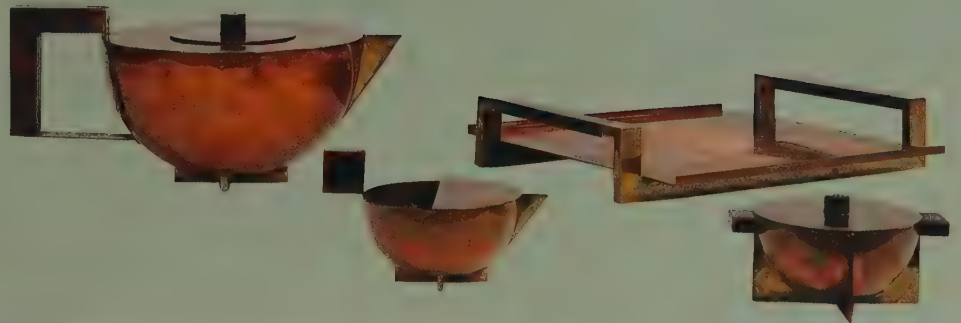
Au milieu : lampe en métal chromé de Gilbert Rohde, vers 1930 ; pendule en verre gravé à l'acide et métal chromé et peint de Gilbert Rohde, vers 1930 ; lampe de bureau en bakélite de Charles Baratelli, fabriquée par Polaroid, vers 1927. En bas : réveil en métal chromé et noyer de Gilbert Rohde, pour la Herman Miller Clock Co., vers 1933 ; lampe de bureau en métal chromé et peint de Gilbert Rohde, fabriquée par la Mutual-Sunset Lamp & Manufacturing Co., vers 1933.

ANONYME

À droite : service à thé en laiton et cuivre, prises en bois, fabriqué à la Metallwerkstatt, Bauhaus, Weimar, 1924.

THE GORHAM CO.

Ci-dessous : service à cocktail et plateau, 1929.



cependant, dans le sillage de l'Exposition des arts décoratifs de 1925 et de l'ouverture de la nouvelle agence de Brandt à New York, Ferrobrandt, elle était devenue très populaire. Des décorateurs et artisans américains produisirent une grande variété de pièces à la fois pour l'extérieur et l'intérieur.

Oscar Bach était peut-être le seul artisan aux États-Unis à posséder la maîtrise technique des grands ferronniers français. Né en Allemagne, il avait émigré aux États-Unis en 1914. Il savait travailler plusieurs métaux, dans des styles différents, et associer le cuivre, l'aluminium, le bronze et le nickel chromé sur argent pour créer des contrastes de couleurs et de textures. Bach participa à la construction de nombre des édifices les plus célèbres de Manhattan, comme le Chrysler et l'Empire State Building et le Radio City Music Hall.

William Hunt Diederich, un émigré hongrois, excella dans la ferronnerie d'art tout en s'appliquant à d'autres disciplines. Ses silhouettes simples de figures et d'animaux semblent découpées dans le fer. Jules Bouy quitta la France pour les États-Unis pour diriger Ferrobrandt. Il fut bien sûr influencé par l'œuvre de Brandt mais promut des lignes plus puissantes et anguleuses, inspirées du machinisme, dans sa ferronnerie domestique et son mobilier en bois destiné à une clientèle aisée à New York et dans ses environs.

En France, le japonisme né au XIX^e siècle contribua au renouveau de la laque. Jean Dunand, qui s'imposa comme le plus grand laqueur de son temps, suivit l'enseignement du fameux maître japonais Sugawara et se consacra à la laque au lieu de la ferronnerie. Il parvint à élaborer des nuances de laque jaune, verte et corail, qu'avaient toujours recherchées en vain les artisans japonais et à produire des laques de belle qualité à un coût relativement bas. Pour obtenir du blanc, couleur jusqu'alors inédite, il inventa l'art laborieux de la coquille d'œuf, consistant à incruster des coquilles d'œuf concassées dans les couches de laque supérieures.

Dunand laquait ses vases en métal en créant des motifs géométriques qui forment de puissantes compositions Art déco.

Il étendit ensuite son usage à des paravents et panneaux, tout en collaborant avec des créateurs de mobilier comme Jacques-Émile Ruhlmann, Jules Leleu et Eugène Printz pour les panneaux et les portes de leurs ouvrages d'ébénisterie.

L'un des associés de Dunand, Jean Goulden, devint un maître hors pair de l'émail champlévé. Ses objets raffinés se distinguent par leurs formes simples, rythmées par des volumes cubistes et des surfaces planes, peintes d'émaux très contrastés et de motifs abstraits ou figuratifs. Ses matériaux de prédilection étaient le cuivre doré, le bronze doré, le bronze argenté et l'argent fin.

Hors de Paris, l'émail devint un art important dans les années vingt à Limoges, renommé jusque-là exclusivement pour ses manufactures de porcelaine. Camille Fauré était le principal émailleur de Limoges. Ses compositions dynamiques de formes géométriques superposées ornaient principalement des vases et des assiettes. Dans le Limousin toujours, Jules Sarlandie et son fils Robert ainsi que les époux Alexandre et Henriette Marty décoraient leurs émaux de motifs essentiellement floraux.



LOUIS KATONA
Écran de cheminée en fer forgé
et rehauts dorés, vers 1925.

EDGAR BRANDT

MAISON DESNY

JEAN DUNAND

JEAN PUIFORCAT



EDGAR BRANDT
(1880-1960)

Brandt naquit à Paris d'un père directeur d'une société de construction mécanique. Il fit ses études à l'école nationale professionnelle de Vierzon. Après avoir obtenu son diplôme, il ouvrit son propre atelier, jetant les fondations d'une carrière exceptionnelle où il allait s'imposer comme le plus grand ferronnier de l'entre-deux-guerres. Au tournant du siècle, alors qu'il était encore dans l'ombre du célèbre ferronnier Émile Robert – initiateur du renouveau de l'art du métal au XIX^e siècle –, Brandt commença d'exposer dans les Salons. Il adopta l'esthétique Art nouveau pour ses objets et pièces architecturales en fer forgé et en bronze ornés de motifs floraux jusqu'au milieu des années vingt, avant de privilégier les lignes anguleuses qui avaient inauguré la nouvelle décennie. Aux pommes de pin,

eucalyptus, ginkgo, roses et serpents – thème de la série de lampes *Tentation* – succédèrent, dans les années trente, des motifs d'un modernisme radical tels que des enroulements superposés et des rais obliques.

Brandt reçut très vite des commandes privées, notamment d'architectes, pour des grilles et éléments divers de maisons particulières et d'hôtels. Entre autres commandes publiques majeures, il réalisa la porte d'un monument commémoratif de la Première Guerre mondiale, *La Tranchée des baïonnettes*, près de Verdun, en 1921. Brandt continua de collaborer fructueusement avec l'architecte du monument, Henri Favier, pendant de nombreuses années. Il travailla aussi avec André Ventre et Richard Bouwens Van der Boijen. D'autres commandes prestigieuses s'ensuivirent, notamment pour les paquebots *Paris*, *Île-de-France* et *Normandie*.

Entre ses travaux de commande, Brandt exposa régulièrement dans les années vingt aux Salons de la Société des artistes décorateurs et au Salon d'automne, présentant une variété infinie d'accessoires métalliques non architecturaux tels que des grilles, des lampes, des cache-radiateurs et des consoles. L'Exposition des arts décoratifs de 1925 lui procura de nombreuses occasions de présenter son travail, à commencer par la monumentale Porte d'honneur conçue par Favier et Ventre, qui en marquait l'entrée. Brandt disposait de son propre stand sur l'esplanade des Invalides et d'autres de ses pièces étaient dispersées dans l'Exposition : des grilles pour le pavillon de l'Hôtel du collectionneur ; le portail du pavillon national monégasque ; la boutique de la revue *L'Illustration* ; le pavillon de la Renaissance ; le luminaire de la présentation de Sèvres. L'année suivante, Brandt participa à l'Exposition d'arts décoratifs modernes du Metropolitan Museum of Art de New York et, en 1928, à l'Exposition internationale d'art



EDGAR BRANDT

Porte d'entrée en fer forgé et applications de bronze doré, pour Cheney Bros., 181 Madison Avenue et 34^e rue, New York, vers 1925.



et d'industrie organisée par Macy's ainsi qu'à celle consacrée aux arts décoratifs français modernes par Lord & Taylor.

Un catalogue de 1926 indique deux adresses parisiennes, le 101, boulevard Murat (atelier) et le 27, boulevard Maiesherbes (galerie), ainsi que deux galeries à l'étranger, 3 George Street, Hanover Square, à Londres, et Ferrobrandt au 247 Park Avenue, à New York. Le catalogue illustré répertorie un très grand nombre d'articles, du célèbre paravent *L'Oasis* à la porte *L'Âge d'or*, une œuvre prodigieuse exécutée en fer forgé ajouré, ornée en son centre de figures antiques en bronze doré.

La facilité apparente avec laquelle Brandt transformait une barre de fonte brute en une gerbe de fleurs éphémères défilait le manque de malléabilité intrinsèque du métal. Il réussissait à le dompter, le rendant à la fois robuste et plastique, hardi et frivole. Sa dextérité ressort dans l'aisance avec laquelle il passait d'un matériau à un autre. Dans les années vingt, il privilégia le fer forgé et le bronze, qu'il rehaussait d'ornements de cuivre doré pour les pièces les plus ambitieuses. Il utilisa par la suite l'acier et l'aluminium,

et vers 1924 l'alliage Studal. Il collabora occasionnellement avec les sculpteurs Max Blondat et Badory, les ferronniers Pierre Lardin et Gilbert Poillierat. Il commandait ses matériaux d'appoint aux plus grands manufacturiers de son époque : la verrerie à Daum Frères ; la porcelaine à la manufacture de Sèvres ; le cristal à Pantin ; le marbre et l'albâtre des plateaux de ses consoles et des réflecteurs de ses lampes venaient d'Italie.

Ci-dessus : vue du stand de Brandt sur l'esplanade des Invalides à l'Exposition de 1925, Paris.

À droite : potiche en bronze doré ; modèle présenté sur le stand de Brandt à l'Exposition de 1925, Paris.



À droite : écran de cheminée en fer forgé, 1920-1930.

Ci-dessous : paravent L'Oasis à cinq feuilles, réalisé en collaboration avec Henri Favier, fer forgé et applications de métal doré, présenté à l'Exposition de 1925, Paris (voir page de gauche, en haut).



Ensemble présenté à l'Exposition d'arts décoratifs modernes au Metropolitan Museum of Art, New York, 1926, comprenant une paire de torchères orientales en fer forgé et albâtre ; une console *Noblesse* en fer forgé à plateau de marbre ; et un miroir mural *Transition*. Sculpture d'Émile-Antoine Bourdelle.

Page de droite, en haut : console en fer forgé à plateau de marbre, vers 1925.

Page de droite, en bas : console en fer forgé à plateau de marbre, 1925-1930.



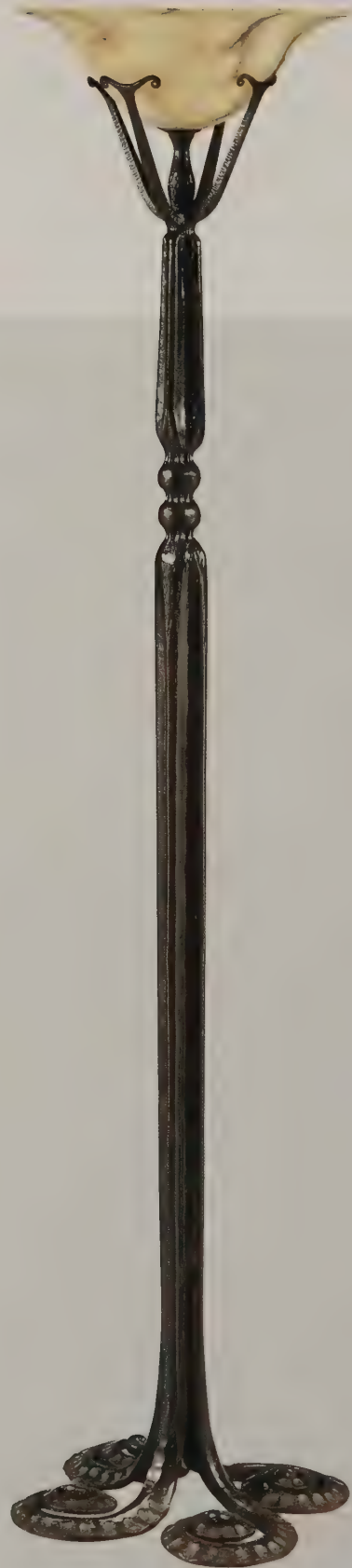


À gauche : présentoir en fer forgé
à anses en forme de serpents, 1920-1930.

En bas à droite : torchère en fer forgé
et albâtre, vers 1925.

En bas à gauche : piédestal Cobra
dressé en bronze doré,
fer forgé et marbre, vers 1926.

Page de droite : vase aux serpents
en fer forgé martelé, vers 1922.

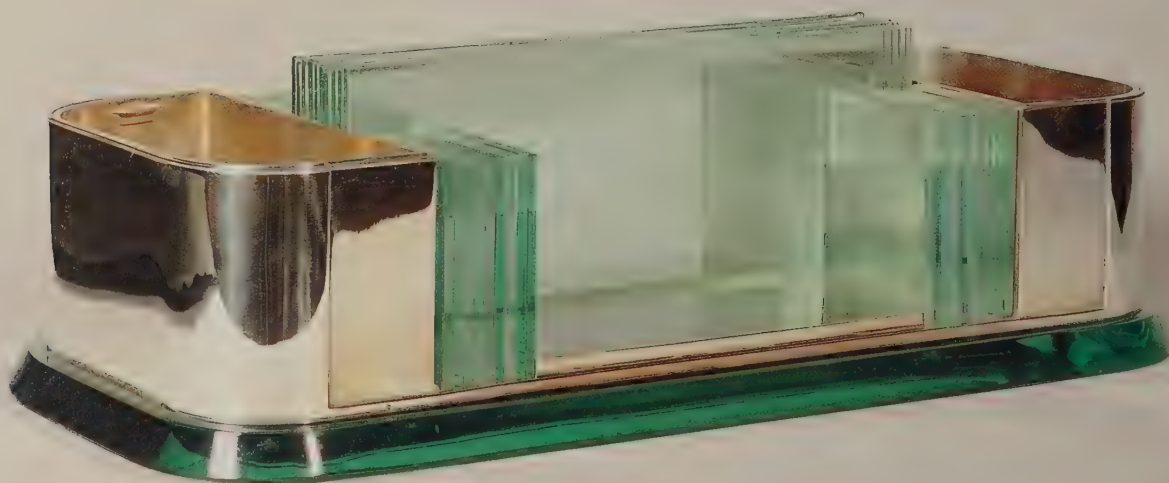




L'histoire de la maison Desny est restée plus longtemps floue que celle d'aucun autre décorateur ou agence de décoration de l'entre-deux-guerres et continue de déconcerter les chercheurs. Seule *Lux*, une revue mensuelle publiée à Paris de 1929 à 1937 consacrée à l'évolution de l'éclairage domestique et commercial, contient des articles et des citations attribués à « Desny ». La documentation sur la société demeure donc vague mais il semble qu'elle ait été fondée par deux décorateurs, Desnet et Clément Nauny, qui la baptisèrent en contractant leurs deux noms. Les deux amis gagnaient de l'argent de poche en réalisant des croquis de cirque. Ils s'associèrent avec l'aide d'un certain M. Tricot en 1927

créées par Desny, y compris des bars mobiles, des lampadaires, des tapis et des décorations murales abstraites. La société est toutefois surtout connue pour ses éditions d'accessoires de petit format tels que des boîtes à couvercle, des coupes, des services à cocktail et des surtouts, conçus dans la ligne des intérieurs ultramodernes dans lesquels ils prenaient place.

En 1931, la société comptait parmi ses clients Georges-Henri Rivière, Pierre David-Weill, Mlle Thurnauer et la famille royale belge. Elle collabora aussi à certains aménagements de Robert Mallet-Stevens et Jean-Michel Frank, Georges Djo-Bourgeois, André Masson, et Alberto et Diego Giacometti.



Classeur de bureau flanqué de deux jardinières, métal argenté et verre teinté, vers 1930.

et s'établirent au 122, avenue des Champs-Élysées à Paris. La société fut peu après chargée d'aménager le bureau d'un homme d'affaires parisien. Le projet, commencé en 1928, comprenait une série de pièces de mobilier en métal et en bois. Cet intérieur et d'autres sont connus par des illustrations de l'époque qui montrent les pièces de mobilier

La production de Desny incarne le design industriel à l'ère du machinisme dans ce qu'il a de plus puissant. La société excellait notamment dans la conception de luminaires. Elle éditait des lampes, des lampadaires, des lustres et des appliques, parfois sous la forme de lampes d'architectes, dont les réflecteurs servaient à créer un éclairage

localisé. Les bibelots lumineux étaient moins fonctionnels malgré leur charme ; munis de panneaux de verre de couleur vert acidulé, certains n'éclairaient qu'eux-mêmes.

La maison Desny continua son activité jusqu'au milieu ou à la fin des années trente. La collaboration fructueuse de ses deux créateurs s'acheva avec la mort de Desnet en 1933. Nauny fonda par la suite avec Jean Painlevé, fils du ministre français de la Guerre, le premier aquarium marin de France, à Ploumanach. On ignore combien de temps il poursuivit son activité de décorateur après la mort de son collègue.

Service à thé de quatre pièces et plateau ajusté, métal argenté et bois, vers 1930.



À gauche : coupe en métal chromé, prises en bois de rose.

À droite : coupe en métal chromé, intérieur en vermeil, 1925-1930.



Service à cocktail comprenant un shaker, douze verres et un plateau, métal argenté et glace, 1929-1930.



Meuble à cocktail, placage de sycamore, pentures en métal chromé, vers 1930.

Coffret de bureau en métal nickelé,
dessiné par Robert Mallet-Stevens,
vers 1928.



JEAN DUNAND (1877-1942)

Dunand naquit à Lancy, en Suisse, de parents français ; son père était fondeur d'or dans l'horlogerie. Dunand fréquenta l'école des arts industriels de Genève avant de recevoir une bourse pour poursuivre ses études à Paris en 1897. Il y retrouva ses vieux amis suisses Boutet de Monvel et Carl Albert Angst. Ce dernier lui fit rencontrer son employeur, le sculpteur Jean Dampy, qui le prit comme apprenti. Jusqu'en 1902, Dunand se forma à la sculpture et à ses matériaux : le bronze, le plâtre, la pierre et l'ivoire. Sa carrière d'un demi-siècle peut se diviser en trois phases distinctes : la sculpture, l'art du métal, la laque.

Dunand semble s'être installé dans un petit atelier près de la porte d'Orléans en 1903 et exposa pour la première fois au Salon de la Société nationale des beaux-arts la même année. Deux ans plus tard, il présenta un choix de vases métalliques ornés de motifs en cuivre repoussé, puis des vases, des couvertures de livres, des bijoux et même des motifs textiles exécutés dans différents métaux gravés ou incrustés.

Il se tourna vers la laque en 1909, lorsqu'il découvrit les pièces d'artisans japonais

installés à Paris. Il fut immédiatement attiré par cet art dont la surface brillante et la palette chatoyante pouvaient embellir ses pièces en métal. Dunand échangea sa technique de martelage contre la formule secrète de l'application de la laque. En 1912, il s'associa au maître japonais Sugawara, qui travaillait avec Eileen Gray depuis 1907. Dunand laquait ses pièces à la manière orientale – un procédé fastidieux nécessitant l'application d'une vingtaine de couches de laque dont chacune devait être poncée. Il laquait aussi bien ses meubles que ses objets en métal, auxquels il donnait soit un fini lisse et brillant, soit un fini grossier et inégal, selon le procédé de la laque arrachée.

Au début de la Première Guerre mondiale, Dunand se porta volontaire dans la Croix-Rouge. Après l'armistice, il déménagea 70, rue Hallé, dans un espace où il pouvait travailler le métal, la marqueterie et la laque.

On attribue à Dunand l'utilisation de la coquille d'œuf à des fins décoratives. Celle-ci servait à pallier l'absence de blanc dans les teintes végétales composant la laque. L'ivoire des coquilles ressortait surtout sur des fonds laqués rouges ou noirs.

Ci-dessous : Jean Dunand dans son atelier travaillant à La Chasse, un panneau pour le paquebot Normandie, vers 1935.

Ci-dessous, à droite : La Conquête du cheval, laque d'or, réduction de l'un des grands panneaux de La Chasse, décor pour le fumoir du Normandie, vers 1935.



Dunand fit appel à des partenaires pour décorer certaines de ses pièces, notamment Jean Lambert-Rucki, Jean Goulden, François-Louis Schmied et Paul Jouve. Il collabora aussi, mais moins régulièrement, avec Ernest Bieler, Henri de Waroquier, Georges Dornic et Serge Rovinski. Ses œuvres étaient souvent exposées dans les Salons au sein d'ensembles présentés par d'autres décorateurs, comme Michel Roux-Spitz, Léon Boucher, Théodore Lambert et Robert Mallet-Stevens. Il laquait aussi les meubles d'autres ébénistes, tels Jacques-Émile Ruhlmann et Eugène Printz.

Dunand saisit toutes les occasions d'exposer son travail dans les années vingt et au début des années trente, non seulement dans les Salons mais aussi les galeries Georges Petit et Jean Charpentier, à la maison Géo Rouard et au Salon des Tuileries. Pour l'Exposition des arts décoratifs de 1925, il réalisa le fumoir d'Une ambassade française avec Charles Hairen et Léon-Albert Jallot. Il exécuta des panneaux laqués et des pièces de dinanderie pour l'Hôtel du collectionneur. En 1928, il participa à l'exposition d'arts décoratifs français modernes organisée par Lord & Taylor à New York et y retourna l'année suivante pour une exposition à la Rosenbach Gallery, dont il partageait l'affiche avec Jean Pellenc. La modiste Mme Agnès le chargea d'aménager un intérieur complet et lui commanda des bijoux et des foulards. Il compta aussi dans sa clientèle Jeanne Lanvin, Madeleine Vionnet et l'ambassadeur Philippe Berthelot. Il reçut des commandes pour les paquebots *Île-de-France*, *Atlantique* et *Normandie*.

En passant de la fabrication de petits objets en métal à celle de grandes pièces de mobilier en bois laqué, Dunand fit évoluer ses décors. En 1913, la décoration florale au repoussé de ses vases en cuivre avait cédé la place à des compositions peintes de triangles et de chevrons imbriqués, et en 1921, à un mélange de figures africaines et orientales, de motifs abstraits, de paysages réalistes, de fleurs stylisées, de poissons et d'oiseaux exotiques, ainsi qu'à la ménagerie fantastique de Lambert-Rucki.

En 1925, Dunand fut rejoint par son fils aîné, Bernard. La Seconde Guerre mondiale fut une tragédie pour la famille. Bernard fut mobilisé et fait prisonnier. Le deuxième fils fut tué au combat. L'approvisionnement en matériaux devenant de plus en plus difficile, Dunand dut fermer son atelier peu avant sa mort en 1942.



Ci-dessus : Figure et biche au bassin, panneau en bois laqué incrusté de motifs en coquille d'œuf, vers 1924.

Ci-contre : laque arrachée sur panneau de bois, 1930-1940.



Ci-contre : meuble d'appoint en bois laqué incrusté de coquille d'œuf, conçu par Jean Goulden, 1923.

Ci-dessous, à gauche : *Martins-pêcheurs*, paravent en bois à quatre feuilles, laque arrachée argent, exposé à la galerie Georges Petit, Paris, 1928.

Ci-dessous, à droite : cabinet en bois laqué noir, décor de Jean Lambert-Rucki, intégré dans le fumoir réalisé par Dunand pour le pavillon Une ambassade française à l'Exposition de 1925 à Paris.





Ci-contre : commode en bois, laque noire, filet et sabots d'ivoire, vers 1935.

Ci-dessous : lit aux nénuphars en bois moulé et laqué, incrusté de nacre, rehaussé d'or, créé pour Mme Bertholet, 1930.





En haut à gauche : desserte à abattants, laque rouge incrustée de coquille d'œuf, 1923.

En haut à droite : table, bois laqué incrusté de coquille d'œuf, vers 1925.

Ci-dessus : table de Jacques-Émile Ruhlmann, sabots et bordures d'ivoire, plateau laqué et incrusté de coquille d'œuf par Dunand, 1920-1930.



À droite : table à téléphone,
laque noire, plateau décoré de coquille
d'œuf en damier, vers 1925.



Bar pliant d'appartement, métal
laqué, coquille d'œuf et métal chromé,
créé pour Lawrence Rigby, 1928.



Page de gauche, à gauche : vases en métal laqué et patiné, l'un à décor de dinanderie, 1920-1930.

Page de gauche, à droite : pièces en métal laqué incrusté de coquille d'œuf, 1920-1930.

Page de gauche, en bas : pièces en métal laqué incrusté de coquille d'œuf, 1920-1930.

À droite : vase en métal laqué incrusté de coquille d'œuf, vers 1926.

Ci-dessous, à gauche : trois vases sur trépied, en métal patiné à décor de dinanderie, vers 1914-1915.

Ci-dessous, à droite : vase à ailerons en cuivre patiné et laqué, 1931.

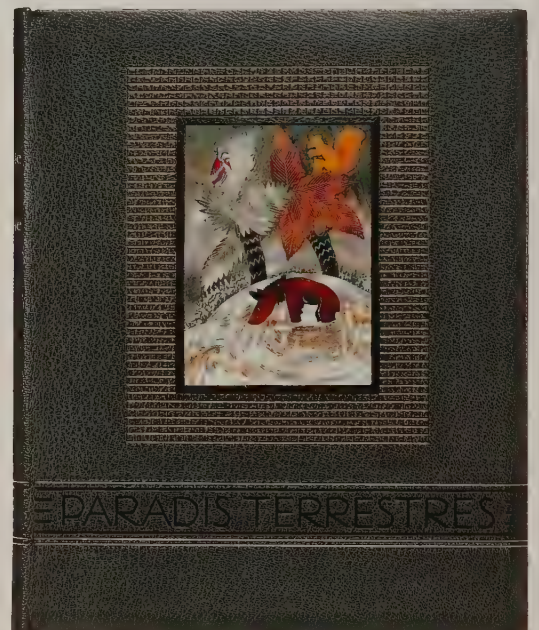




Ci-contre : reliure pour *Le Roi des aulnes* de Johann Wolfgang von Goethe, cuir et plaques gravées à l'acide et laquées, 1920-1930.

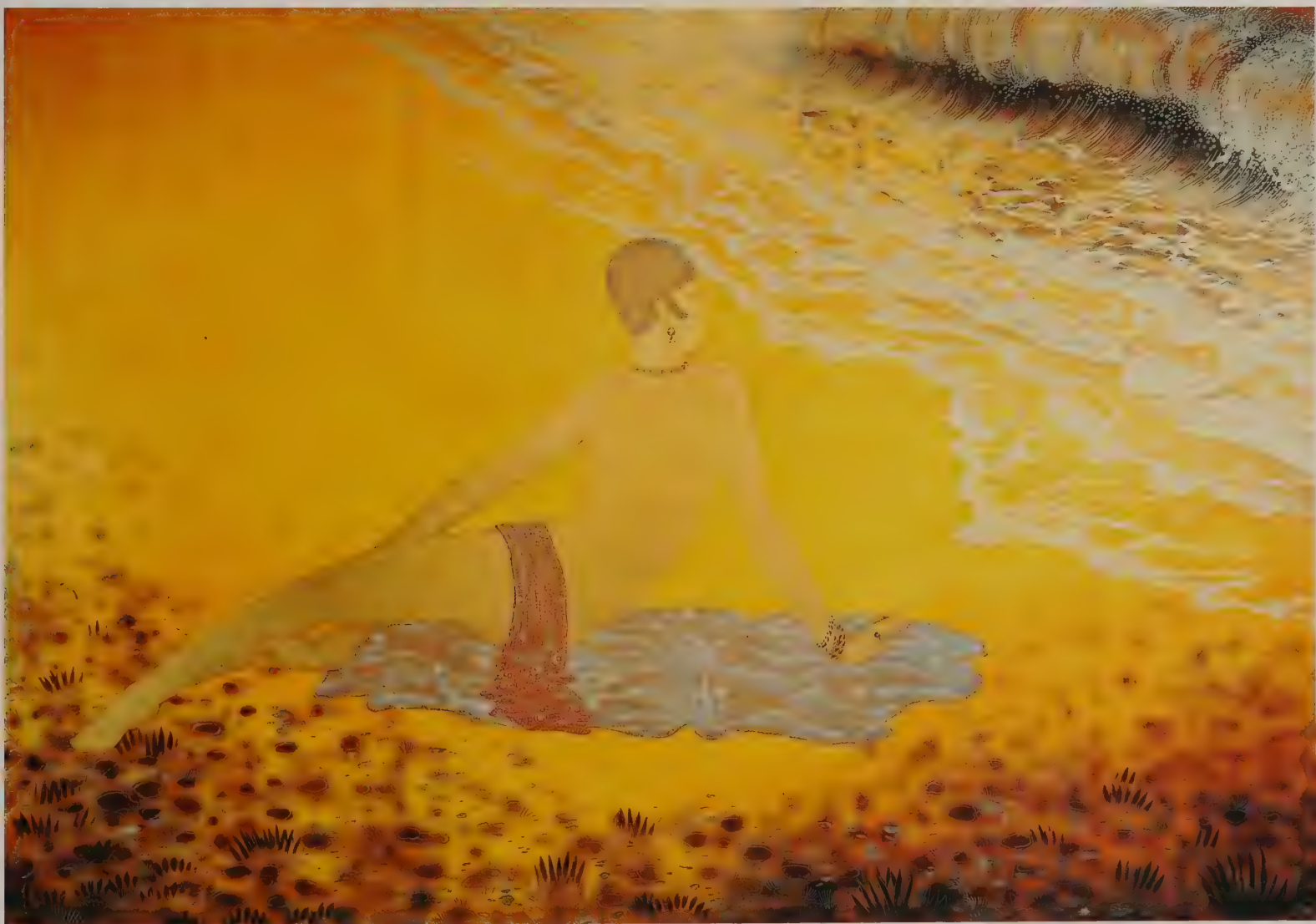
Ci-dessous : plaque de métal laqué incrustée de nacre, conçue par Jean Lambert-Rucki pour *Paradis terrestres* de Colette, relié par Georges Cretté, vers 1932.

Ci-dessous, à gauche : *Le Grand Simourg ailé*, laque enchâssée dans le plat de la doublure du *Livre de la vérité de parole*, du Dr Joseph-Charles Mardrus, relié par François-Louis Schmied, 1929.



Page de droite, en haut : *Bord de mer*, laque sur mosaïque de nacre, plat de la doublure de *Peau-brune*, *Journal de bord*, de François-Louis Schmied, relié par Georges Cretté, 1931.

Page de droite, en bas : *Baigneuse allongée*, laque et feuille d'or, gravure, reproduit dans *L'Art vivant* de décembre 1930.



JEAN PUIFORCAT (1897-1945)

Héritier d'une entreprise d'orfèvrerie fondée en 1820, Puiforcat s'imposa comme le plus grand orfèvre du xx^e siècle, au cours d'une carrière brève et itinérante, interrompue par deux guerres mondiales. Il fut mobilisé au début de la Grande Guerre et retourna vivre à Paris, sa ville natale, à la fin du conflit. Il y retrouva son père, Louis-Victor, dans les ateliers du Marais. Puiforcat se forma aussi dans l'atelier d'un sculpteur du quartier, Louis Lejeune. Ayant appris l'orfèvrerie par lui-même, il rechercha une esthétique contemporaine dépourvue de formes et d'ornementation superflues, et notamment des excès aberrants de l'Art nouveau, alors passé de mode. La beauté d'un objet se mesurait à l'adéquation entre sa forme et sa fonction. Cette quête de rationalité formelle

et de pureté des lignes et des proportions s'apparentait à celle du Bauhaus à la même époque.

Puiforcat exposa ses premières pièces au Salon de la Société des artistes décorateurs de 1921. Son style évolutif se caractérisait par les contours aigus et les surfaces richement bufflées de ses pièces d'argenterie. Il fondait leurs formes et leurs proportions sur des formules mathématiques mettant en valeur la ligne droite. Il rejetait les derniers procédés de fabrication en série : chaque objet était aplani et martelé à la main. Il utilisait des matériaux luxueux comme le palissandre de Rio, le cristal, le lapis-lazuli, l'ivoire, le jade et le cristal de roche pour les poignées et les montures. Ceux-ci ainsi que le vermeil apportaient quelques touches colorées qui

Service à thé, argent et cristal taillé,
modèle créé en 1925.



soulignaient les surfaces lisses de l'argent.

Vers 1925, Puiforcat s'établit avec sa famille à Saint-Jean-de-Luz, sur la côte basque. Il fut membre du jury d'admission et du jury d'attribution des prix à l'Exposition des arts décoratifs de 1925. Ses pièces étaient exposées dans plusieurs pavillons, notamment celui de Jacques-Émile Ruhlmann et un autre qu'il partageait avec le marchand de céramiques Géo Rouard. Moderniste réputé, Puiforcat rallia les artistes qui s'associèrent à la fin des années vingt pour remettre en question le statu quo des Salons. L'architecte Le Corbusier et les artistes décorateurs Charlotte Perriand, René Herbst, Pierre Chareau et Robert Mallet-Stevens en faisaient partie, tout comme le relieur Pierre-Émile Legrain.



En haut : service à thé et plateau, argent et bois de rose, 1937.

Ci-dessus : service à thé avec samovar et plateau, argent et palissandre de Rio, 1928.



Ci-contre : pendule en métal nickelé et marbre blanc, créée pour l'horloger-bijoutier Hour-Lavigne, 1932.

Page de droite : pendule en métal nickelé, marbre gris et vert teinté vert, créée pour l'horloger-bijoutier Hour-Lavigne, 1927.

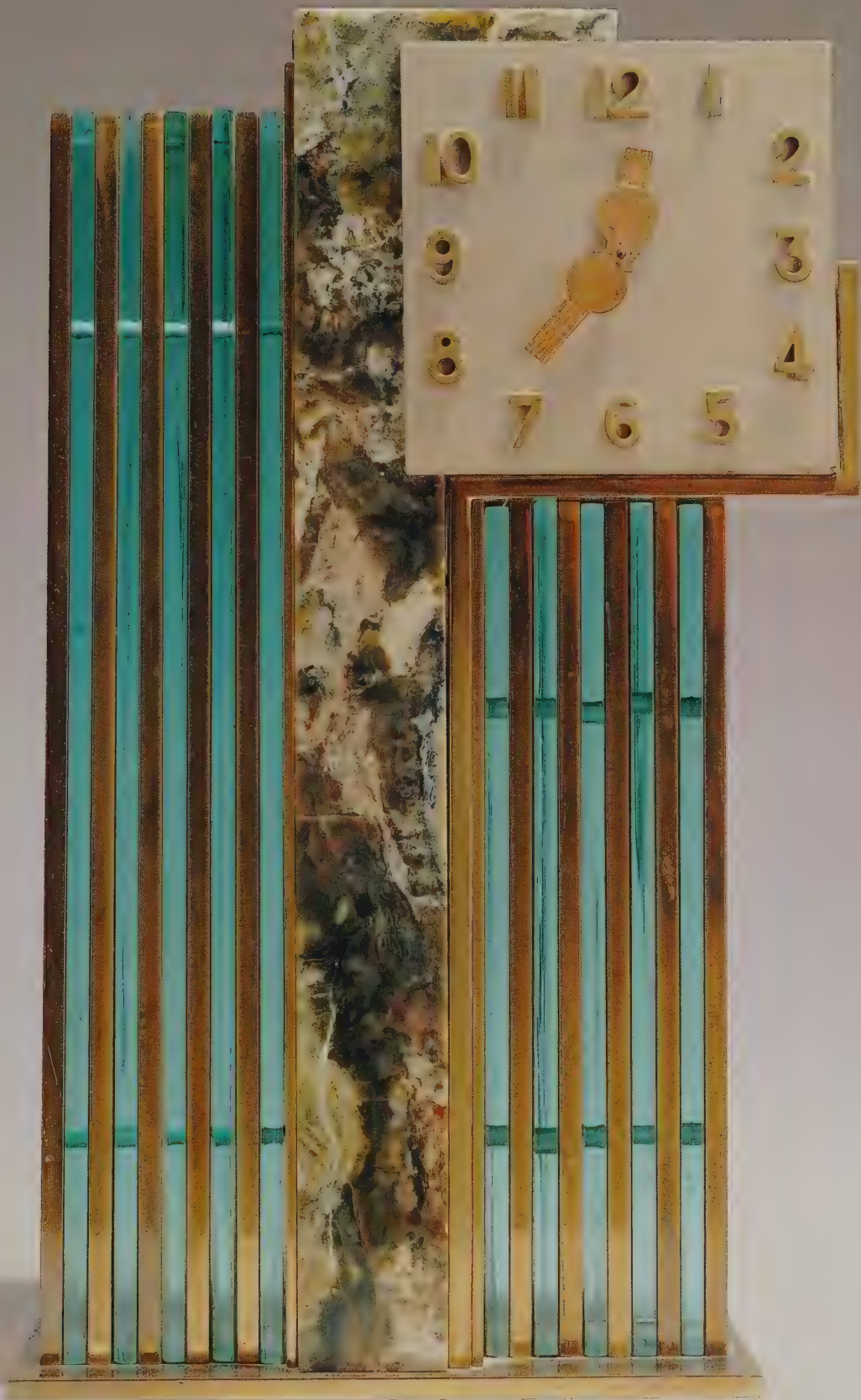
Pendant cette période, Puiforcat présentait ses œuvres dans trois Salons annuels, celui de la Société des artistes décorateurs, celui de la Société des artistes français et le Salon d'automne, ainsi que dans des expositions internationales et des galeries d'art privées. Il y exposait avec d'autres orfèvres comme Tétard Frères et des bijoutiers comme Raymond Templier, Gérard Sandoz, Jean Fouquet, Jean Serrières, Robert Linzeler et les maisons Cardeilhac et Lapparra. En 1928, Puiforcat démissionna de la Société des artistes décorateurs pour participer à la fondation d'un organisme dissident, l'Union des artistes modernes (UAM), qui tint sa première exposition en 1930.

Vers 1931, Puiforcat substitua la courbe à la ligne droite dans ses créations. Le compas remplaça l'équerre et la règle. Ses éléments décoratifs favoris devinrent le cercle, la sphère, le cône et le cylindre, entiers ou fragmentés. « Je continue de penser que le cercle, qui explique l'univers entier, est la figure idéale. La courbe, qui s'en approche, est plus noble que la ligne droite. » Sa maîtrise des courbes se révéla triomphalement à l'Exposition des arts et techniques de 1937 à Paris, où il présenta notamment une série d'objets liturgiques. Il parvint à donner des formes contemporaines à ces objets en métal inchangés au fil des siècles sans heurter le conservatisme de l'Église.

Devant l'imminence de la guerre à la fin des années trente, Puiforcat mit ses filles en pension en Suisse, vendit sa maison du Pays basque et, après plusieurs retards, partit en Espagne puis à Cuba et, en 1940, au Mexique où sa femme et ses filles le rejoignirent l'année suivante. Il s'installa finalement à Mexico et fit fabriquer son argenterie, ses accessoires et ses bijoux sur place. Sa clientèle était principalement américaine, grâce à des boutiques de luxe comme Saks Fifth Avenue et le salon de joaillerie John Rubel Fifth Avenue. À la Libération, Puiforcat rentra à Paris où il arriva le 24 octobre 1945. Il mourut le lendemain, lors d'une fête donnée en son honneur. Son père lui survécut dix ans.

Ci-dessous : pendule en métal nickelé et marbre gris, créée pour l'horloger-bijoutier Hour-Lavigne, vers 1930.





ANONYME

Page de droite, en bas : collier en diamants et émeraudes, vers 1925.

OSTERTAG

Page de droite, à gauche : pendule en cristal, diamants de taille rose, platine, aigue-marine, agate, lapis-lazuli, cristal de roche, émeraudes et rubis, sur socle laqué, mouvement de Vacheron Constantin, vers 1929.

LACLOCHE FRÈRES

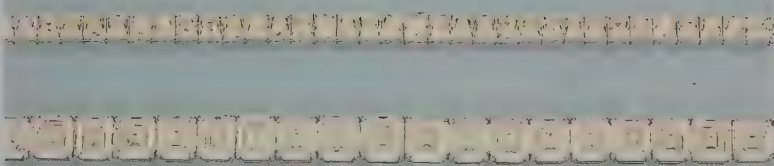
Page de droite, à droite : pendule en onyx, aventurine, cristal de roche et diamants, 1920-1930.

JOAILLERIE

L'origine de la joaillerie Art déco remonte au tournant du ^{xx}e siècle, lorsque l'Art nouveau la libéra de son corset victorien. En 1900, des bijoutiers comme René Lalique, Georges Fouquet et Henri Vever avaient mis un terme au long règne du diamant en intégrant dans leurs créations de la Belle Époque des pierres semi-précieuses voire des matériaux sans valeur. La haute joaillerie française traditionnelle, concentrée rue de la Paix, place Vendôme et rue Royale à Paris, découvrit soudain que les diamants, rubis, émeraudes et autres saphirs étaient concurrencés par la corne, l'écaille de tortue, l'ivoire, l'émail et la nacre. Le style Art nouveau, y compris en joaillerie, était trop ornemental et exubérant pour garder longtemps la faveur du public (en 1905, ses manifestations les plus extrêmes étaient déjà en net recul dans les Salons) mais son utilisation des pierres semi-précieuses perdura dans la mode.

Dans les années vingt, les valeurs établies furent remises en question : les joailliers ne se déterminèrent plus seulement en fonction du nombre de carats d'une gemme mais de sa couleur ou de sa valeur décorative, comme un peintre devant sa palette. On redécouvrit des pierres passées de mode ou négligées : la topaze, l'aigue-marine, l'améthyste, le cristal de roche, la turquoise et la tourmaline. À l'Extrême-Orient on emprunta l'émail, la laque, la nacre, le corail, l'onyx, le jade chinois. De surcroît, les joailliers traditionnels perdirent leur exclusivité : des artistes décorateurs comme Jean Dunand, Gustave Miklos, Jean Puiforcat, Jean Goulden et Jean Lambert-Rucki appliquèrent leurs talents variés à la création de nombreux bijoux modernistes.

La mode parisienne antérieure à la Première Guerre mondiale influa de manière décisive sur la joaillerie Art déco, au point qu'il est indispensable de l'étudier pour comprendre l'évolution de la joaillerie dans l'entre-deux-guerres. Paul Poiret, plus que tout autre grand couturier, transforma la garde-robe des femmes en les libérant des tournures comprimantes, crinolines et corsets à baleines de l'ère victorienne. « Il est impensable, écrivait-il, que la poitrine féminine



soit emprisonnée dans la forteresse du corset comme si elle avait à expier quelque chose. » Ses créations révolutionnaires, rejetant toute ornementation superflue, transformèrent la silhouette féminine. Les robes devinrent soudain longues, droites, relativement dépouillées. En 1917, une ligne de modèles à taille basse remplaça les robes étroites et à taille haute de Poiret. Les longueurs fluctuèrent entre la cheville et le mollet de 1920 à 1925. Soudain, en 1925, la jupe remonta juste au-dessous du genou – longueur que l'on associe généralement à cette époque –, avant de redescendre à mi-mollet en 1929. La silhouette féminine s'effila et les courbes disparurent. Ce style longiligne, décliné par les grands couturiers de l'époque – Madeleine Vionnet, Jeanne Lanvin, Jean-Charles Worth, les sœurs Callot, Gabrielle (Coco) Chanel et Jacques Heim –, appelait des bijoux tout aussi dépouillés.

La longueur des robes ne fut pas la seule à évoluer. Le décolleté sur la poitrine et dans le dos monta et descendit aussi, ce dernier plongeant même impudiquement bas. Pour mettre en valeur les lignes de la robe-tube, les bijoutiers imaginèrent des colliers très longs. Les femmes portaient des sautoirs de perles ou des colliers dans le dos, rejetés sur l'épaule ou enroulés autour du bras. Les colliers ornés de pendentifs et de pampilles pouvaient descendre jusqu'au ventre voire jusqu'aux genoux. Durant les années folles, la tunique courte et le sautoir étaient le costume obligé des danseuses de tango, de charleston et de fox-trot.

La Première Guerre mondiale fit entrer les femmes dans la population active. Certains métiers tels que le travail à la chaîne dans les usines d'armement accélérèrent leur libération vestimentaire qui perdura après la guerre. Les tissus épais étant réservés en priorité aux troupes, elles durent se faire à des vêtements plus fins et fluides. L'apparition de la rayonne et de la mousseline influa aussi sur la joaillerie. Des bijoux plus légers souvent montés sur platine remplacèrent les anciens, devenus trop lourds pour ces textiles légers.

Les coupes de cheveux raccourcirent et le style garçonne s'imposa. Cette évolution de la coiffure se répercuta sur les bijoux. Les nouvelles



VAN CLEEF & ARPELS

Bracelet et agrafe d'épaule en platine serti de rubis, émeraudes, saphirs, onyx et diamants, 1924.

LACLOCHE FRÈRES

Page de droite, à gauche : nécessaire de beauté, or émaillé, cristal dépoli, corail, diamants de taille rose et lapis-lazuli, 1920-1930.

CHARLTON & CO.

Page de droite, à droite : poudrier en or émaillé et perles, 1923 ; boucles d'oreilles de Black, Starr & Frost, diamants et corail, monture de platine, 1926.

coupes, découvrant les oreilles et le cou, favorisèrent la mode des pendants d'oreilles, qui devinrent si longs en 1929 qu'ils atteignaient les épaules. Le chapeau-cloche, lancé à l'hiver 1923, est un autre symbole de la période Art déco ; il recouvrait toute la tête, des sourcils jusqu'à la nuque, et était maintenu par une broche ou une épingle à chapeau. Pour éviter de le déformer, les femmes préféraient la coupe au carré aux cheveux longs ou relevés en chignon. Les grands peignes, les épingles à cheveux et les tiaras et diadèmes de la Belle Époque passèrent de mode. Les élégantes qui sortaient sans leur cloche mettaient en valeur leur coupe à la garçonne au moyen de barrettes ou de bandeaux ornés de pierres. En soirée, le bandeau orné d'une aigrette se portait au sommet du front ou relevé sur le dessus de la tête, comme un nimbe.

La mode des robes sans manches laissa les joailliers libres de parer les poignets et le haut des bras. Plusieurs types de bracelets apparurent. Les plus répandus – d'étroites bandes souples ornées de fleurs stylisées, de motifs géométriques ou de formes exotiques – se portaient par quatre ou cinq. Vers la fin des années vingt, ils s'élargirent. De gros chaînons carrés ornés de corail, de cristal de roche, d'onyx ou de diamants sertis en pavé étaient rehaussés d'émeraudes, de rubis, de saphirs et autres cabochons. Des anneaux, aussi appelés bracelets d'esclaves, se portaient sur le haut du bras ou juste sous le coude. Comme pour les poignets, on en portait souvent plusieurs à la fois. Le soir, on portait des rangs de perles retenus par un grand médaillon serti de perles d'où pendaient d'autres rangées de perles. Cela se portait aussi au-dessus du coude.

Les robes sans manches et le goût du sport en plein essor dans les années vingt popularisèrent le bracelet-montre. Jean Patou lança le style garçonne dans la haute couture lorsqu'il habilla la star du tennis Suzanne Lenglen, qui devint l'incarnation de cette nouvelle mode fringante. Dans la journée, un bracelet consistait en une simple lanière de cuir ou un ruban. Le soir, en revanche, il redevenait une vraie pièce de joaillerie en or émaillé ou bicolore, serti de perles et de diamants.

Tiffany & Co. créa un bracelet en platine serti de diamants et d'onyx. La montre à châtelaine, suspendue à un ruban ou à un cordon de soie, devint à la mode entre 1925 et 1930. Un modèle de Van Cleef & Arpels trahit une influence orientale dans les ornements de jade et de laque et les motifs décoratifs. Une montre de soirée suspendue à un sautoir, ornée de perles, de diamants et de pierres multicolores, possédait son boîtier serti de diamants.

La nouvelle mode fit aussi l'économie des gants et des manchons, laissant les doigts et les poignets libres de porter une éclatante variété de bagues et de bracelets assortis. Ces derniers étaient souvent articulés les uns aux autres ou portés en séries multicolores, comme les anneaux. Les bagues étaient en général massives, à la manière des chevalières, et se composaient d'une unique pierre centrale, sertie d'un rang de petits diamants en pavé, de cabochons ou de pierres semi-précieuses. La vogue de l'éventail offrit aux femmes une occasion supplémentaire d'arborer les dernières bagues à la mode. Une grosse bague de Suzanne Belperron, en calcédoine gravée sertie d'une perle d'Orient incarnait parfaitement la nouvelle tendance. Certains joailliers suivirent d'autres voies. Jean Després, par exemple, associa le cristal, l'or et l'argent pour créer des motifs géométriques abstraits influencés par le cubisme et les masques africains. L'accessoire le plus indispensable de l'entre-deux-guerres était dans tous les cas la broche, qui paraît non seulement les corsages mais aussi les ceintures, les chapeaux et les épaules. Presque tous les joailliers proposaient des broches ornées de bouquets de fleurs stylisés, de corbeilles de fruits ou de gerbes d'eau.

La joaillerie Art déco fut aussi marquée par la déflagration de couleurs survenue sur les scènes parisiennes avant la Première Guerre mondiale. Les costumes et décors créés par Léon Bakst pour les Ballets russes, arrivés à Paris en 1909, formaient un kaléidoscope d'orange, de bleu et de vert vifs qui éclipsèrent la palette fin de siècle évanescence et diaphane. Les couturiers furent séduits par les motifs persans et orientaux chers à la compagnie. En peinture, les Fauves,



dont la première exposition collective avait eu lieu au Salon d'automne de 1905, prônaient aussi l'utilisation de couleurs éclatantes.

En joaillerie, ce goût se traduit par l'association de pierres souvent exotiques de couleurs complémentaires comme le corail et le jade, l'ambre et l'onyx.

Les motifs ornementaux de la joaillerie Art déco des années vingt puisaient principalement dans la peinture d'avant-garde de la première décennie du siècle, notamment le cubisme et le constructivisme, et leur décomposition de la forme en une imbrication de motifs géométriques plats. La recherche du dépouillement fit disparaître les détails superflus. En 1909, le poète italien Filippo Marinetti publiait son *Manifeste du futurisme*, qui voyait dans les machines, la vie urbaine et la vitesse l'expression de la nouvelle réalité. Le peintre néerlandais Piet Mondrian poussa le cubisme jusqu'au néoplasticisme. Il se servit de l'abstraction pour libérer la forme de toute injonction réaliste. Dès 1913, certaines de ces idées s'imposèrent dans la joaillerie, en France surtout. Aux États-Unis, la joaillerie résista longtemps farouchement au modernisme au point qu'un critique du *Jeweler's Circular Weekly* s'interrogeait en 1913 : « Le nouveau mouvement qui ébranle la peinture et la sculpture – cette esthétique étrange, incomprise, méinterprétée et souvent ridiculisée – va-t-il se traduire dans les collections de joaillerie de l'été et de l'automne ? » Il concluait qu'un « élan vital vers quelque chose de neuf et de simple se lit sur toutes les mains ». Cette tendance culmina dans l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de 1925, à laquelle les États-Unis s'abstinrent de participer, ne sachant s'ils pourraient satisfaire aux critères modernistes imposés.

Du début au milieu des années vingt, la joaillerie Art déco privilégia des motifs géométriques tels que le polygone, le cercle et l'ovale, qu'elle agençait ou superposait en compositions linéaires complexes. Elle s'inspira aussi de l'architecture des civilisations anciennes en adoptant la forme des ziggourats babyloniennes et des temples en gradins mayas et aztèques. Les fouilles archéologiques de

William Flinders Petrie au début du siècle initièrent une véritable égyptomanie qui fut accentuée par la découverte retentissante de la tombe de Toutankhamon par Howard Carter en 1922. Les lignes nettes des hiéroglyphes renforcèrent le goût des décors linéaires apparu avant-guerre. Van Cleef & Arpels, par exemple, lança une ligne de bracelets, clips et broches ornés de motifs égyptiens stylisés : dieu Horus, lotus, ibis, scarabées et sphinx. Dépouillés de leur signification symbolique, ils apportèrent une note de légèreté féminine et d'exotisme à la joaillerie. Dans ces pièces, diamants, émeraudes et rubis côtoyaient des pierres plus neutres comme l'onyx.

L'exotisme se nourrit aussi des colonies de la France en Afrique. Masques et statuettes inspirèrent des modèles de broches à Jean Fouquet et Raymond Templier. Le succès de *La Revue nègre* de Joséphine Baker contribua à cet engouement pour l'Afrique, manifeste dans le pavillon des arts précieux de l'Exposition coloniale de 1931. Les joailliers puisèrent aussi dans l'art persan pour créer des bijoux en forme de turbans ou utiliser des motifs tirés des tapis ou des miniatures rendus dans une palette typique de rose, jaune jonquille, mauve et rouge cerise. À l'Extrême-Orient, joailliers et couturiers empruntèrent les pagodes, dragons, idéogrammes chinois et images de pêcheurs sur leur jonque qui ornèrent leurs broches.

L'Art déco, comme il a été dit, fut d'abord un mouvement français. En Amérique, les joailliers y résistèrent davantage. Tiffany & Co., la plus grande maison de joaillerie américaine du XIX^e siècle, créa quelques pièces dans le nouveau style mais sans leur donner les lignes nettes et anguleuses des créations parisiennes. D'autres maisons firent de même, sans le panache de la joaillerie parisienne, notamment Black, Starr & Frost et Udall & Ballou à New York ; J. E. Caldwell & Co. et Bailey, Banks & Biddle à Philadelphie ; ainsi que C. D. Peacock et Spaulding-Gorham Inc. à Chicago. Ces imitations suivirent la tendance française : légèreté et sobriété au début de la décennie ; formes plus massives et accumulation à la fin. En 1924, les grandes maisons de joaillerie parisiennes présentèrent leurs dernières créations

JEAN DESPRÉS

De gauche à droite : broche en or, argent, ivoire et héliotrope, vers 1930 ; broche en argent laqué avec plaque de verre peinte au revers d'Étienne Cournault, vers 1930 ; broche en or, argent, ivoire et héliotrope, vers 1933.



dans une exposition consacrée à la France au Grand Central Palace de New York. Si la joaillerie américaine ne créa pas de modèles directement issus de cet événement, elle accentua après cela la géométrisation de ses pièces.

Une nouveauté stylistique peut tout de même être attribuée aux joailliers américains de l'époque : les profils en gradins apparus sur quelques pièces au moment où les gratte-ciel bouleversaient le paysage des grandes villes du pays. Ce motif apparut dans la joaillerie au début des années trente, pendant l'édification du Chrysler Building et de l'Empire State Building.

Les bijoux fantaisie diffèrent de la haute joaillerie en ce qu'ils sont faits de métaux communs ou d'argent sertis de marcassite, de strass ou de pierres d'imitation. Dans les années vingt, l'apparition de matières synthétiques mit les bijoux artificiels à la portée du plus grand nombre. Comme ils n'étaient pas chers, ils avaient l'avantage de pouvoir être remplacés au gré des modes. Aux matériaux naturels peu coûteux comme l'ambre, la nacre, l'écaille de tortue et les perles de culture s'ajoutèrent une série de matières synthétiques : galalithe, celluloid, plastiques, rhodoïd, Perspex et bakélite, une résine synthétique inflammable nommée d'après son inventeur, L. H. Baekeland. Considérée d'abord comme un ersatz des matériaux naturels, la bakélite fut peu à peu appréciée pour elle-même et devint une composante majeure des bijoux fantaisie. Ses couleurs allant du caramel au vert pomme en passant par le bordeaux et l'orange se présentaient unies ou marbrées. Les pendants d'oreilles et les broches en verre ou en pâte de verre de Lalique, Joseph-Gabriel Argy-Rousseau et Amalric Walter renforcèrent la conviction nouvelle que la conception d'une pièce importait plus que la valeur intrinsèque de ses matériaux.

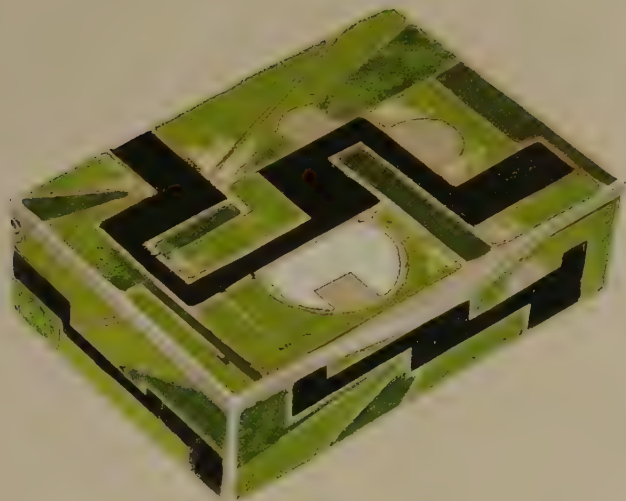
Coco Chanel recourut aux bijoux fantaisie dès le début des années vingt. Dans les années trente, l'une de ses rivales, la créatrice de mode italienne Elsa Schiaparelli, mit Paris en émoi en ouvrant une boutique 21, place Vendôme où elle vendait des accessoires et des bijoux sous sa propre marque, y compris d'étranges montures de lunettes et

des sacs à main « téléphone ». Elle collabora avec les plus grands artistes de son temps, Christian Bérard, Jean Cocteau, Salvador Dalí, Kees Van Dongen, Alberto Giacometti et Man Ray, pour créer une mode inventive aux couleurs extravagantes. Christian Dior suivit son exemple dans les années quarante.

Van Cleef & Arpels, Cartier et d'autres joailliers créèrent de charmants accessoires pour les élégantes de la période. Mêlant les influences chinoises, japonaises, persanes et médiévales, ils associaient des pierres précieuses, des compositions multicolores de pierres semi-précieuses, de l'émail et de la laque. Les petits étuis à cigarettes de Gérard Sandoz, Dunand, et Paul-Émile Brandt s'ornaient d'un autre type de décoration réalisé avec de la coquille d'œuf concassée. Quel que fût son usage, chaque objet était une œuvre d'art miniature en lui-même.

La forme du nécessaire dérivait de celle de l'*inro* japonais (une trousse à compartiments pour les médicaments). Malgré sa petite taille, on pouvait y loger tous les accessoires usuels : miroir, poudrier, rouge à lèvres et peigne. Le plus souvent rectangulaires, allongés ou ovales, ils étaient munis d'un cordon de soie et décorés de scènes de chasse persanes ou chinoises, de pagodes, d'oiseaux de paradis ou de temples égyptiens, exécutées dans un mélange de matériaux luxueux. En 1930, Alfred Van Cleef agrandit le nécessaire et créa la minaudière, qu'il baptisa après avoir vu sa femme minauder devant le miroir. La minaudière remplaça le sac du soir, la pochette et le sac à main élégant. Les étuis à cigarettes, à rouge à lèvres et à cartes s'ornaient des mêmes matériaux choisis.

Les sacs à main Art déco étaient faits de luxueux tissus ou de cuirs exotiques, tandis que les cadres et les fermoirs étaient en or ou en platine. Les premiers étaient sertis de gemmes rehaussées de rubis, d'émeraudes, de saphirs et de diamants facettés ou cabochons, les seconds de pierres fines ornées de motifs égyptiens ou orientaux. Le tissu des sacs du soir de Lacloche Frères et de Chaumet était brodé de paillettes. Ceux de Mauboussin n'étaient pas moins sophistiqués,



JEAN GOULDEN

Ci-contre : boîte en argent et émail champlevé, 1927.

AUGUSTE BONAZ

Ci-dessous : colliers en galalithe, vers 1923-1924.

avec leurs fermoirs en diamants et émeraudes assortis à des broches et bracelets.

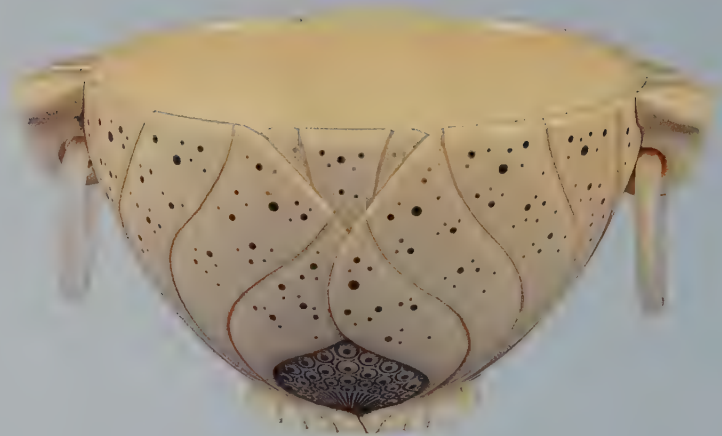
Le style Art déco fut aussi appliqué aux bijoux masculins mais avec moins d'inventivité. Les montres gousset prirent des formes géométriques et furent montées sur du platine serti d'onix, de diamants, de perles, d'émeraudes, de rubis et de topazes. Les chaînes de montre composées de chaînons cylindriques étaient rehaussées de pierres polies ou facettées. Cette géométrisation des formes s'étendit aux boutons de manchette. Jean Fouquet en créa une célèbre paire ornée de motifs cubistes émaillés, tandis que Black, Starr & Frost en réalisa en onyx bordé de diamants.

Les grands joailliers proposaient aussi des articles de luxe fabriqués dans les mêmes matériaux que les objets personnels : presse-papiers, plumiers, briquets, boîtes d'allumettes, cadres de photographies, boîtes de toilette et pendules étaient ornés de pierres précieuses ou semi-précieuses rehaussant un fond d'or guilloché, de corail et de nacre. Les aiguilles des incomparables pendules mystérieuses de Cartier semblaient flotter dans l'air. Elles étaient en réalité fixées sur un disque de cristal de roche à bord de métal dentelé conduit par un système de crémaillère caché dans l'encadrement du boîtier. Cartier aurait réalisé une centaine de ces pendules entre 1913 et 1930.

Comme pour de nombreux arts appliqués, l'Exposition de 1925 constitua l'apogée du style Art déco dans la joaillerie française. Hors de France, cependant, il eut moins de succès et les envois étrangers ne reflétèrent guère, pour la plupart, le goût moderne pour la géométrie qui prédominait à Paris depuis la Première Guerre mondiale.

Georges Fouquet, de la maison Fouquet, fut élu président du comité de sélection de la section parure de l'Exposition. Sous sa direction, il fut décidé que seules les œuvres originales et d'inspiration moderne seraient acceptées. Les objets devaient être soumis anonymement, sans mention du nom des créateurs ou des fabricants. Sur quatre cents envois de bijoutiers et de maisons de joaillerie, seuls trente furent acceptés à l'aune des critères modernistes définis.





Les principaux exposants furent Chaumet, Dusausoy, Fouquet, Lacroche Frères, Linzeler & Marchak, Boivin, Mauboussin, Mellerio, Ostertag et Van Cleef & Arpels. Frédéric Boucheron était représenté par des créations de Lucien Hirtz, Masse et John Rubel, dont deux remarquables parures de corsage emblématiques de l'Art déco. Toutes deux étaient réalisées en lapis-lazuli, jade et onyx festonnés, associés à du corail mat et de la turquoise bordés de diamants, pour former des motifs géométriques ressemblant à des mosaïques miniatures.

Les artistes joailliers Raymond Templier, Paul-Émile Brandt et Gérard Sandoz présentèrent des pièces d'une extraordinaire originalité. La maison Fouquet était représentée par l'architecte Éric Bagge, le dessinateur Cassandre (Adolphe Mouron), le peintre André Lévillé, Louis Fertey et le fils de Georges Fouquet, Jean, qui avait rejoint l'entreprise familiale en 1919. Lévillé et Fertey reçurent des grands prix et Cassandre et Fouquet des mentions honorables. Les créations de Lévillé rappelaient les collages de Picasso et de Braque, tandis que Cassandre avait incorporé une mandoline – motif prisé par Picasso – dans un dessin de broche.

En 1929, le musée Galliera à Paris accueillit l'Exposition des arts de la bijouterie, joaillerie, orfèvrerie. Une seule pièce de joaillerie vraiment nouvelle y fut exposée : une grande épingle de cravate sertie de diamants créée par Van Cleef & Arpels. Le diamant régnait de nouveau sans partage, mis en valeur par la nouvelle taille en baguette et la juxtaposition de pierres contrastantes. Boucheron lança un bracelet sertie de diamants taillés en baguette et bordé de saphirs, tandis que Mauboussin intégrait des diamants dans la pampille d'un collier de saphirs. Les diamants de couleur, passés de mode depuis la fin du XIX^e siècle, connurent un regain de faveur. Lacroche Frères exposa une broche et un bracelet sertis de diamants jaunes.

En 1930, les compositions géométriques de l'Exposition des arts décoratifs avaient laissé la place à des formes dérivées du design industriel et des pièces de machines. L'univers mécanique des ingénieurs constructeurs de voitures et d'avions inspira un nouveau

vocabulaire décoratif à la joaillerie, qui s'appropriâ le vilebrequin, la came, l'engrenage, la dent et le roulement à billes. Ces formes nouvelles étaient souvent exécutées en acier inoxydable ou en métal chromé, adaptés à un contexte économique difficile. Ces symboles du machinisme détrônèrent l'or, l'argent et le platine. À l'avant-garde de ce nouvel ascétisme se trouvaient Fouquet, Sandoz et Templier, qui quittèrent la Société des artistes décorateurs à la fin des années vingt au profit de l'Union des artistes modernes (UAM), où ils furent rejoints par Jean Després et Paul-Émile Brandt.

Le krach de Wall Street porta un coup fatal à l'industrie du luxe. Après 1929, les bijoux à usages multiples (fait de deux parties ou plus que l'on pouvait porter séparément) se répandirent. Les pendentifs se métamorphosaient en broches ou en ornements de revers. Une double barrette se décomposait en deux éléments distincts. Tiffany & Co. créa un collier qui pouvait se dissocier en un pendentif et deux bracelets ou en un pendentif et un collier tour de cou.

À mesure que les effets de la crise économique se propagèrent, les joailliers hésitèrent de plus en plus à innover. En 1931, seules trente-trois maisons concoururent pour participer à l'Exposition coloniale organisée au bois de Vincennes. Si quelques-unes exposèrent des pièces ornées de motifs coloniaux comme des masques africains, la plupart puisèrent dans leur catalogue. Tout au long des années trente, de grands joailliers réduisirent leurs effectifs ou fermèrent. En 1936, le plus grand joaillier de l'époque Art déco, la maison Fouquet, cessa toute activité importante. Aux États-Unis, Tiffany évita la fermeture mais réduisit drastiquement ses effectifs. Au milieu des années trente, un rebond s'amorça et la joaillerie chercha de nouveaux modèles dans l'aérodynamique devenue une véritable obsession générale à une époque où les records de vitesse terrestre et aérienne ne cessaient d'être battus. Cette nouvelle joaillerie profilée utilisait des bandes serpentines peu espacées ou des rangées d'ailerons qui évoquaient la vitesse.

JEAN DESPRÉS

Page de gauche, à gauche : collier en argent et ivoire, probablement 1920-1930.

SIMMEN BLANCHE

Page de gauche, à droite : coupe en ivoire à prises en cristal de roche, vers 1910.

ANONYME

Ci-dessous : collier, métal chromé et bakélite, vers 1925.



CARTIER

FOUQUET

RAYMOND TEMPLIER

Au début du siècle, en partie à cause du retentissement des Ballets russes, Cartier se mit à adapter les ornements et la palette Art déco qui dominèrent les salons parisiens au début des années vingt. Louis Cartier, le génie visionnaire de la famille, travailla étroitement avec les créateurs de la maison, notamment Charles Jacquau et Jeanne Toussaint, qui apportèrent leur savoir-faire technique pour transformer ses dessins en modèles réels. Ceux-ci étaient ensuite envoyés dans un réseau d'ateliers parisiens de premier plan, tels que celui de Maurice Couet, un horloger dont le grand-père avait travaillé pour Breguet. Nombre d'innovations de ces années, sont à porter au crédit de Louis, notamment l'introduction du platine dans la haute joaillerie et le lancement d'articles de luxe comme des pendulettes, des nécessaires et des poudriers.

A l'Exposition des arts décoratifs de 1925, la firme ne se joignit pas aux autres joailliers dans le Grand Palais mais choisit d'exposer avec les maisons de mode dans le pavillon de l'Élégance. Dans cette étourdissante présentation comprenant boucles d'oreilles, bracelets, pendentifs à pampille, colliers,

broches fibules, épingles de jabot, tours de cou et sautoirs, trois pièces furent distinguées par la presse : une broche de décolleté, une parure d'épaule constellée d'émeraudes et la tiare *Bérénice*. Pour ces pièces et pour ses objets d'art somptueux incrustés de bijoux, Cartier proposait un éventail de décors aussi variés que les objets eux-mêmes : art islamique (étoiles et thèmes géométriques dérivés des tapis d'Orient), chinoiseries (dragons, chimères, pagodes et Bouddhas) ; égyptologie (temples inspirés de Toutankhamon, hiéroglyphes, sphinx, dieu Horus, scarabées, lotus et sarcophages) ; et Art déco fastueux (corbeilles de fruits et de fleurs en gemmes gravées).

Cartier continua de produire des créations spectaculaires tout au long des années trente et d'ouvrir des succursales (Monte-Carlo en 1935 et Cannes en 1938). En 1940, pendant l'occupation allemande de Paris, l'activité fut temporairement déplacée à Biarritz.

En 1972 et 1974, les maisons parisiennes et londoniennes furent rachetées par le même groupe d'investisseurs et, en 1976, un autre groupe acquit celle de New York. Trois ans plus tard, les trois fusionnèrent.

Quatre générations successives de la famille Cartier firent de la maison Cartier une dynastie de la joaillerie. Louis-François Cartier (1819-1904) ouvrit sa première joaillerie en 1847 au 29, rue Montorgueil à Paris, qu'il quitta en 1853 pour s'installer au 5, rue Neuve-des-Petits-Champs. Il devint le bijoutier favori de la princesse Mathilde (cousine de Napoléon III) et de l'impératrice Eugénie. En 1859, la maison Cartier s'installa au 3, boulevard des Italiens. Louis-François mourut après la guerre franco-prussienne et son fils Alfred (1841-1925) lui succéda. Ce dernier fut suivi de ses trois fils : Louis (1875-1942), qui ouvrit en 1899 la boutique au 13, rue de la Paix à Paris ; Pierre (1878-1955), qui fonda la succursale de New York en 1909 ; et Jacques (1884-1942), qui dirigea celle de Londres (ouverte en 1902). En 1945, Jean Jacques, un des petits-fils du fondateur, devint responsable de la maison londonienne ; six ans plus tard, Claude (1925-1975), un autre petit-fils, était nommé président de Cartier à New York.

Les années 1900-1915 virent le triomphe de la maison Cartier, qui avait pour clientèle les reines couronnées d'Europe, des aristocrates, des potentats orientaux et un grand nombre de nouveaux riches ayant fait fortune dans l'industrie, y compris des milliardaires américains comme les Vanderbilt, les Morgan, les Gould et les Astor. En 1910, Cartier ouvrit des succursales à Moscou et dans le golfe Persique. En 1913, elle produisit sa première de ses célèbres pendules « système 2000 ».



Bracelet, diamants et émeraudes, vers 1925.



Broche de platine sertie de diamants,
rubis, émeraudes, saphirs et onyx,
vers 1921.



À droite : pendule mystère en cristal de roche, nacre, diamants, corail et or émaillé, 1926.

En bas à droite : coffret à bijoux de style sarcophage en corail, laque, or et argent, 1920-1940.

Ci-dessous : boîte à cigarettes en or, argent, émail, laque, corail, onyx et diamants, 1920-1930.



Page de gauche : en haut à gauche, coffret en onyx, jadéite, diamants et émail, vers 1930 ; en haut à droite : coffret en agate, jadéite, corail et émail, vers 1930 ; en bas à gauche : bonbonnière de style chinois en laque burgautée, corail et émail, 1925 ; en bas à droite : bonbonnière de style chinois en laque burgautée et lapis-lazuli, 1925.

Né à Alençon, Alphonse Fouquet (1828-1911) vint à Paris dans son enfance et fut placé en apprentissage dans le Marais chez un joaillier spécialisé dans les nouveautés. Indépendant à partir de 1860, il collabora souvent avec d'autres bijoutiers et participa à l'Exposition internationale de 1878, avant d'ouvrir une boutique avenue de l'Opéra l'année suivante. En 1891, il fut rejoint par son fils, Georges Fouquet (1862-1957), et par son gendre, qui aidèrent la maison à adapter son style au tournant Art nouveau initié par René Lalique au milieu des années quatre-vingt-dix. Alphonse se retira en 1895 et écrivit ses *Mémoires, Histoire de ma vie industrielle*, sous le pseudonyme Jules Dragon.

Georges était né à Paris. Succédant à son père, il entreprit en 1899 de consolider la position commerciale de Fouquet en chargeant le dessinateur Charles Desrosiers (professeur dans une école de dessin à Paris et dessinateur de bijoux) et l'affichiste Alphonse Mucha de dessiner des modèles de bijoux modernes pour son stand de l'Exposition universelle de 1900. Un an plus tard, Fouquet ouvrit sa boutique au 6, rue Royale, aménagée par Mucha et dotée d'une façade Art nouveau exubérante.

Dans les années d'immédiat après-guerre, Georges fit évoluer les créations naturalistes de la maison vers une expression plus moderniste, mettant l'accent sur des formes géométriques et une palette de tons plus vifs. Il fut rejoint après la Première Guerre mondiale par son fils, Jean Fouquet (1899-1984), et une équipe de dessinateurs dont Louis Fertey (le chef de l'atelier), Charles Desrosiers, Éric Bagge, Cassandre et le peintre André Lèveillé. Ils furent suivis en 1936 de Jean Lambert-Rucki, qui dessina des modèles influencés par le cubisme et l'art tribal.

Fouquet joua un rôle de premier plan à l'Exposition des arts décoratifs de 1925



et dans les manifestations ultérieures. Après la fermeture de la maison en 1936, Georges continua de travailler pour ses clients réguliers. Les archives et dessins de la bijouterie ont été légués au musée des Arts décoratifs à Paris.

Jean, né à Paris, fit des études de lettres classiques avant de rejoindre son père à la maison Fouquet en 1919. Dessinateur moderniste talentueux, il exploita pleinement le goût émergeant pour les compositions abstraites en bijouterie et objets d'art. Après son entrée sur la scène internationale à l'Exposition de 1925, il publia *Bijoux et orfèvrerie* en 1928. À partir de 1925, il participa à de nombreuses expositions pour Fouquet aussi bien que sous son propre nom, notamment au Salon d'automne en 1926 et 1928, et au Salon de la Société des artistes décorateurs en 1928. Il fut un membre fondateur de l'Union des artistes modernes (UAM), avec qui il exposa de 1930 à 1932. Entre la fermeture de Fouquet en 1936 et sa semi-retraite en 1961, Jean travailla pour des particuliers, pour lesquels il dessinait des bijoux, principalement des bagues de forme carrée, simple et épurée. Les pierres précieuses qu'il utilisait à ses débuts cédèrent de plus en plus la place aux pierres dures, notamment le cristal de roche, l'onix et les aigues-marines, qu'il montait sur platine, argent, or blanc et jaune, rehaussés de laque noire. Il créa de remarquables demi-parures et bracelets « roulement à billes » traités dans un style d'une absolue modernité. Jean se retira définitivement en 1974.

JEAN FOUQUET

En haut : pendentif en platine, diamants, saphirs et onyx noir, 1927.

À gauche : pendentif et chaîne, platine poli, saphir en cabochon et diamants, 1929.

GEORGES FOUQUET

Page de droite, en haut à gauche : broche de platine sertie de diamants, saphirs et émeraudes, vers 1922-1923.

Page de droite, en haut à droite : collier en cristal de roche, onyx, diamants et semences de perles, monture de platine, vers 1925.



GEORGES FOUQUET
Ci-contre : collier en cristal de roche et diamants, monture de platine, vers 1925.
Ci-dessus : pendentif en diamants, jade et onyx, 1920-1930.

JEAN FOUQUET

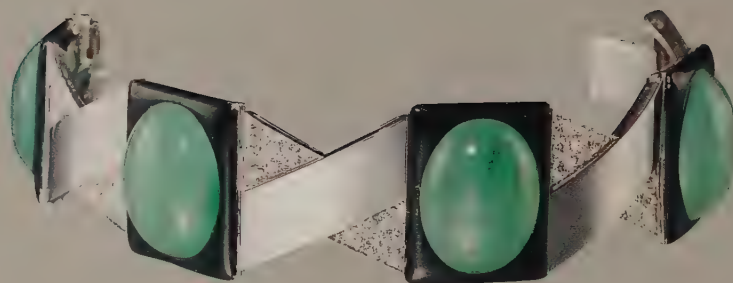
Ci-dessous : bracelet en or blanc, diamants et jade, 1928-1929.

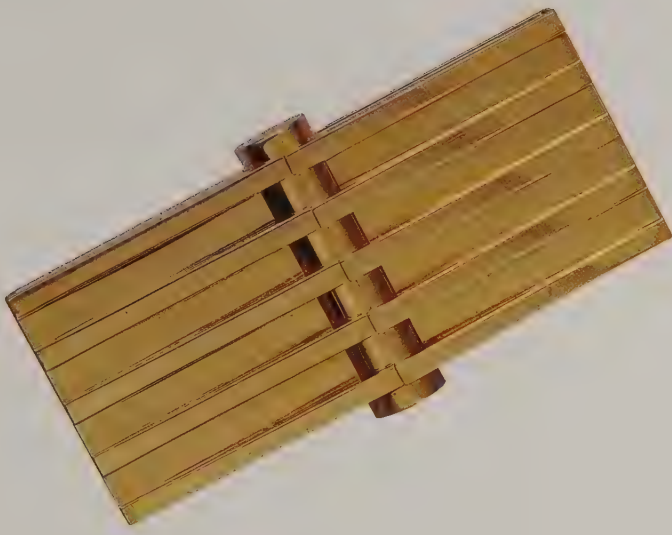
En bas : bracelet et bague en or et topaze, vers 1937.

JEAN FOUQUET

Page de droite, à gauche : nécessaire de beauté en or, vers 1930.

Page de droite, à droite : poudrier en argent émaillé, vers 1925.





JEAN FOUQUET
Ci-dessus : bracelet en or blanc,
or jaune et onyx, vers 1925.

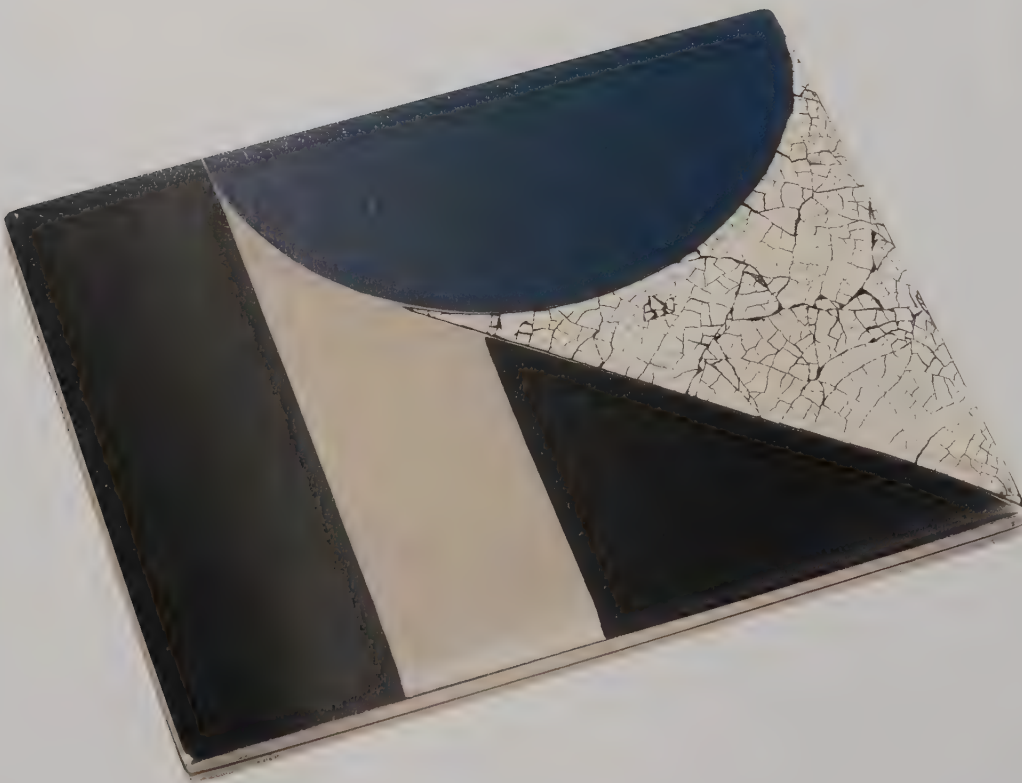
Ci-dessus au milieu : étui à cigarettes
en argent laqué, vers 1925.

RAYMOND TEMPLIER
(1891-1968)

Né à Paris dans une dynastie de bijoutiers joailliers, ce petit-fils de Charles Templier (fondateur de la maison familiale en 1849) étudia à l'École nationale supérieure des arts décoratifs de 1909 à 1912, tout en commençant d'exposer aux Salons de la Société des artistes décorateurs. Il rejoignit son père, Paul, dans l'entreprise en 1919.

Les dessins de Raymond Templier, fondés sur de strictes formules mathématiques, étaient pour la plupart résolument géométriques. Il privilégiait l'émail, la laque et les pierres semi-précieuses – péridots, brillants et aigues-marines – montées sur platine. Templier devint réputé pour ses diadèmes et pendants d'oreilles. En 1928, il créa la célèbre parure portée par l'actrice Brigitte Helm dans le film de Marcel L'Herbier, *L'Argent*. Membre fondateur de l'Union des artistes modernes (UAM), il succéda à son père à la tête de la maison Templier en 1935.

En 1929, Marcel Percheron, également diplômé de l'École des arts décoratifs, rejoignit Templier. Pendant la trentaine d'années suivante, ils collaborèrent à la création de modèles de bijoux d'une grande précision géométrique. Pendant les dernières années de sa vie, Templier cessa de travailler dans l'entreprise, qui fut alors dirigée par Percheron.

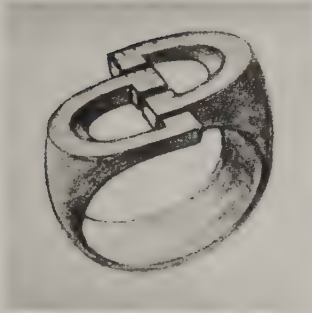


En haut : bracelet en argent émaillé, vers 1927.

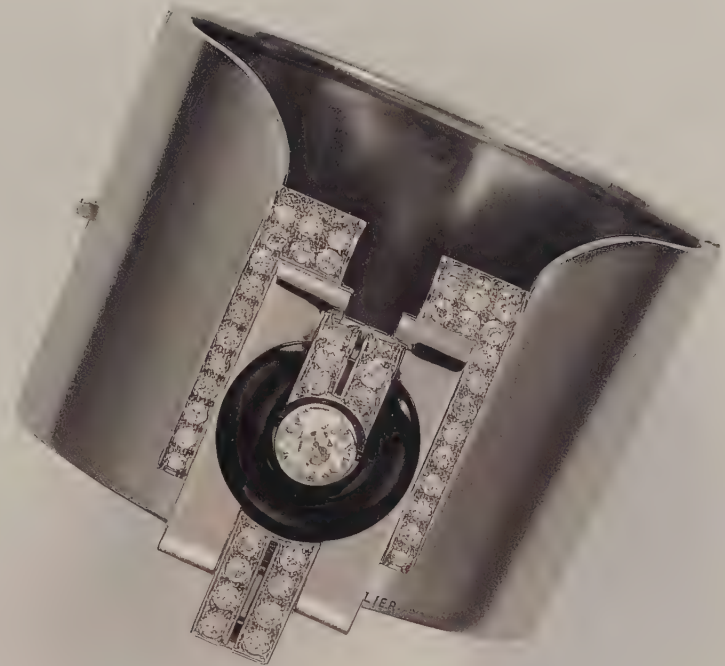
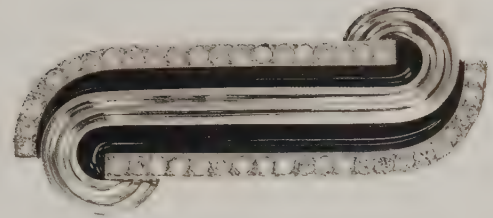
Ci-dessus : bracelet en argent, vers 1930.

Ci-contre : étui à cigarettes en argent laqué incrusté de coquille d'œuf, 1928.

Ci-dessous : quatre études de bagues dessinées par Templier, vers 1930.



Ci-dessous : broche de platine sertie de diamants soulignée d'émail, vers 1935.



À droite : bracelet avec broche détachable, diamants, or, argent, platine et onyx, vers 1925-1930.

PARTIE 2

**RÉPERTOIRE DES ARTISTES
DÉCORATEURS ET FABRICANTS**

JACQUES ADNET

À droite : table gigogne, chêne gainé de parchemin, vers 1937.

**A**

Adler, Rose (1890-1959). Voir Peinture, Illustration, Affiche, Reliure.

Adnet, Jacques (1900-1984)

Originaires de Châtillon-Coligny, en Bourgogne, Jacques et son frère jumeau Jean fréquentent l'école municipale de dessin d'Auxerre avant d'entrer, en 1916, à l'École des arts décoratifs à Paris, où ils étudient l'architecture auprès de Charles Genuys. Jacques travaille ensuite brièvement pour Tony Selmersheim et approfondit ses connaissances en ébénisterie. Démobilisés après la Première Guerre mondiale, les jumeaux entrent à La Maîtrise, où Maurice Dufrene devient leur maître et ami. À partir de 1923, les deux frères travaillent ensemble à de nombreux projets et exposent dans les Salons sous une signature commune : J.-J. Adnet. Dans les années vingt, les frères Adnet conçoivent une série d'objets de table en céramique pour La Maîtrise, principalement des figurines et des animaux aux lignes anguleuses, à glaçure ivoire craquelée, fabriqués par les Faïenceries de Montereau. À l'Exposition de 1925, ils disposent de leur propre stand sur l'esplanade des Invalides et sont aussi présents dans les pavillons Une ambassade française et de La Maîtrise. Leur collaboration s'achève trois ans plus tard, lorsque Jacques prend la direction de la Compagnie des arts français, tandis que Jean reste à La Maîtrise et devient directeur commercial aux Galeries Lafayette. Jacques modifie la charte de la Compagnie des arts français pour l'affranchir du poids du passé. Comme l'a noté Louis Chéronnet dans sa monographie *Jacques Adnet*, publiée en 1948 par *Art et Industrie* :

Ses préoccupations esthétiques seront différentes. Né avec son siècle, il n'a aucune nostalgie. Il pense seulement que ce siècle, dont la photo et le cinéma commencent à révéler de plus en plus la beauté nouvelle, ce

siècle de la machine précise et de la vitesse, ce siècle de l'avion, de l'électricité et de l'acier, a besoin de trouver dans la décoration des analogies profondes et en plus grande harmonie avec ses moyens et ses apparences.

En 1928, l'œuvre de Jacques se distingue par son avant-gardisme, comparable à celui de contemporains comme Lurçat, Louis Sognot et Michel Dufet. Alors que ses premiers meubles utilisaient le bois – souvent des essences exotiques telles que le peroba rose et le bubinga –, il se tourne à partir de 1930 vers le métal chromé, tout en embellissant les étagères et les portes de miroirs, de cuir, de galuchat, de parchemin ou de verre fumé, son matériau de prédilection. Les lignes s'épurent ; les garnitures, toujours discrètes, deviennent presque invisibles. Adnet recherche une esthétique strictement fonctionnelle, qui se passe autant que possible d'ornementation. Une phrase de 1930 résume ce combat : « Que de travail pour arriver à la simplicité. »

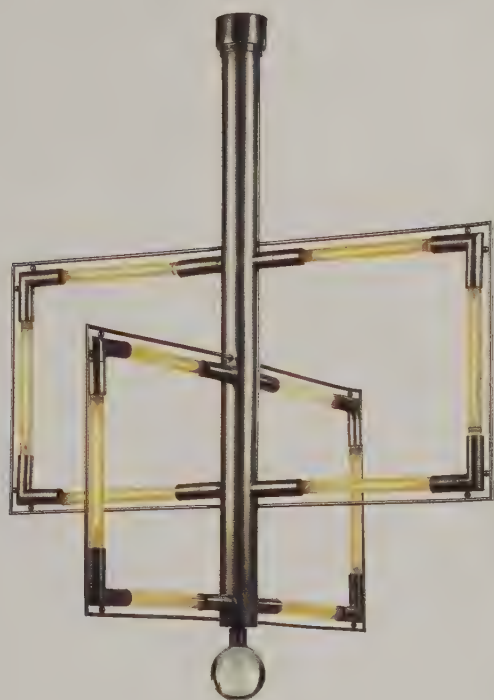
Convaincu, comme Le Corbusier, qu'une maison est une « machine à habiter », Adnet étend au luminaire le parti pris fonctionnaliste et novateur qu'il met en œuvre dans ses meubles en tubes de nickel chromé, en créant des lustres et des lampes de bureau aux lignes très géométriques. Dans un de ses lustres, les bras métalliques qui reçoivent les ampoules dépolies cylindriques sont perpendiculaires au fût ; dans un autre, ils forment un triangle, tandis que dans un troisième, les bras et les ampoules tubulaires forment des zigzags. Adnet ne cède presque jamais à la tentation de l'ornementation tandis que le machinisme contemporain l'influence beaucoup.

À la fin des années vingt, Jacques Adnet expose dans les Salons plusieurs ensembles qui sont édités par Saddier et ses Fils. En cinq ans, de nombreux décorateurs reprennent à leur compte son machinisme. Dans les années trente, il reçoit de nombreuses commandes prestigieuses, y

compris pour des ministères, des universités et des paquebots. Il collabore notamment avec Édouard Schenck (nickel et verre), Léone Huet (tapis, tissus), Louis Gigou (ferrures de meubles), Jean Besnard (céramique) et J. & L. Bernard (peintures). Pour l'Exposition des arts et techniques de 1937, Jacques travaille avec René Coulon au pavillon Saint-Gobain dont les murs sont en dalles de verre. Il demeure à la Compagnie des arts français jusqu'à sa fermeture, en 1959, avant de prendre la direction de l'École nationale supérieure des arts décoratifs.

Albers, Anneliese (Anni) (1899-1994)

Originnaire de Berlin-Charlottenburg, Albers (née Fleischmann) étudie le tissage à la Kunstgewerbeschule de Hambourg et dans sa ville natale avant d'entrer au Bauhaus à Weimar, en 1922. Elle y étudie auprès de Johannes Itten et de Paul Klee, travaillant avec des fils de soie, de coton et de lin pour ses tissages, ses tentures et ses textiles. Elle considérait que les matériaux bruts et les fibres devaient jouer un rôle esthétique sans être éclipsés par les motifs décoratifs. Au Bauhaus, elle rencontre Josef Albers (1888-1976), professeur, écrivain, sculpteur, peintre et théoricien de la couleur, qu'elle épouse en 1925, l'année du déménagement du Bauhaus à Dessau. En 1933, le couple émigre aux États-Unis, où Josef avait accepté un poste au Black Mountain College, près d'Asheville, en Caroline du Nord. Elle y crée des tissages, élabore de nouveaux tissus et enseigne jusqu'en 1949. En 1950, le couple s'installe à New Haven, dans le Connecticut, Josef ayant été nommé directeur du département de design de la School of Art de Yale University. Albers fut l'une des plus grandes créatrices de textiles du xx^e siècle et révolutionna l'apparence des intérieurs modernes. La série de tapis Art déco tricotés à la main qu'elle conçut et réalisa elle-même est emblématique de son originalité.



JACQUES ADNET

En haut : plafonnier, cuivre nickelé et tubes de verre dépoli, créé pour la Compagnie des arts français, 1925-1930.

Ci-dessus : lustre, cuivre nickelé et tubes de verre dépoli, créé pour la Compagnie des arts français, vers 1929.

À droite : lampe de table, étain et boules de verre, 1929.



ALEXANDRE ALEXEÏEFF

The Night Scotsman,
affiche lithographique, 1932.



Elle publia plusieurs livres, notamment *On Designing* (1961) et *On Weaving* (1965). En 1963, elle se mit à la gravure.

Alexeïeff, Alexandre (1901-1982)

Originaire de Kazan, en Russie, Alexeïeff passe ses premières années près d'Istanbul où son père est attaché militaire. En 1921, il s'installe en France où il étudie l'illustration et l'animation, avant de travailler comme dessinateur publicitaire et affichiste.

En 1930, Alexeïeff épouse Claire Parker (1910-1981), une riche étudiante américaine avec laquelle il collabore toute sa vie, réalisant de courts films d'animation et des publicités. Il recourait à la technique de l'écran d'épingles dont les images rappellent des gravures à la manière noire. Un ouvrage sur son œuvre, *Alexeïeff, itinéraire d'un maître*, a été publié sous la direction de Giannalberto Bendazzi en 2001.

Amphora

En 1892, Hans et Carl Riessner, Eduard Stellmacher et Rudolf Kessel fondent Riessner, Stellmacher & Kessel, une fabrique de porcelaines et de grès, dans la ville appelée aujourd'hui Trovany, dans l'ancienne région de Turn-Teplitz en Bohême. Ils avaient retenu le site pour sa proximité avec Dresde, dans l'est de l'Allemagne, un centre depuis longtemps réputé pour ses céramiques. Pour sa première participation à une manifestation internationale, l'Exposition universelle de Chicago en 1893, la manufacture présente des porcelaines à glaçure flammée et des pièces raffinées sculptées en terre cuite. Certaines sont rehaussées de détails dorés et d'incrustations de pierres dures. Après 1905 et le départ de Stellmacher, parti monter sa propre affaire, la fabrique continue son activité sous le nom Riessner & Kessel Amphora Werke jusqu'en 1910 et le départ de Kessel. Devenue Amphora Werke Riessner, elle traverse l'entre-deux-guerres

et la Seconde Guerre mondiale avant d'être nationalisée par le gouvernement tchécoslovaque en 1945.

En plus de ses services réinterprétant des styles anciens, Amphora fabriquait une ligne d'accessoires ménagers comprenant des figurines, des jardinières, des vases et des articles de toilette traités de manière moderne. Dans l'entre-deux-guerres, comme auparavant, les produits de la manufacture sont commercialisés sous la marque Amphora mais bénéficient aussi de l'appellation « Teplitz », comme les nombreux autres fabricants de céramique de la région de Turn-Teplitz, y compris l'École technique impériale de céramique et d'arts appliqués associés où Amphora recrutait un grand nombre de ses artistes et de ses artisans.

Arbus, André-Léon (1903-1969)

Né dans une famille d'ébénistes toulousains, Arbus fréquente le lycée municipal avant d'entrer à l'École militaire de Saint-Cyr pour étudier le droit. Il passe son temps libre dans l'atelier d'ébénisterie de son père, au 34, rue de Metz. Sa santé fragile l'oblige à renoncer à Saint-Cyr au profit de l'École des beaux-arts ; il y fait la connaissance du sculpteur Henri Parayre, qui devient un ami et un maître. Après son diplôme, Arbus travaille avec son père auquel il succède quand celui-ci se retire. Il arrête aussitôt la spécialité de la maison, les répliques de meubles du XVIII^e siècle, pour se tourner vers des créations modernes, en se revendiquant à la fois comme un moderniste et un décorateur. Il ne travaille jamais lui-même le bois, laissant l'exécution de ses croquis et de ses maquettes aux ouvriers ébénistes de la maison.

Arbus participe à son premier Salon en 1926 et ouvre sa propre galerie parisienne, L'Époque, quatre ans plus tard, au 22, rue La Boétie. Il expose au Salon de la Société des artistes décorateurs, au Salon d'automne, au Salon des Tuileries et à la galerie des Quatre-Chemin.

Il collabore notamment avec Paule Marrot (tapisserie), Marc Saint-Saëns (un peintre toulousain), Vadim Androusov (décoration sculptée en bois, stuc et terre cuite), Belmondo (bas-reliefs), Gilbert Poillerat (fer forgé) et Baguès Frères (luminaires).

Arbus reçoit de nombreuses commandes dans les années trente ainsi qu'une récompense inattendue, le prix Blumenthal, en 1935.

Il continue de saisir toutes les occasions d'exposer, notamment lors de manifestations prestigieuses comme l'Exposition de Bruxelles en 1935, l'Exposition des arts et techniques en 1937 et la Foire internationale de New York en 1939. Ce rythme s'intensifie après la guerre, les ministères de l'Agriculture et de l'Armement s'étant ajoutés à la liste toujours plus longue de ses clients.

Arbus rejetait les décorations peintes et marquetées sur le mobilier, leur préférant un mélange de placages au grené délicat, de parchemin, de galuchat, de laque et de peaux blanchies. Le bâti, souvent réalisé en sycamore avec des entrées de serrure et montants en métal, donnait à son mobilier la somptuosité recherchée. Il s'inspirait de modèles classiques, principalement des styles Louis XVI, Premier et Second Empire. Ses formes légères et anguleuses plaisaient sans être originales ; il est aujourd'hui souvent difficile de le distinguer de ses collègues de Salon, notamment de Jean Prouvé, d'Étienne Kohlmann et de Pierre Petit. Ses plus beaux meubles furent en grande partie fabriqués dans les années quarante et cinquante. Il vécut à Paris jusqu'à sa mort.

Argy-Rousseau, Joseph-Gabriel (1885-1953).

Voir Verrerie

Arthur Goldscheider

Inaugurée à Paris en 1892, la filiale française de la maison viennoise Friedrich Goldscheider comprenait une salle d'exposition, 45, rue

AMPHORA

Ci-contre, à droite : vase en faïence émaillée, vers 1930.

Ci-contre : vase en faïence émaillée, dessiné par Max von Jungwirth, 1920-1930.

ANDRÉ-LÉON ARBUS

Ci-dessous : lit de repos laqué et doré, médaillon d'ivoire sculpté représentant une colombe par Vadim Androusov, vers 1937.

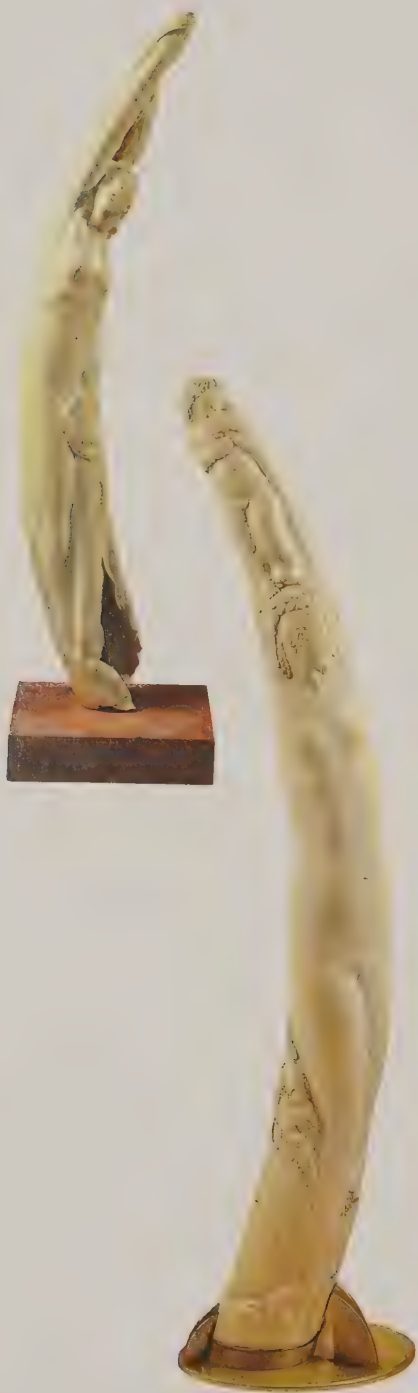


ÉMILE JUST BACHELET

Ci-dessous, à gauche : Femme nue voilée, ivoire sculpté sur socle de marbre, 1930-1940.

Ci-dessous, à droite : Vénus et l'Amour, ivoire sculpté, 1920-1930.

À droite : condor en terre cuite émaillée, réalisé par la manufacture nationale de Sèvres, vers 1939.



OSCAR BRUNO BACH

Ci-dessous : luminaires, bronze et métal patinés, deux surmontés d'abat-jour en verre Aurene de Steuben, 1920-1930.





FÉLIX AUBLET

Lampe de table en métal nickelé,
1930.

de Paradis, et une fonderie de bronze dans les faubourgs. Quatre ans plus tard, une seconde salle d'exposition proposant de nombreuses pièces produites par la maison autrichienne ouvrit au 28, avenue de l'Opéra.

Lorsqu'il prit la tête de la filiale française, Arthur Goldscheider souhaitait promouvoir les œuvres de sculpteurs français et étrangers vivant en France. Au début de la Première Guerre mondiale, il coupa tous les liens avec la maison mère et se fit naturaliser français. Après la guerre, il créa deux sociétés d'artistes : L'Évolution, qui organisait des expositions pour ses membres, et La Stèle, qui réalisait et commercialisait leurs œuvres.

Lors de l'Exposition de 1925, Éric Bagge fut choisi pour concevoir le pavillon Goldscheider ; La Stèle y exposa des sculptures et L'Évolution des objets décoratifs dans d'autres disciplines. On y trouvait notamment des œuvres de Pierre Le Faguays, Sibylle May, Édouard Cazaux, Demètre Chiparus, Claire Jeanne Roberte Colinet, Marcel Bouraine, Joël Martel, Max Blondat, Alexandre Kelety, Raoul-Eugène Lamourdedieu, Pierre-Charles Lenoir, Fanny Rozet et Carlo Sarrabezolles.

Asplund, Erik Gunnar (1885-1940)

Né à Stockholm, Asplund est aujourd'hui considéré comme l'un des pionniers du design scandinave. Il obtient un diplôme d'architecture en 1909. Dans les années vingt, il se détourne du néoclassicisme au profit d'une architecture fondée sur le verre et l'acier. Il adopte le même parti pris pour son mobilier, privilégiant les formes stylisées, équilibrées et expressives, comme pour les modèles de chaises *Senna* (1925) en noyer et cuir (fabriquées par David Blomberg, de Stockholm), et *Göteborg 1* et *Göteborg 2* de 1934 (éditées par Cassina). Comme architecte, Asplund conçoit de nombreux ensembles d'habitation, des boutiques, la bibliothèque municipale de Stockholm, la mairie et le palais de justice de Göteborg, et le

crématorium d'un cimetière au sud de Stockholm (1936-1940). Il conçoit aussi le pavillon suédois de l'Exposition des arts décoratifs de 1925 ainsi que d'autres pavillons pour l'Exposition de Stockholm en 1930.

L'Atlantique. Voir Normandie.

Aublet, Félix (1903-1978)

Fils du peintre orientaliste Albert Aublet, Aublet fréquente l'École des beaux-arts à Paris et l'atelier du peintre Fernand Cormon. Il fait ses débuts de décorateur en 1928, à Zurich, en exposant une chaise réglable en tubes métalliques. Il présente d'autres meubles tubulaires à l'Exposition coloniale de Paris en 1931 et, l'année suivante, crée une table à mécanisme, en tôle et tubes métalliques, pour l'appartement parisien de François Pernod. Aublet est aujourd'hui presque exclusivement connu pour ses luminaires, dont une torchère à abat-jour renversé en métal nickelé. Sa lampe de table la plus célèbre se compose d'un abat-jour orientable monté sur une base sphérique lestée, et enchâssé dans trois griffes lui permettant de pivoter ou de basculer dans toutes les directions.

B

Bach, Oscar Bruno (1884-1957)

Natif de Breslau, en Allemagne, Bach fréquente le lycée catholique de la ville (1890-1898) puis la Königliche Akademie der Künste à Berlin (1898-1902), où il étudie pendant quatre ans la métallurgie et l'art du métal. Il travaille ensuite pour une fonderie de Hambourg. Il exécute sa première commande majeure à dix-huit ans : une Bible ouvragée, incrustée de bijoux et de pierres précieuses, commandée par le gouvernement britannique pour la bibliothèque du pape Léon XIII au Vatican. Bach conçoit les ouvrages métalliques de la mairie de Berlin (1904), travaille à Venise (1908) et participe à l'Exposition de Turin en 1911, où il remporte un grand prix. L'année

suivante, il embarque à Trieste pour New York sur le paquebot *Argentina*, pour rejoindre son frère aîné Max, émigré depuis 1904.

Les deux frères ouvrent un atelier à Manhattan, au 257, 17^e rue ouest. Leur réputation croît à mesure que les commandes de ferronnerie d'art pour des résidences ou des commerces affluent, en provenance d'agences de décoration et d'architectes comme Herman Brookman, Harvie T. Lindberg et Charles B. Delk. En 1922, l'atelier déménage au 257, 77^e rue ouest, l'année suivante au 511, 42^e rue ouest, puis au 610 sur la Cinquième Avenue. Une longue bataille sur des questions de droit de propriété oppose pendant toutes ces années Bach à Bertram A. Seger, qui avait financé sa première société et allait racheter ses ateliers. L'affaire se régla devant les tribunaux.

Grâce à une solide formation artistique acquise en Europe, Bach pouvait réaliser des pièces imitant tous les styles, du gothique à la Renaissance américaine et jusqu'au modernisme. Il réalise notamment des portails, manteaux de cheminée, escaliers, luminaires, grilles de radiateur, meubles, chandeliers, chenets, serre-livres, plaques commémoratives et objets liturgiques tels que des chaires et des lutrins. Adaptant les matériaux et les techniques en fonction des effets contrastés de texture et de couleur recherchés pour chaque objet, Bach travaille aussi bien le cuivre émaillé et repoussé, le bronze, l'aluminium, l'acier au nickel chromé que le duralumin, un alliage brillant d'aluminium, de cuivre et de manganèse, mis sur le marché au début des années trente et qu'il privilégie dans les pièces modernes réalisées vers la fin de sa carrière.

Entre autres nombreuses commandes, dont beaucoup restent à identifier, Bach réalise des ouvrages décoratifs en métal pour deux paquebots des American Lines, le *Washington* et le *Manhattan* ; pour la Bank of New York & Trust Co., au 48 Wall Street (vers 1929) ; le Chrysler Building (un tableau en nickel chromé et des



H. CHACON 1916 PARIS - VISA N°15.310

LÉON BAKST

Ci-dessus, à gauche : Caryathis, affiche lithographique, vers 1916.

GEORGES BARBIER

Ci-dessus, à droite : Clotilde et Alexandre Sakharoff, affiche lithographique, 1921.

LOUIS BARILLET (ATTRIBUÉ À)

À droite : verrière en vitrail, 1925-1930.



ÉRIC BAGGE

Coiffeuse, sycamore et filet d'ivoire, 1920-1930.



vitrines, 1931) ; l'Earl Carroll Theater (1931) ; l'Empire State Building (1931) ; le Radio City Music Hall (quatre plaques extérieures conçues par Hildreth Meiere, 1932) ; le temple Emanu-El (lanternes du sanctuaire). Une monographie publiée par Matlack Price en 1928, *Design & Craftsmanship in Metals : The Creative Art of Oscar B. Bach*, retrace son œuvre et lui rend hommage.

Bachelet, Émile Just (1892-1981)

La jeunesse et l'apprentissage initial de Bachelet sont mal documentés. Ce sculpteur français demeure surtout connu pour les fables mythologiques de style Art déco qu'il sculptait dans des défenses d'éléphant entières, comme *Vénus et l'Amour* (vers 1934). Membre de la Société des artistes décorateurs, il y exposa des sculptures animalières grandeur nature : canards, cochons d'Inde, condors et poulets, en pierre, grès ou bronze coulé par la fonderie Valsuani.

Bagge, Éric (1890-1978)

Originaire d'Antony, Bagge suit une formation d'architecte, sans doute à Paris, avant d'enseigner à l'École des arts appliqués. Il participe pour la première fois aux Salons après la Première Guerre mondiale, en exposant des meubles créés avec Bernard Huguet. Malgré leur provincialisme Louis XVI patent, ces ensembles et pièces de mobilier furent favorablement accueillis. Bagge crée d'autres meubles en collaboration avec René Prou, Fressinet, Peters et Georges Bastard, fabriqués le plus souvent par la société G.-E. & J. Dennery et commercialisés par des boutiques comme Mercier Frères, Saddier et ses Fils, Contenot & Lelièvre, les Établissements Guinier, La Maîtrise, André Arbus et, dans les années trente, l'Atelier des Champs-Élysées et la Maison P. Blache.

Bagge diversifie sa production et présente des tapis, des papiers peints et des tissus dans les Salons. Ses tapis étaient fabriqués par Marcel Coupé et commercialisés par Lucien Bouix ;

ses papiers peints et ses tissus par Robert Bonfils ou Leroy et Lucien Bouix. Jacques Gruber et F. Chigot étaient chargés de créer les vitraux qui devinrent la signature des intérieurs de Bagge. Lors de l'Exposition de 1925, Bagge conçoit une salle à manger pour Saddier et ses Fils, un bureau pour la Société de l'art appliqué aux métiers et, en collaboration avec René Prou, un boudoir et une salle de bains adjacente pour le pavillon Une ambassade française. Il met aussi à profit sa formation d'architecte pour concevoir les stands du joaillier Henri Dubret, des éditeurs L. Rouart et J. Watelin, et du fourreur Guélis Frères. Les pavillons du marchand de sculptures Arthur Goldscheider et du parfumeur Jacquet comptent parmi ses plus grands édifices. Un article de 1929 paru dans *Mobilier et Décoration* mentionne Bagge comme nouveau directeur artistique de Mercier Frères. Les illustrations montrent des intérieurs aux lignes épurées, à la fois sobres et résolument avant-gardistes.

Baguès Frères

Établi à Paris, Baguès Frères possédait des boutiques à Bruxelles, Londres et New York. Une publicité pour la société, parue en 1928 dans *Mobilier et Décoration*, cite des lampes anciennes et modernes, des objets d'art et de la ferronnerie d'art. Il est aussi difficile de classer ces lampes que d'en évaluer la qualité. Outre le luminaire moderne et ancien – notamment Louis XIV et Empire – Baguès Frères produit des lampes à la manière de « girandoles Louis XIV de style moderne » et un pêle-mêle de répliques de pièces anciennes qui semblent aujourd'hui d'un goût confus, sinon vulgaire.

La maison utilise beaucoup de perles de cristal, transparentes ou opalescentes, que l'on retrouve dans le lustre aux tons topaze et améthyste créé pour Jeanne Lanvin, dont la structure en bronze imite la forme d'un immense fruit ou de jets d'eau pétrifiés. D'autres pièces sont moins réussies, comme un lustre-moulin ou une cage

à oiseaux en verre et bronze doré entourée de bougies électriques. En 1932, l'entreprise réalise quatre grands vases réfléchissants pour le salon du paquebot *Atlantique*. Baguès Frères participe au Salon de la lumière et de l'éclairage à Paris, en 1934, et à l'Exposition des arts et techniques, en 1937.

Bakst, Léon (1866-1924)

Bakst étudie à l'Académie impériale des beaux-arts de Saint-Petersbourg (1893-1896), sa ville natale, avant de s'établir à Paris où il poursuit ses études auprès d'Albert Edelfelt. À son retour à Saint-Petersbourg, vers 1900, il participe à Mir isskustva (« Monde de l'art »), un mouvement d'avant-garde qui éditait une revue d'art du même nom, à laquelle collabore Serge de Diaghilev. Désormais peintre, scénographe, créateur de textiles et de costumes, et illustrateur accompli, Bakst retourne à Paris en 1909 avec Diaghilev ; il y crée des décors et des costumes pour les Ballets russes. Sa première exposition londonienne a lieu en 1912.

Barbier, Georges (1882-1932)

On ignore presque tout de la jeunesse et de la formation initiale du Nantais Barbier. Artiste prolifique et polyvalent, il illustre avant tout des livres mais conçoit aussi des textiles, des papiers peints, des affiches, des emballages, des cartes postales, des costumes et des décors pour la scène et le cinéma, notamment pour les Folies-Bergère et le Casino de Paris. L'un de ses premiers albums illustrés, *Danses de Nijinsky* (1913), révèle l'importance du théâtre et surtout de la chorégraphie des Ballets russes dans son œuvre.

Barbier réalise aussi de nombreuses illustrations de mode pour des magazines comme *Vogue*, *Fémina*, *La Gazette du bon ton*, *Le Journal des dames et des modes* et *Comœdia illustré*. Il utilise souvent la technique du pochoir ou de la gravure sur bois, en collaboration avec



HERBERT BAYER

Ci-contre : Europäisches Kunstgewerbe 1927, affiche lithographique pour l'Exposition des arts et artisanats européens, Leipzig, 1927.

GUDRUN BAUDISCH-WITTKÉ

Ci-contre, à gauche : poteries fabriquées par la Wiener Werkstätte, 1920-1930, conçues par Baudisch-Wittke et Vally Wieselthier.

OTTO BAUMBERGER

Page de droite : PKZ, affiche lithographique, 1923.

François-Louis Schmied. Il travaille brièvement pour Hollywood à la fin des années vingt. Il mourut alors qu'il travaillait à l'illustration de *L'Aphrodite* de Pierre Louÿs.

Barillet, Louis (1880-1948)

Maître verrier français, Barillet travaille avec Jacques Le Chevallier dans l'entre-deux-guerres, dans un atelier situé place Vergennes à Paris. La plupart de ses commandes proviennent d'architectes souvent avant-gardistes, comme Robert Mallet-Stevens pour lequel il réalise des compositions strictement géométriques ou cubistes en verre transparent ou dépoli. L'atelier crée aussi des verrières sur le thème des jours de la semaine pour la revue *La Semaine* (1928-1929) et des vitraux abstraits pour l'église des Capucins de Blois (1935). En 1930, Barillet devient membre de l'Union des artistes modernes (UAM), où il expose jusqu'en 1937. Après la Seconde Guerre mondiale, Théodore Hanssen devient son associé.

Baudisch-Wittke, Gudrun (1907-1982)

Née à Pöls (Steiermark) en Autriche, Baudisch étudie de 1922 à 1926 à l'Österreichische Bundeslehranstalt für das Baufach und Kunstgewerbe de Graz, où elle suivit la classe de céramique de Hans Adametz. À sa sortie, elle est engagée comme assistante dans le département de céramique de la Wiener Werkstätte. En 1930, elle part monter son propre bureau de design à Vienne ; elle réalise des commandes de céramiques jusqu'en 1936, et un plafond en stuc destiné au palais d'Atatürk à Ankara, en Turquie, pour l'architecte Clemens Holzmeister. De 1936 à 1944 environ, elle travaille à Berlin puis ouvre son propre atelier de céramique, la Keramik Hallstatt, qu'administre son deuxième mari, Karl Heinz Wittke, épousé en 1940. Absorbée par le travail du stuc, Baudisch-Wittke est surtout connue dans le cadre de l'Art déco pour ses figurines, ses bustes et ses masques de céramique modelés pour la Wiener

Werkstätte. Par leur franchise, leur palette inventive et leur représentation brillante de jeunes figures féminines, ces œuvres sont souvent difficiles à distinguer stylistiquement de celles de Vally Wieselthier et de Susi Singer.

Baumberger, Otto (1889-1961)

D'origine suisse, Baumberger étudie à Munich, Paris et Londres avant d'être engagé en 1914 comme lithographe par l'imprimerie J. E. Wolfensberger à Zurich. Il y crée la plupart de ses centaines d'affiches, souvent consacrées aux voyages. Il compte parmi ses clients le magasin Seiden-Griedler, le cinéma Speck, les restaurants Corso et la Burger-Kehl Co. Pour celle-ci, il imagine en 1923 une affiche devenue classique qui montre un manteau PKZ et son étiquette, sans aucun slogan : la marque de vêtements était si renommée que l'étiquette suffisait. Baumberger varie son style graphique en fonction des besoins de ses clients. Pour ses nombreuses affiches touristiques, il choisit une palette délicate et un trait épais, qui rendent la beauté lyrique d'un lac ou d'un paysage ; pour les Künstler Konzerte, il préfère un style semi-cubiste dont les lignes rythmiques et sommaires véhiculent l'énergie du music-hall ; pour des produits commerciaux comme les chapeaux Baumann, il opte pour un traitement presque photographique. Il doit son succès à son intelligence des sujets et à sa capacité à ne jamais laisser sa personnalité interférer avec la mise en valeur du message de ses clients. De 1916 à 1918, il réalise des affiches pour des concerts et des expositions et se met à la scénographie après la guerre. En 1920, il crée des décors pour des théâtres de Berlin et de Zurich, et enseigne l'art à Zurich jusqu'en 1959.

Bayer, Herbert (1900-1985)

Né à Haag am Hausruch, en Autriche, Bayer n'a pas suivi d'études d'art. Alors qu'il est apprenti chez l'architecte décorateur George Schmidhammer à Linz, il découvre les travaux

de la Sécession viennoise et les premières théories du Deutscher Werkbund. Bayer s'établit à Darmstadt en 1920, où il travaille comme dessinateur en architecture auprès de Josef Margold dans la colonie d'artistes de la ville, qui appartient au grand-duc Ernst Ludwig de Hesse. En octobre 1921, Bayer entre au Bauhaus, à Weimar, dans l'atelier de peinture murale de Vassili Kandinsky, avant de se tourner vers d'autres techniques comme la typographie. Il s'intéresse à cette époque à plusieurs mouvements contemporains, notamment à De Stijl, au constructivisme, au dadaïsme et au surréalisme. Il passe l'année 1923 à voyager, surtout en Italie, avant de retourner au Bauhaus en 1925, dans ses nouveaux locaux de Dessau, où il devient le premier maître de l'atelier de typographie. En 1928, il part à Berlin assurer la direction artistique de l'édition allemande de *Vogue* et travaille pour la grande agence internationale de publicité Dorland Studio. Son style graphique demeure résolument géométrique, comme l'atteste une affiche de 1927 pour l'Europäisches Kunstgewerbe, qui associe de manière saisissante des aplats de couleur et les lettres du message. Bayer est le premier à appliquer les techniques de collage, de photographie et de photomontage du Bauhaus à la publicité mais, à la fin des années vingt, son style devient de plus en plus surréaliste. Il travaille étroitement avec Marcel Breuer et, en 1937, se rend aux États-Unis pour participer à une réunion préparatoire avec Walter Gropius et László Moholy-Nagy, qui montent une exposition sur le Bauhaus pour le Museum of Modern Art de New York. Il émigre aux États-Unis en 1938 et vit jusqu'en 1946 à New York, où il intervient comme directeur artistique auprès de John Wanamaker et J. Walter Thompson. En 1946, Bayer s'installe à Aspen, dans le Colorado, et travaille comme artiste consultant pour la Container Corporation of America. En 1975, il s'installe en Californie, où il meurt dix ans plus tard, à Montecito.



WOLFSBERG ZÜRICH



SUZANNE BELPERRON

Ci-contre, à gauche : broche en platine, diamants, cristal de roche et émeraude, vers 1935.

Ci-contre : broche en platine, diamants, cristal de roche et onyx, vers 1935.

Beaumont, Jean (1895-1978)

Beaumont naquit à Elbeuf (Seine-Maritime). Sa jeunesse est très peu documentée. Il est répertorié à deux adresses parisiennes dans les années vingt et trente – 214, rue du Château-des-Rentiers et 5, rue Sébastien-Mercier – alors qu’il travaille pour La Maîtrise et participe aux Salons. Beaumont travaillait dans de nombreuses disciplines, créant de la porcelaine pour Sèvres, des émaux, des laques, des affiches, mais il excella surtout dans la création de tapisseries, de tapis et de tissus, traités dans le style Art déco dominant. Ses stylisations sont emblématiques des tendances décoratives de l’époque : des animaux et des figures longilignes parmi d’immenses gerbes de fleurs, rendus dans des tons doux à dominantes vert, orange et rouge. Ses tapisseries étaient fabriquées pour partie à Aubusson et par la Manufacture de Savigny, la maison Hamot Frères, Braquenié et Cie et par sa propre femme. Un article de 1927 paru dans *Les Échos des industries d’art* décrit la technique de broderie particulière sur une toile à canevas faisant ressortir la composition en relief. Le décor de tapisserie le plus connu de Beaumont, *Grignon*, avait été commandé par Maurice Dufrêne pour un ensemble de sièges exposés dans le pavillon de La Maîtrise lors de l’Exposition de 1925, au milieu de tapisseries et de tapis d’Édouard Bénédictus, de Maurice Dufrêne, de Gabriel Englinger, de Marcel Coupé et de Jean et Jacques Adnet. L’ébéniste Roumy fabriqua les bâtis en bois et Beaumont conçut les tissus de garniture. L’une de ses plus grandes commandes fut une immense tenture créée en 1935, *Les Phéniciens introduisent le vin en France*. Il réalise parallèlement les cartons de plusieurs panneaux laqués pour Louis Midavaine.

Becquerel, André Vincent (1893-1981)

Originaire de Saint-André-Farivillers (Oise), Becquerel étudie à l’École des beaux-arts à Paris auprès d’Hector Lemaire et de Prosper

Lecourtier. Il expose ses premières sculptures en 1914, au Salon de la Société des artistes français, dont il est rapidement élu sociétaire. Il se limite à des œuvres de petit format jusqu’en 1922. Il se spécialise dans les bronzes animaliers, notamment de félins, et les groupes chrysléléphantins d’élégantes Parisiennes. Ces pièces sont éditées par Etling et Cie. Becquerel a réalisé de nombreuses statues d’enfants entourés d’animaux domestiques ou de ferme, qui n’entrent pas dans le cadre de l’Art déco du fait de leur traitement naturaliste. Son œuvre est très peu documentée avant la commande d’une statue monumentale en plâtre patiné pour l’Exposition des arts et techniques de Paris en 1937.

Bel Geddes, Norman (1893-1958)

Né à Adrian (Michigan), Bel Geddes étudie à la Cleveland School of Art et à l’Art Institute de Chicago avant de travailler comme dessinateur pour Barnes-Crosby, une agence publicitaire de Chicago. En 1918, il se lance avec succès dans une carrière de scénographe et de décorateur de vitrines à New York avant de monter sa propre entreprise de design industriel en 1927. Parmi ses premières commandes d’articles domestiques, il crée en 1929 du mobilier pour Simmons Co., des balances de comptoir pour la Toledo Scale Co., et une série de cuisinières à gaz pour la Standard Gas Equipment Corporation, en 1932. Le prototype de « Maison du futur » (1931), le service à cocktail et les articles de la ligne *Gratte-ciel* de la Revere Copper & Brass Co. (1937) et le siphon *Soda King* de la Walter Kidde Sales Co. illustrent la facilité avec laquelle Bel Geddes passe d’un domaine à l’autre. Ses plans de transports futuristes – voitures, bateaux et trains aux lignes stylisées, dont beaucoup sont reproduits dans le livre *Horizons* qu’il publie en 1932 – furent très critiqués. Le magazine *Fortune* décrit Bel Geddes comme un « poseur de bombes », dont les créations coûteraient

à l’industrie américaine un milliard de dollars en rééquipement, tandis que le public est amusé et charmé par sa vision romantique qui culmine dans Futurama, l’attraction représentant la « métropole de demain » qu’il crée pour le pavillon de General Motors Highways and Horizons lors de la Foire internationale de New York en 1939.

Bel Geddes fit plus pour populariser le métier de designer industriel que tous ses concurrents même si la plupart de ses inventions les plus futuristes demeurèrent à l’état de projets. Son enthousiasme et son panache lui valurent le surnom de « P. T. Barnum du design industriel ». Ses archives sont conservées à l’université du Texas à Austin.

Belperron, Suzanne (1900-1983)

Née dans la petite ville de Saint-Claude près de Besançon, Belperron entre à l’École des beaux-arts de Besançon en 1914. Après la Première Guerre mondiale, elle poursuit ses études à Paris puis est engagée par la maison Boivin. À la mort du propriétaire, René Boivin, en 1917, sa veuve reprend l’entreprise, assistée de Juliette Moutard et de Belperron, qui sont chargées de la création des bijoux. En 1933, Belperron rejoint Bernard Herz à la maison Herz, au 59, rue de Châteaudun à Paris. Jusque-là spécialisée dans le négoce des pierres précieuses et des perles, la société se tourne vers la joaillerie à son arrivée et devient Herz-Belperron. Les bijoux créés par Belperron sont exclusivement réalisés par les orfèvres Groene & Darde, qui deviennent par la suite Darde et Fils. En 1941, Herz est déporté par l’occupant nazi dans un camp de concentration dont il ne reviendra pas. Son fils Jean est fait prisonnier de guerre. En leur absence, Belperron gère l’entreprise. À son retour, Jean devient son associé. Après la fermeture de l’entreprise, en 1974, Belperron voyage beaucoup et participe à la vie culturelle et sociale parisienne.

NORMAN BEL GEDDES

À droite : service à cocktail, modèle n° 7046, métal chromé, fabriqué par la Revere Copper & Brass Co., Rome, New York, vers 1936-1938.



ANDRÉ VINCENT BECQUEREL

Vénitienne au barzoi, bronze, décor argenté et ivoire sculpté, sur socle de marbre, commercialisé par Etling et Cie, Paris, 1920-1930.



SUZANNE BELPERRON

Bracelet et boucles d'oreilles en cristal de roche et or, vers 1935.



ÉDOUARD BÉNÉDICTUS

Maquette pour un motif de tissu jacquard, 1920-1930.

Beiperron comptait parmi ses clients la duchesse de Windsor, Daisy Fellowes, Mme Harrison Williams et des stars hollywoodiennes de l'après-guerre. Sa pierre préférée était la calcédoine, à laquelle elle donnait des formes sensuelles rehaussant son éclat naturel.

Bénédictus, Édouard (1878-1930)

Né à Paris de parents hollandais, Bénédictus étudie à l'École des arts décoratifs à Paris puis à la Technische Hochschule de Darmstadt avant de se consacrer aux arts décoratifs à partir de 1899. Durant la décennie suivante, il produit de nombreux accessoires domestiques, souvent en cuir mosaïqué. Il les expose au Salon de la Société des artistes décorateurs à partir de 1902, tout en réalisant des illustrations pour Maurice Verneuil, l'éditeur de la revue *Art et Décoration*. En 1910, Bénédictus invente le triplex, un verre incassable.

Après la Première Guerre mondiale, Bénédictus se consacre à la création de tissus, de papiers peints et de tapis, dont il publie une sélection dans trois ouvrages : *Variations* (1923), *Nouvelles Variations* (1926) et *Relais* (1930). L'industrie textile se sert de ses décors pour produire des imprimés et des papiers peints en série. Inspirés d'abord par les formes végétales et la nature, ils s'épurent peu à peu pour devenir surtout géométriques dans les années vingt. Il participe à l'Exposition de 1925 dans le pavillon Une ambassade française où il expose des tissus et des tapis. Ses compositions luxueuses ornées de colonnades et de jets d'eau sont fabriquées par Brunet & Meunie, Tassinari & Chatel et les manufactures de Beauvais et d'Aubusson.

Benito, Eduardo Garcia (1891-1962)

Benito naît à Valladolid en Espagne et étudie à la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando à Madrid puis aux Beaux-Arts de Paris. La carrière de ce peintre et illustrateur est lancée avant la Première Guerre mondiale par Paul

Poiret, qui le charge de concevoir tissus, meubles et objets décoratifs.

À partir de 1919, Benito travaille à Paris et à New York comme illustrateur de livres et de mode pour les revues *La Gazette du bon ton*, *L'Homme élégant*, et le fourreur Max notamment. À partir de 1921 et pendant près de vingt ans, il illustre de nombreuses couvertures des éditions internationales de *Vogue*. Il expose au Salon de la Société nationale des beaux-arts jusqu'en 1934 et au Salon des Tuileries en 1923. Benito devient par la suite portraitiste et muraliste.

Bergé, Henri (1870-1937)

Né à Diarville (Meurthe-et-Moselle), fils d'un fabricant de dentelle, Bergé fut l'élève de Jules-François Larcher à l'École municipale des beaux-arts de Nancy. Il travaille d'abord à son compte, comme « artiste décorateur » et « peintre décoratif », selon sa carte de visite. À partir de 1895, il participe au Salon de Nancy, organisé par la Société lorraine des amis des arts, où il présente des paysages et des études botaniques. En 1896, il est répertorié au 3, rue Eugène-Ferry à Nancy.

En 1905, Bergé signe un contrat partiel avec Daum Frères, qui lui permet de poursuivre d'autres activités. À la cristallerie Daum, il dirige l'école de décoration pour les apprentis jusque dans les années trente et, à partir de 1906, conçoit une série d'accessoires de table et de sculptures sur des thèmes souvent naturalistes, qui sont exécutés en pâte de verre par Amalric Walter. Bergé crée parallèlement des œuvres graphiques, notamment des affiches pour la Maison d'art de Lorraine et des menus, en plus de tissus et de vitraux pour une auberge et une résidence privée à Maxéville, et de céramiques pour Mougin Frères, rue de Montreville à Nancy. De 1919 à 1930, Bergé travaille en indépendant pour Walter, qui s'était mis à son compte en 1919, tout en continuant de collaborer avec Daum Frères. Bergé enseigne aussi dans

plusieurs écoles de Lorraine, notamment à l'École professionnelle de l'Est, au lycée Poincaré et à l'école Loritz. Il participe à l'Exposition de 1925, où il reçoit une médaille d'or pour ses modèles dessinés pour Walter.

Bernadotte, Sigvard (1907-2002). Voir Jensen.

Bernard, Joseph-Antoine (1866-1931)

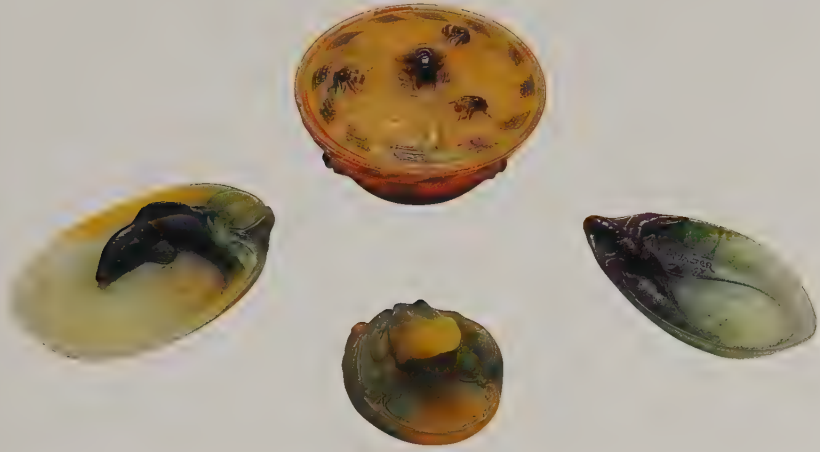
Bernard étudie aux Beaux-Arts de Lyon et de Paris. Sous l'influence possible de son père, un tailleur de pierres, il préfère la sculpture par taille directe au modelage. Il travaille dans un style classique réinterprété, dépouillé de détails et d'ornements superflus. Il expose régulièrement dans les Salons, d'abord à celui de la Société des artistes français, où il présente une figure allégorique de *l'Espoir conquis* pour sa première participation en 1893, puis au Salon d'automne (1910-1927) et au Salon des Tuileries (1923-1927). La frise *La Danse*, réalisée pour le pavillon de l'Hôtel du collectionneur de Jacques-Émile Ruhlmann à l'Exposition de 1925, a été acquise par l'État français.

Bernhard, Lucian (1883-1972)

Né en Autriche, Bernhard étudie à l'Akademie der Bildenden Künste à Munich. Dessinateur et architecte autodidacte, il travaille comme affichiste, typographe, illustrateur et architecte, et crée du mobilier, des tapis, des papiers peints et des luminaires, tout en concevant des immeubles de bureaux, des usines et des habitations. Il possède une agence à Berlin. En tant qu'affichiste, Bernhard est reconnu comme un inventeur d'idées publicitaires. Sa première affiche apparaît vers 1903. De 1910 à 1920, il travaille principalement comme dessinateur pour les Deutsche Werkstätten Dresden-Hellerau. Il appartient aussi à un groupe d'illustrateurs qui fournissent régulièrement des modèles d'affiches à Hollerbaum & Schmidt,

HENRI BERGÉ

Accessoires de bureau en pâte de verre, modelés pour Amalric Walter, 1905-1915.



JOSEPH-ANTOINE BERNARD

Jeune Fille se coiffant debout, bronze à patine noire, moulé à la cire perdue en 1926 par Valsuani, d'après le marbre exposé en 1923 au Salon des Tuileries, à Paris.



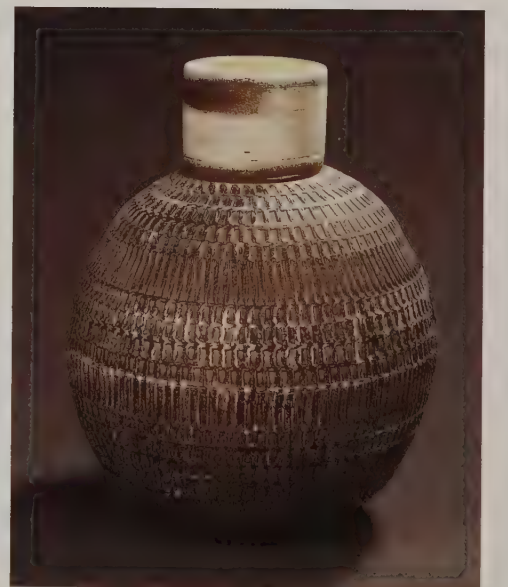
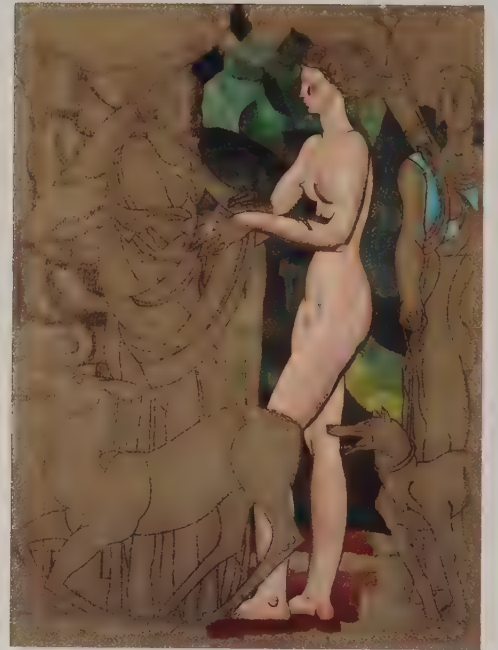
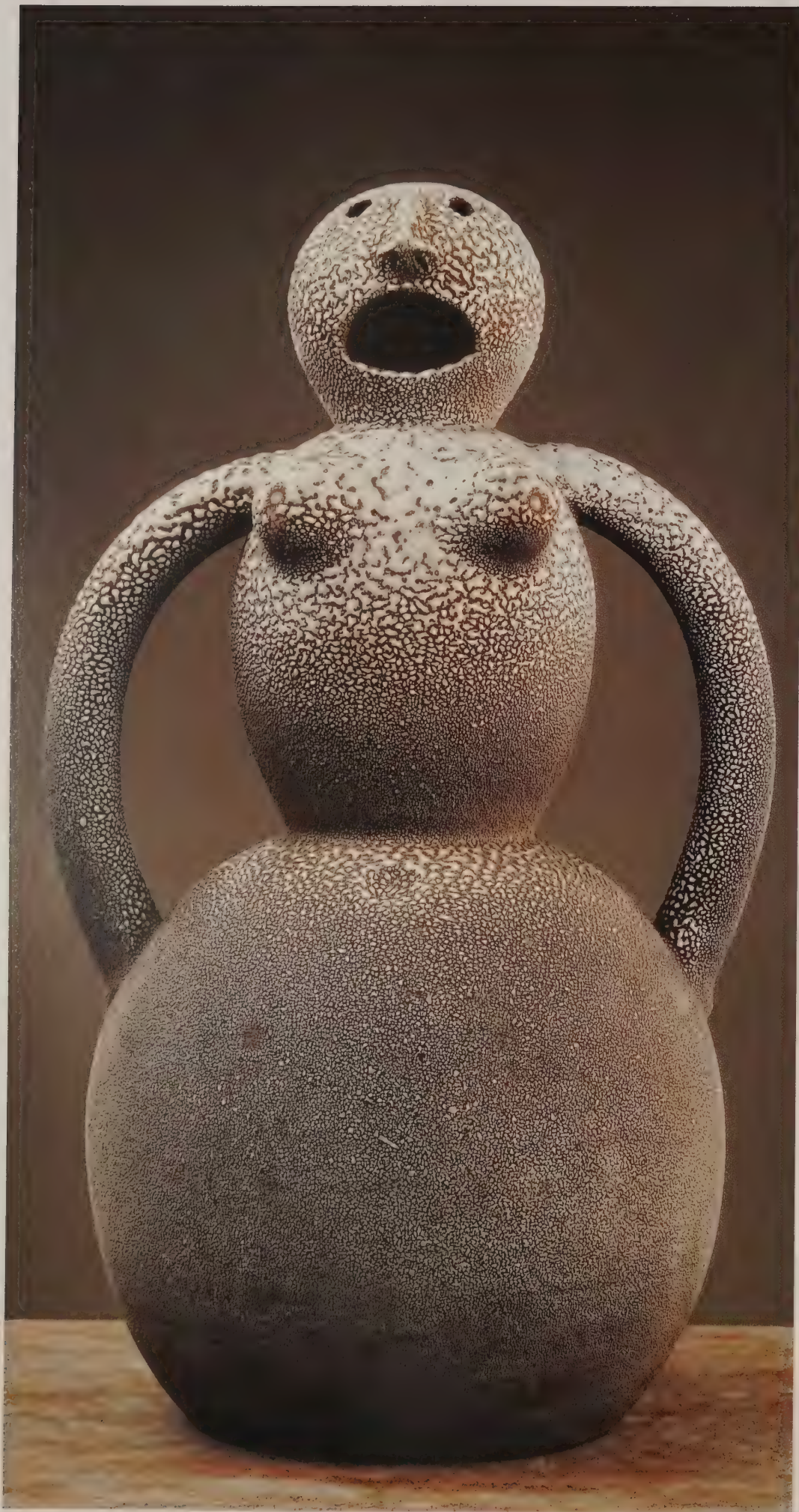
EDUARDO GARCIA BENITO

Ci-dessus : Candee, affiche lithographique, 1929.



LUCIAN BERNHARD

À droite : Bosch-Licht, affiche lithographique, 1913.



JEAN BESNARD

Page de gauche, à gauche : sculpture en grès émaillé, vers 1932.

LOUIS LÉON EUGÈNE BILLOTEY

Page de gauche, en haut à droite : étude pour le *Sacrifice d'Iphigénie*, crayon et huile sur toile, 1925-1930 (?).

JOSEPH BINDER

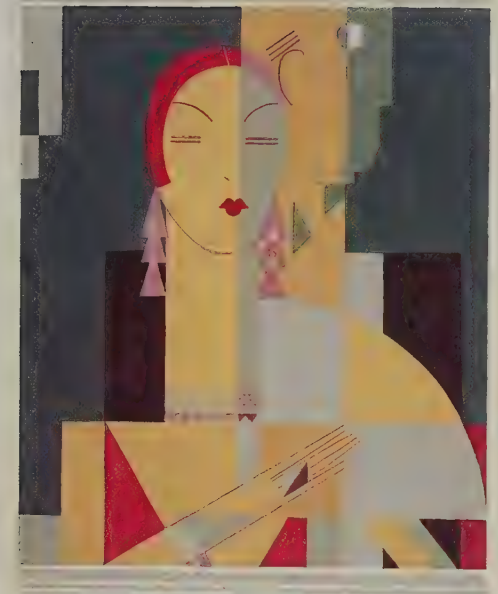
Page de gauche, au milieu à droite : *New York World's Fair*, affiche lithographique, 1939.

JEAN BESNARD

Page de gauche, en bas à droite : vase en grès émaillé, vers 1935.

EMIL JAMES BISTRAM

Pearls and Things and Palm Beach (The Breakers), aquarelle sur papier, vers 1925.



une entreprise connue pour ses publicités novatrices. En 1920, Bernhard devient le premier professeur d'art de l'affiche à l'Akademie der Künste de Berlin.

Il émigre aux États-Unis en 1923 et où il travaille à New York comme décorateur d'intérieur et enseigne les arts graphiques à la New York University et à l'Art Students League.

Avec Bruno Paul, Rockwell Kent et Paul Poiret, Bernhard fonde l'agence internationale de design *Contempora*, regroupant des artistes décorateurs modernistes d'origine européenne installés à New York.

Après le départ de Bernhard à New York, son agence berlinoise est dirigée par Fritz Rosen (1890-1980). Les illustrations, y compris les affiches, qu'elle produit sont signées « Bernhard Rosen ».

Besnard, Jean (1889-1958)

Fils du peintre Paul-Albert Besnard (1849-1934), Besnard étudie la poterie traditionnelle et produit des faïences aux glaçures très originales, inspirées de l'art populaire. Il est surtout connu pour ses surfaces grenues et ses décors imprimés qui évoquent souvent la dentelle ou la vannerie. Dans les années vingt, Besnard participe au Salon de la Société des artistes décorateurs, au Salon d'automne et au Salon des Tuileries, où il expose des vases, des masques et des bijoux inspirés de l'art africain.

Billotey, Louis Léon Eugène (1883-1940)

Billotey étudie à l'École des beaux-arts à Paris et reçoit le Prix de Rome en 1907. Lors de ses trois années passées en Italie, il développe un style figuratif distinctement néoclassique, traité dans un langage moderne similaire à celui d'autres Prix de Rome comme Jean Dupas, Robert-Eugène Pougheon et Jean Despujols. Malgré sa perfection technique, Billotey demeure inconnu du public car il ne participe pas aux Salons – le moyen conventionnel de se faire connaître –, hormis à celui de la Société des artistes français

en 1912-1913, 1922 et 1924. Billotey privilégie les sujets mythologiques, comme Adonis, Diane chasseresse, Vénus, les thèmes tragiques, dont à plusieurs reprises le sacrifice d'Iphigénie, et le martyr de saint Sébastien. Il choisit de travailler exclusivement pour des commandes institutionnelles, comme les vitraux de l'église Saint-Nicolas à Villers-Cotterêts. Billotey se suicide dans son atelier de la rue Raynourd lors de l'entrée des nazis dans Paris en 1940.

Binder, Joseph (1898-1972)

Né en Autriche, Binder fait ses études à la Kunstgewerbeschule de Vienne. Ce graphiste, décorateur, peintre et affichiste ouvre son propre atelier à Vienne en 1924, où il dessine des affiches et des emballages pour un importateur de thé et de café jusqu'en 1929. L'année suivante, il crée une affiche pour le bureau du tourisme autrichien invitant les skieurs français à essayer les Alpes autrichiennes, première d'une longue série d'affiches consacrées aux voyages.

De 1933 à 1935, Binder enseigne le design à New York. Il travaille aussi comme illustrateur indépendant. Il crée l'affiche officielle de la Foire internationale de New York en 1939.

Bing & Grøndahl

La manufacture Bing & Grøndahl de Copenhague est fondée en 1853 par les frères Herman et Jacob Bing (des entrepreneurs locaux) et Frederick Grøndahl (un modelleur qui avait travaillé à la manufacture royale de porcelaine de Copenhague). En 1895, Bing & Grøndahl lance ses éditions annuelles d'assiettes de Noël *Jule Afren* et devient une société anonyme. Elle s'en tient à cette époque à un style beaux-arts prévisible et usé.

Le service *Héron* de 1899 marque un tournant par son mélange étrange de naturalisme japonais et de réplique du rococo ; il fait sensation et inaugure une modernisation des décors de la manufacture. Dans l'entre-deux-guerres, alors

que sa production ne se distingue guère de celle des autres manufactures du nord de l'Europe, Bing & Grøndahl se met à éditer des grès ornés notamment de décors mythologiques brillants de Jean René Gauguin, le fils du peintre. Malgré une production de figurines et de services de porcelaine généralement traditionnelle, Ingeborg Plockcross-Irminger, Siegfried et Olga Wagner et Kai Nielsen créent quelques séries limitées de pièces Art déco. En 1987, la manufacture, qui appartenait toujours à la famille Bing, a fusionné avec la manufacture royale de Copenhague.

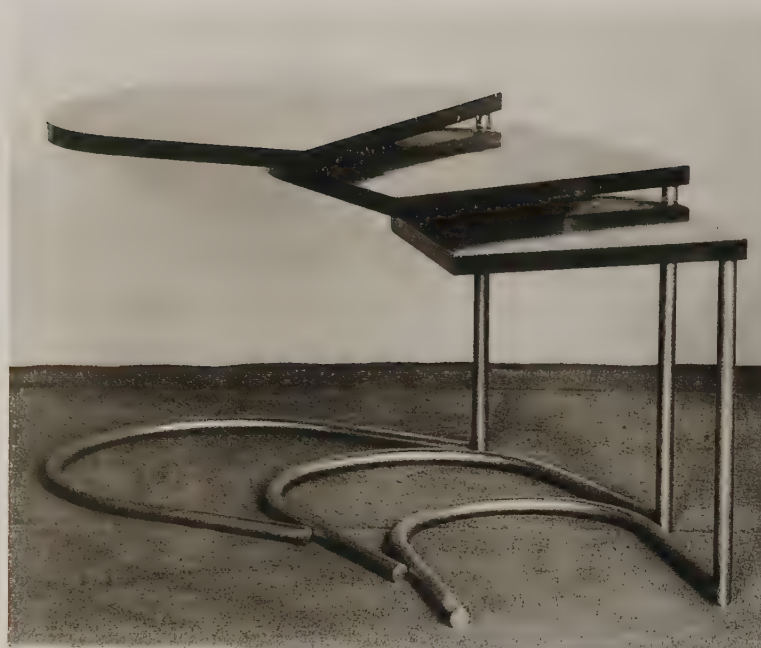
Bistram, Emil James (1895-1976)

Né en Hongrie, Bistram devient un peintre et enseignant majeur du sud-ouest des États-Unis dans les années trente et quarante. Il peint sur plusieurs supports et son style évolue d'un régionalisme classique dans les années trente, employé dans plusieurs commandes pour la Works Project Administration (WPA), vers un style graphique anguleux dans ses affiches Art déco et jusqu'à une abstraction fondée sur les principes de la symétrie dynamique durant la décennie suivante. Installé à Taos, Bistram devint par la suite le fondateur, avec Raymond Johnson, du mouvement d'art transcendantal, un groupe d'artistes du Nouveau-Mexique qui recherchait un sens universel en recourant à des formes idéalisées et à des couleurs évoquant des sons.

Bizouard, Valéry (1875-1945). Voir Tétard Frères.

Black, Starr & Frost

Originellement une maison d'orfèvrerie fondée par Isaac Marquand dans le bas de Broadway, à New York, en 1810, la maison change plusieurs fois de nom au XIX^e siècle au gré des changements d'associés. De 1830 environ jusqu'à sa fermeture en 1876, elle s'appelle Ball, Black & Co. ; elle est alors achetée par Robert C. Black,



ROBERT BLOCK
Ci-contre : table gigogne,
 tubes de métal chromé
 et plateaux en bois,
 vers 1930.

BLACK, STARR & FROST
Ci-contre, à gauche :
 étui à cigarettes en or
 et émail, rehaussé
 de pierres précieuses,
 orné d'un panneau
 en marqueterie de nacre
 réalisé par Vladimir
 Makovsky, 1920-1930.

Cortlandt W. Starr et Aaron Frost qui a renommé Black, Starr & Frost. En 1912, l'entreprise déménage au 594 Cinquième Avenue. En 1929, à la suite de la fusion avec la Gorham Co., elle devient Black, Starr & Frost-Gorham. Lors de la Foire internationale de New York en 1939, elle est l'un des principaux exposants (avec Tiffany & Co.) dans le pavillon de la Maison des bijoux. Elle se spécialise désormais dans les bijoux et les objets précieux d'importation, en plus de l'argenterie, des réveils, des montres de gousset, des montres et des articles de nouveauté.

Block, Robert (actif 1925-années trente)

Originaire de Suisse, Block est le premier directeur de l'atelier Athélie, inauguré le 15 décembre 1928 et associé au grand magasin Les Trois Quartiers, boulevard de la Madeleine à Paris. Comme les ateliers Primavera, Pomone et La Maîtrise, sa mission était de concevoir et de produire en série des articles pour les classes moyennes et supérieures. En 1930, Block est répertorié au 60, avenue de Malakoff.

Sa collaboration avec Athélie fut brève ; dès le milieu des années trente, certaines de ses pièces de mobilier exposées dans les Salons sont éditées par Gaveau (un piano laqué), Waring & Gillow (une table de salle à manger) et Heal & Son (un bureau fabriqué par la Société industrielle d'art). D'autres meubles de Block reproduits dans *Sièges contemporains* et *Petits Meubles du jour* témoignent d'une créativité vivifiante à une époque où la mode des meubles tubulaires condamne à l'anonymat la plupart des nouveautés. Certaines de ses pièces sont élégantes, fonctionnelles et simplement supérieures à la production de ses concurrents. Il privilégiait la modularité, avec des meubles transformables et juxtaposables, adaptés aux petits appartements de la capitale.

Bobritsky, Vladimir (Bobri) (1898-1986)

Issu d'une riche famille de banquiers de Kharkov, en Ukraine, Bobritsky s'intéresse au théâtre durant ses études à l'École impériale d'art de la ville. Il étudie par la suite la scénographie au Théâtre dramatique municipal. En 1917, il se réfugie en Turquie avant d'émigrer à New York en 1921, où il devient illustrateur de mode pour des revues comme le *New Yorker*, *Vogue* et *Harper's Bazaar* ; son atelier est situé dans la 50^e rue est à Manhattan.

Bobritsky est aussi peintre, illustrateur (notamment de livres pour enfants), artiste de théâtre (créateur de costumes et de décors) et affichiste. Ses affiches utilisent des images et des couleurs frappantes pour attirer l'attention du public. Il publie un album de croquis, *Taxco Mexico : 12 Pastels for V. Bobri*, en 1949. Entouré de ses compagnons d'émigration, Bobritsky était un joueur de balalaïka et de guitare accompli. Il travailla jusqu'à sa mort survenue lors d'un incendie dans sa maison de Rosedale, dans l'État de New York.

Boch Frères Céramis

En 1841, Victor Boch dont la famille possédait une manufacture de céramique au Luxembourg décide d'en diversifier la production en ouvrant une usine de faïence fine en Belgique. Le site de Saint-Vaast, près de La Louvière, à 53 kilomètres de Bruxelles, est retenu pour sa proximité avec un gisement naturel d'argile pure. Boch Frères Céramis ouvre en 1844. Eugène Boch (1809-1892) et son frère Victor Boch (1817-1920) se succèdent à la tête de la manufacture, dont les premiers artisans viennent du Luxembourg puis d'une usine de poterie belge des environs. En 1900, la maison produit notamment des assiettes à huîtres inspirées des modèles de Delft et des majoliques italiennes. Les faïences des années vingt se caractérisent par une iconographie Art déco vivante et colorée, souvent exécutée en bleu azur sur un fond blanc

cassé craquelé ; la plupart sont dessinées par Charles Catteau et Raymond Chevallier pour les ateliers de décoration des grands magasins parisiens comme La Maîtrise, Pomone et Primavera. Boch Frères Céramis participe à l'Exposition des arts décoratifs de 1925 et à l'Exposition des arts et techniques de 1937 à Paris. L'entreprise est mise en liquidation en 1985.

Bofarull, Jacint (né en 1903)

Le Catalan Bofarull étudie les beaux-arts puis travaille comme dessinateur publicitaire. Il réalise des affiches pour Alfred Dunhill et plusieurs magasins d'articles de sport dans les années vingt à Barcelone.

Sympathisant communiste, Bofarull réalise des affiches de propagande antifascistes telles que *Els Aixafarem !!!* pendant la guerre civile espagnole en 1936-1939. Après la victoire de Franco, Bofarull se réfugie en France où il travaille pour le quotidien de Perpignan *L'Indépendant* jusqu'en 1950. Il part alors au Venezuela puis en Argentine avant de rentrer en Espagne.

Boiceau, Ernest (1881-1950)

Né à Lausanne, Boiceau étudie le dessin, la peinture et l'architecture à l'École des beaux-arts de Paris. Il travaille pour plusieurs galeries parisiennes avant la Première Guerre mondiale avant d'ouvrir sa propre boutique avenue de l'Opéra où il vend des tissus d'ameublement et des broderies. En 1925, il s'établit rue Pierre-Charron, où il présente son propre mobilier. À partir de 1926, Boiceau décore et aménage de nombreux appartements et hôtels particuliers en Suisse, aux États-Unis et en France. Il travaille notamment en collaboration avec Cécile Sorel à Paris, Louise de Vilmorin à Verrières-le-Buisson et Jérôme et Jean Tharaud à Versailles. En 1928 et 1929, les pièces uniques qu'il présente au Salon d'automne sont accueillies avec enthousiasme et, en 1933, il ouvre une seconde boutique avenue Matignon. La Seconde Guerre



BOCH FRÈRES KÉRAMIS

À gauche : vase en grès émaillé,
dessiné par Charles Catteau,
1920-1930.



Ci-contre : vase en grès émaillé,
dessiné par Charles Catteau,
1920-1930.



VLADIMIR (BOBRI) BOBRITSKY
Ci-dessus : couverture pour Vanity
Fair, octobre 1926.

JACINT BOFARULL
À droite : Beristain Dunhill,
affiche lithographique, 1932.



MARCEL BOURAINE

À droite : *Grande Prêtresse*, groupe en bronze et ivoire sculpté, sur socle de marbre, 1920-1930.



BOIN-TABURET

En bas à gauche : lampe en argent, onyx, ivoire et ébène, 1920-1940.

ROBERT BONFILS

En bas à droite : *Salon d'automne*, affiche lithographique, 1928.



BOUCHERON

Ci-contre : broche en corail, onyx, diamants et or blanc, vers 1925.

Ci-contre, à droite : nécessaire en agate, diamants, corail, cornaline, malachite et émail, vers 1925.



mondiale met un terme à son activité. Le mobilier de Boiceau trahit une préférence pour les formes amples et massives, voire théâtrales ou évocatrices de l'Antiquité. Il privilégie les placages de bois rares et précieux, qu'il marie au marbre, au bronze, au verre et à la laque. Ses tapis sont tissés au point dit « de Cornély », inventé en 1865 et dont il fit breveter une variante en 1920.

Boin-Taburet

Cette orfèvrerie-joaillerie traditionnelle est fondée à Paris en 1873 par Georges Boin et son beau-père, l'orfèvre Émile Taburet. La maison Boin-Taburet se spécialise à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e dans la vaisselle de luxe, exécutée dans un mélange de styles imitant l'ancien, notamment les styles d'Ancien Régime et les chinoiseries. Un surtout rocaille en or, récompensé d'une médaille d'or à l'Exposition universelle de 1889, est emblématique de sa production. Dans les années vingt, alors qu'une nouvelle grammaire ornementale s'impose dans les Salons parisiens, la maison Boin-Taburet ajoute à son catalogue de l'argenterie moderne, notamment des services à thé et à café, des plateaux, des soupières et des candélabres.

Bonet, Paul (1889-1971). Voir Peinture, Illustration, Affiche, Reliure.

Bonfils, Robert (1886-1972)

Bonfils entre à l'école Germain-Pilon à Paris en 1903 et poursuit sa formation dans l'atelier de Cormon à l'École des beaux-arts trois ans plus tard. Une fois diplômé, il travaille pour le sculpteur décorateur Henri Hamm qui le présente à Paul Gallimard. Celui-ci coordonne la section livres du Salon d'automne, où Bonfils fait ses débuts en 1909.

En 1913, Bonfils présente sa première commande de livre, *Clara d'Ellebeuse*, illustré au pochoir.

Avant la guerre, il décore aussi le salon de thé du grand magasin parisien Au Printemps d'allégories des quatre saisons. Pendant la Première Guerre mondiale, il illustre à la gravure sur bois une édition en trois volumes des *Rencontres de M. de Bréot*. Bonfils diversifie ensuite sa production et dessine notamment des soieries pour Bianchini-Férier et des céramiques pour la manufacture nationale de Sèvres. Le musée de la Ville de Paris et le musée d'Art moderne conservent une sélection de ses peintures.

En 1919, Bonfils est engagé pour succéder à Henri de Waroquier comme professeur de composition décorative à l'École Estienne. Il apprend à ses élèves que la reliure d'un livre doit suggérer plutôt que décrire précisément son contenu. Il préfère les couvertures plates, sans détails sculpturaux, incrustations ni plaques de métal. Réalisées en maroquin uni ou mosaïqué, ou en vélin, ses reliures sont ornées de motifs Art déco charmants – jeunes femmes à la mode, masques africains et instruments de musique – traités dans un style linéaire. Ses figures féminines rendent l'allégresse des années vingt avec une intensité poignante et romantique. Beaucoup furent reproduites dans *La Gazette du bon ton*.

En plus des expositions consacrées à la reliure, Bonfils participe à l'Exposition de 1925, le commissariat général l'ayant chargé de créer l'une des affiches officielles. Il participe aussi à l'Exposition des arts et techniques de 1937 et à la Foire internationale de New York en 1939.

Boucheron

Frédéric Boucheron (1830-1902) ouvre sa première bijouterie en 1858, au Palais-Royal à Paris, et acquiert rapidement une réputation de fin technicien, de créateur de bijoux somptueux et d'expert en pierres précieuses. En 1893, il est le premier joaillier à ouvrir une boutique place Vendôme (au 26), qui existe toujours. À la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, la maison

Boucheron participe à des expositions internationales tout en ouvrant des boutiques dans le monde entier, notamment à Londres en 1907, 180 New Bond Street, et à Moscou en 1897 (fermée à la veille de la Révolution). Louis (1874-1959) et Gérard (1910-1996), les fils de Frédéric Boucheron, lui succèdent l'un après l'autre.

Au cours de cette glorieuse histoire, Louis est appelé à Téhéran en 1930 par le shah d'Iran pour inventorier et évaluer le trésor de Perse, qui comprend notamment le trône du paon, un globe terrestre serti de gemmes et des orbes.

Le maharajah de Patiala fait partie des clients de Boucheron à la fin des années vingt : en 1928, il apporte chez Boucheron à Paris six coffrets remplis de pierres précieuses d'une valeur inestimable qu'il veut faire transformer en diadèmes, aigrettes, ceintures, tours de bras, colliers en cascades et franges à porter sous le sari.

La maison Boucheron s'adapte au style Art déco en créant une gamme de bijoux et d'accessoires somptueux en pierres précieuses à motifs de fleurs et de fruits bordés de pavés de diamants. Le lapis-lazuli, le corail, le jade, la malachite, l'onyx et la turquoise s'y répondent en une palette chatoyante. Lors de l'Exposition de 1925, les pièces de Louis Boucheron côtoient celles de Lucien Hirtz, Masse et Rubel, les autres dessinateurs de la maison.

Bouraine, Marcel (1886-1948)

Né à Pontoise, Bouraine étudie à Paris auprès de Jean-Alexandre-Joseph Falguière. Mobilisé en 1914, il est capturé par les Allemands et gardé prisonnier en Suisse. En 1922, il expose au Salon des Tuileries et l'année suivante au Salon de la Société des artistes français, puis au Salon d'automne. Largement autodidacte, il s'impose comme l'un des artistes les plus féconds de son époque, spécialisé dans la statuaire domestique et notamment les nus féminins entourés, pour certains, de lévriers ou de gazelles bondissantes.



MARIANNE BRANDT
Ci-contre : théière,
modèle n° M749, tombac,
prise en ébène, passoire
en argent, produite dans
l'atelier d'art du métal
du Bauhaus, Dessau, vers
1927.

PAUL-ÉMILE BRANDT
À gauche : étui
à cigarettes en argent
laqué recouvert
de coquille d'œuf,
1920-1930.

Il produit des modèles pour les principaux éditeurs d'art et fondeurs parisiens, Susse Frères, Etling et Cie, Max Le Verrier et Arthur Goldscheider, et participe souvent dans les années vingt aux expositions organisées par La Stèle et L'Évolution d'Arthur Goldscheider.

En 1928, Joseph-Gabriel Argy-Rousseau charge Bourgeois d'exécuter des figurines, principalement des nus féminins, ainsi qu'une fontaine et un groupe lumineux, qu'il réalise en pâte de cristal. Pour l'Exposition des arts et techniques de 1937, il crée une grande allégorie de la céramique en faïence pour le pavillon de Sèvres. Il réalise aussi des serre-livres et des presse-papiers en forme de figures mythologiques féminines et d'animaux stylisés qui sont édités par Alfred Dunhill à New York.

Bourgeois, Édouard-Joseph (1898-1937)

Né à Bezons, Bourgeois étudie à l'École spéciale d'architecture. En 1923, il entre au Studium-Louvre et expose pour la première fois lors du Salon annuel de celui-ci. À l'Exposition de 1925, il présente deux ensembles dans le pavillon du Studium-Louvre : un fumoir et un bureau-bibliothèque.

Après 1926, Bourgeois se met à son compte et se constitue une clientèle avant-gardiste. Il remplace dans ses meubles le bois et le verre qui avaient sa faveur par des matériaux modernes : métal tubulaire, aluminium, fer et béton. Paul-Émile Brandt et Louis Tétard sont au nombre de ses collaborateurs.

Bouy, Jules (1872-1937)

Né en France, Bouy fonde une agence de décoration intérieure en Belgique avant d'émigrer à New York en 1913. De 1924 à 1927, il produit du mobilier pour L. Alavoine & Co., une société basée à Paris qui fournit en meubles modernes et répliques de l'ancien de riches résidences de Manhattan. Pendant ces années, il dirige aussi Ferrobrandt, la boutique new-yorkaise d'Edgar

Brandt. À partir de 1928, alors qu'il est président et directeur artistique de sa propre entreprise florissante, Bouy Inc., il reçoit des commandes de riches New-Yorkais comme Lizzie Bliss, Agnes Miles Carpenter et la famille Dahlstrom. En 1931, Bouy conçoit et fabrique des meubles en bois peint et laqué accompagnés de luminaires en acier pour la Salzedo Harp Colony que dirige Carlos Salzedo, harpiste et compositeur célèbre, à Camden, dans le Maine. Bouy est surtout connu pour ses lampes métalliques et ses meubles modernes inspirés des gratte-ciel et des machines. En 1927, il participe à l'exposition Art in Trade de Macy's.

Brandt, Edgar (1880-1960). Voir Orfèvrerie, Art du métal, Laque, Émail.

Brandt, Marianne (1893-1983)

Née à Chemnitz (Saxe) en Allemagne, Brandt étudie d'abord la peinture et la sculpture à la Weimar Grossherzogliche Hochschule für Bildende Kunst. En 1923, elle entre au Bauhaus et l'année suivante quitte la classe d'introduction pour l'atelier d'art du métal, sur la suggestion de son directeur László Moholy-Nagy. Après une formation préliminaire auprès de Josef Albers et de Moholy-Nagy, Brandt participe activement à la production de l'atelier du Bauhaus. Elle y crée notamment en 1924 une théière qui, avec son couvercle à rabat, son bec verseur anti-gouttes, sa prise en bois et sa prise de couvercle résistant à la chaleur, est conçue pour une production en série. D'une nouveauté radicale par ses lignes épurées et son aspect pratique, la théière est aujourd'hui considérée comme une icône du design du xx^e siècle. Brandt est aussi connue pour sa lampe de chevet *Kandem*, fabriquée par Korting & Matthiesen à Leipzig. Brandt succède à Moholy-Nagy à l'atelier d'art du métal du Bauhaus à Dessau, de 1928 à 1929. Elle collabore ensuite brièvement avec l'agence d'architecture de Walter Gropius au projet

d'immeubles d'habitation de Dammerstock. Elle travaille pour l'usine d'ustensiles métalliques Ruppelberg à Gotha, en Thuringe (1929-1932), avant de se retirer l'année suivante à Chemnitz et de se remettre à la peinture.

Après la Seconde Guerre mondiale, Brandt enseigne à la Hochschule für Freie und Angewandte Kunst de Dresde, puis à l'Institut für Angewandte Kunst de Berlin-Est de 1951 à 1954.

Brandt, Paul-Émile (1883-1952)

Né à La Chaux-de-Fonds, en Suisse, Brandt s'établit à Paris où il se forme auprès de Chaplain et d'Allard. En 1900, il est devenu un créateur et un fabricant reconnu de bijoux et d'objets d'art, réalisés dans un style Art nouveau tempéré. Après la Première Guerre mondiale, Brandt adopte la géométrie sévère et les contrastes chromatiques des bijoux de luxe contemporains, associant l'émail noir, l'onyx, le cristal de roche et des perles à de l'or blanc ou du platine pour créer de saisissantes compositions.

Breuer, Marcel (1902-1981)

Né à Pécs, en Hongrie, Breuer séjourne brièvement à Vienne avant d'entrer au Bauhaus à Weimar en 1920, comme étudiant puis professeur. À partir de 1923, il innove radicalement en créant des meubles en acier tubulaire, comme la célèbre chaise *Wassily* de 1924 et, l'année suivante, un système de rangement modulaire. De 1925 à 1928, il est chef de l'atelier de mobilier du Bauhaus, à Dessau, puis ouvre sa propre agence d'architecture à Berlin. La même année, il conçoit la chaise *Cesa*, réinterprétation très réussie des chaises cantilever inventées par Mart Stam et Ludwig Mies Van der Rohe. En 1935, il s'installe en Angleterre et s'associe avec Francis R. S. Yorke. Il conçoit des meubles pour l'Isokon Furniture Co. et des modèles en contre-plaqué moulé ou découpé pour Heal & Son. En 1937, il part aux États-Unis enseigner l'architecture à Harvard, à l'invitation de Walter

JULES BOUY

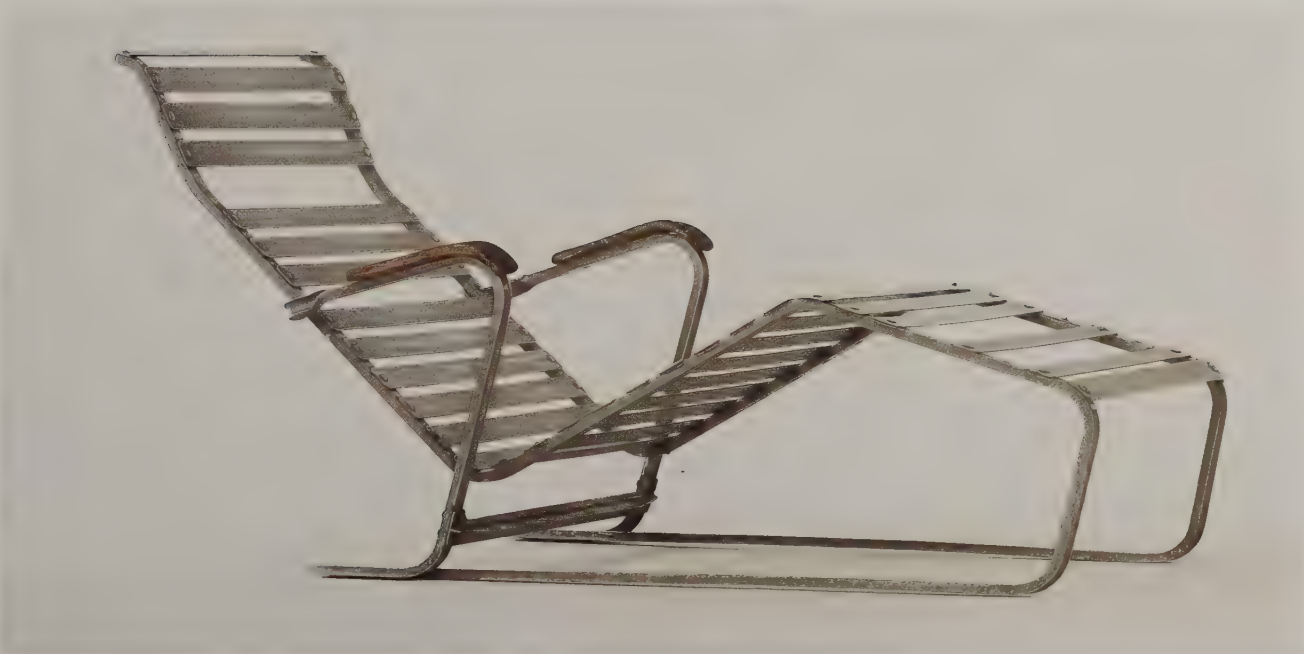
À droite : cabinet de musique en érable, bois noirci et teinté vert, poignées en bronze nickelé, vers 1925-1930.

MARCEL BREUER

Ci-dessous : chaise *Wassily*, tubes d'acier nickelé et toile, fabriquée par Standard-Möbel, Lengyel & Co., Berlin, 1927-1928.

MARCEL BREUER

En bas : chaise longue, modèle n° 313, aluminium et bois, fabriquée par Embru-Werke AG, Rüti, Suisse, vers 1935.





JEAN BURKHALTER

Ci-contre : table en tubes d'acier peints et chêne poli, 1928.

UMBERTO BRUNELLESCHI

Ci-contre, à gauche : Edmonde Guy, affiche lithographique, 1928.

Gropius. Leur enseignement influence toute une génération d'architectes.

Breuer fonde sa propre agence à New York en 1946. En 1949, le Museum of Modern Art de New York le charge de concevoir une maison dans son jardin de sculptures ; cette commande majeure en préfigure nombre d'autres. Dans les années cinquante, il agrandit son agence new-yorkaise pour répondre à une série de commandes publiques, institutionnelles et commerciales. Il se retire en 1976.

Breuer est aujourd'hui plus connu pour son mobilier que pour son architecture ; ses chaises tubulaires comptent parmi les créations les plus originales et les plus emblématiques du siècle dernier.

Broders, Roger (1883-1953)

Né de parents danois nommés Brodersen, installés dans la région de Chamonix-Martigny à la frontière franco-suisse, Broders travaille de 1920 à 1930 pour les chemins de fer PLM. Il crée de nombreuses affiches touristiques vantant les stations de ski de Saint-Gervais et de Gstaad, les plages de la Côte d'Azur ou la plaisance estivale sur les lacs suisses. Il les traite dans un style Art déco percutant qui associe des couleurs vives et contrastées, de brefs slogans, des images de vacanciers élégants et de somptueux paysages.

Brunelleschi, Umberto (1879-1949)

Né à Montemurlo, près de Pistoia en Toscane, Brunelleschi étudie à l'Accademia di Belle Arti de Florence en 1899. L'année suivante, il s'établit à Paris et travaille comme illustrateur et caricaturiste pour les revues *Le Rire* et *Le Journal des dames et des modes*. De 1906 à 1908, il collabore à l'hebdomadaire florentin *Giornalino della Domenica* tout en exposant régulièrement des illustrations de livres à la gouache dans les Salons parisiens et à la Biennale de Venise jusqu'en 1942.

En 1914, il se lance dans la création de décors

et de costumes, principalement pour Joséphine Baker. Son style graphique repose sur un sens délicat du détail, des ornements pleins de fantaisie et des couleurs chatoyantes.

Brunelleschi sert dans l'armée italienne pendant presque toute la Première Guerre mondiale. De retour à Paris, il devient rédacteur en chef de la revue de luxe *La Guirlande*, consacrée aux arts et à la littérature, tout en collaborant à *L'Estampe moderne*, qui publie les pochoirs des principaux illustrateurs de l'époque. Durant l'entre-deux-guerres, il crée aussi des décors de théâtre, notamment pour la Scala et les Folies-Bergère.

Buquet, Édouard-Wilfrid (actif 1925-1935)

La jeunesse et la formation de Buquet ne sont pas documentées dans les sources de l'époque. Dans le cadre de l'Art déco, il est connu exclusivement pour les lampes à balancier qu'il fait breveter en 1927. Équilibrées et entièrement pivotantes, elles sont déclinées en plusieurs modèles, lampes de table, appliques ou lampadaires, qu'incorporent dans leurs ensembles les plus grands architectes et décorateurs avant-gardistes tels Le Corbusier, Louis Sognot, Marcel Breuer, Lucien Rollin, Joubert & Petit et Marcel Coard. Fabriquée à la main en laiton et en aluminium nickelés, la lampe à balancier est à la pointe du fonctionnalisme et comparable aux modèles à contrepoids de Christian Dell au Bauhaus.

Burkhalter, Jean (1895-1982)

Né à Auxerre, Burkhalter étudie à l'École des arts décoratifs à Paris et devient peintre, architecte et décorateur. Dans le cadre de l'Art déco, il est connu pour ses créations de meubles, d'objets domestiques, de tissus et de papiers peints pour le tapissier Jules Coudyser, d'argenterie pour la maison Hénin, de céramiques pour Sèvres et d'affiches. Burkhalter expose pour la première fois au Salon de la Société des artistes décorateurs en 1919, puis entre à l'atelier

Primavera où il exploite son talent et sa polyvalence en concevant de petits équipements ménagers, des tissus et des pages de garde. À l'Exposition de 1925, Burkhalter expose des tapis, des affiches et des tissus sur le stand 66 de l'esplanade des Invalides. Il collabore aussi à l'aménagement d'un atelier et d'une salle à manger du pavillon Primavera, et au stand Pierre Iman sur le pont Alexandre-III avec son beau-frère Joël Martel et Edgar Brandt. Membre du jury de l'exposition, il reçoit un premier prix hors concours. Burkhalter se tourne vers la création de mobilier à la fin des années vingt, produisant de petites pièces : tables de cuisine, secrétaires, chaises et jardinières. Les montants de ses tables et de ses bureaux en chêne sont en tubes d'acier chromé ou galvanisé dont les lignes souples enserrant gracieusement le bois. Les formes sont recherchées, légères et fonctionnelles.

Alfred Lévy a publié un album de ses motifs textiles en 1925, où sont reproduits les pochoirs de soixante-dix tapis et tissus différents, formés de compositions vivement colorées de plantes et d'animaux abstraits ou d'aplats de couleurs coordonnés.

Burkhalter est l'un des membres fondateurs de l'Union des artistes modernes (UAM) ; il expose quatre chaises tubulaires, éditées par Pierre Chareau, à l'exposition inaugurale du groupe. Par la suite, il se diversifie et dessine des porte-fleurs et des accessoires en porcelaine. Vers 1930, il est nommé professeur à l'École des arts industriels de Grenoble et, en 1935, directeur de l'école municipale des beaux-arts d'Auxerre. Il s'établit ensuite à Limoges où il enseigne à l'école des arts décoratifs. Burkhalter faisait toujours partie des membres actifs de l'UAM en 1955.

Buthaud, René (1886-1986). Voir Céramique.



**ÉDOUARD-WILFRID
BUQUET**

En haut à gauche :
applique en métal nickelé,
bras à balancier, 1925-
1930.

ROGER BRODERS

En haut à droite :
Le Tour du Mt Blanc,
affiche lithographique,
1927.



JEAN BURKHALTER

À droite : fauteuil
à dos ajustable en noyer
et pieds en bois noirci,
vers 1930.





GEORGES CANAPÉ

Le Chariot d'or d'Albert Samain, maroquin mosaïqué, d'après Robert Bonfils, 1920-1930.

C

Callender, Bessie Stough (1889-1951)

Née à Wichita, au Kansas, Callender étudie le dessin à l'Art Students League de New York auprès de George Bridgeman et la sculpture à la Cooper Union. En 1926, elle s'installe à Paris et travaille dans les ateliers d'Antoine Bourdelle (1861-1929) et de Georges Hilbert (1900-1982) qui est son maître pendant trois ans. Elle passe de nombreuses heures à modeler et à dessiner des animaux au Jardin des Plantes ; son style est influencé par les contours fermes et statiques de la sculpture de l'Égypte antique. Callender participe au Salon des indépendants de 1928 à 1931 et expose des pièces animalières au Salon d'automne. Etling et Cie a édité au moins une de ses sculptures, une danseuse à moitié nue drapée d'une cape à paillettes intitulée *Anita*, proposée en bronze et en bronze et ivoire. En 1930, Callender s'établit à Londres pour une dizaine d'années et crée des œuvres exposées à la Royal Academy, à la Walker Art Gallery de Liverpool et au musée de Bradford.

Canapé, Georges (1864-1940)

En 1865, J. Canapé ouvre un atelier de reliure 18, rue Visconti à Paris, spécialisé dans les reliures et demi-reliures de livres liturgiques. En 1880, pour se développer, il rachète le fonds et la clientèle du dernier grand relieur du Second Empire, Belz-Niédrée. Georges Canapé succède à son père en 1894 ; il ajoute peu après un poste de dorure à l'atelier pour le rendre autonome. Comme ses contemporains, Blanchetière, Carayon, Chambolle et Affolter, Canapé adopte au tournant du siècle une esthétique Art nouveau tempérée. Ses compositions comprennent des emblèmes floraux encadrés de bordures conventionnelles. Aux Salons parisiens, il expose chaque année des reliures mêlant le nouveau style à des éléments de décor classiques, exécutées avec la précision technique d'une maison ancienne.

Canapé s'en remet à d'autres pour créer les décors de ses reliures les plus importantes, notamment à Pierre-Émile Legrain, avec qui il réalise plusieurs couvertures pour Jacques Doucet durant la Première Guerre mondiale. Au Salon de la Société des artistes décorateurs de 1919, les reliures de Legrain présentées par Doucet incluent plusieurs belles pièces réalisées par Canapé, comme *La Ville* de Paul Claudel et *Portraits* d'André Suarès. Il collabore aussi avec d'autres artistes renommés tels Adolphe Girardon, Georges Lepape, Georges Barbier, Jules Chadel, Maurice Denis et Robert Bonfils. Outre Doucet, Henri Vever, L. Comar, William Augustus Spencer et Charles Miguet collectionnent les œuvres de Canapé. En 1918, Canapé est élu président du syndicat des maîtres relieurs. Dans les années vingt, il se consacre de plus en plus à la promotion des jeunes relieurs en œuvrant à la modernisation de l'apprentissage. En 1927, il engage comme associé un jeune diplômé talentueux de l'École Estienne, A. Corriez. À sa mort, l'entreprise est scindée : l'atelier de reliure est vendu à Esparon et la division de dorure à Henri Mercher.

Cappellin, Giacomo (1887-1968). Voir Venini.

Cappiello, Leonetto (1875-1942)

Né à Livourne, en Italie, Cappiello s'établit à Paris en 1898 où il entame une carrière de caricaturiste, proposant des dessins de Puccini et de Novella à la revue *Le Rire*. Il crée ensuite le fameux album *Nos Actrices* pour *La Revue Blanche*. En 1899, Cappiello crée sa première affiche pour la revue *Frou-Frou*, se servant de son expérience de caricaturiste pour capter le regard par des couleurs outrancières et des idées décalées. L'affiche se révèle son vrai métier : il en crée près de trois mille au cours des quatre décennies suivantes. De 1900 à 1916, il travaille avec la société parisienne Vercasson, créant une

nouvelle affiche tous les quatre jours en moyenne. À partir de 1904, il travaille exclusivement comme affichiste. Avant la guerre, il crée des affiches devenues classiques comme *Chocolat Klaus* (1903), *Cinzano* (1910) et *Thermogène* (1909). À partir de 1919, il collabore avec l'imprimerie Devambez. Cappiello renouvelle entièrement l'art de l'affiche. Il s'affranchit du goût dominant pour la minutie des touches de pinceau au profit de quelques lignes épaisses et de couleurs exagérées traitées exclusivement en aplats dans des images percutantes. Ses affiches captent l'attention du public et impriment en lui une image indélébile du produit qu'elles vantent : l'essence même de la publicité moderne. Ses figures sont toujours en mouvement, chevauchant d'étranges animaux, manipulant des objets démesurés ou faisant des gestes exubérants. Son credo esthétique est le dynamisme. Les affiches de Cappiello peuvent aujourd'hui sembler représenter une transition entre l'Art nouveau de Jules Chéret et l'Art déco de Cassandre.

Cardeilhac

Fondée vers 1804, la maison Cardeilhac fabrique initialement de la coutellerie avant que le petit-fils du fondateur, Ernest Cardeilhac (1851-1904), n'y ajoute l'orfèvrerie au tournant du xx^e siècle, après avoir été apprenti chez Charles Harleux. L'envoi de la maison à l'Exposition universelle de 1900 à Paris est salué, notamment les décors botaniques raffinés de son dessinateur en chef, Lucien Bonvallet. En 1927, les fils d'Ernest, Pierre (1888-1944) et Jacques, prennent la direction de la maison. Après la mort de son frère, Jacques la dirige seul jusqu'en 1951, lorsqu'elle fusionne avec Christofle.

Carder, Frederick (1863-1963)

Né à Brockmoor, dans le Staffordshire, Carder devient apprenti à quatorze dans la fabrique de

CARDEILHAC

Terrines en métal argenté.
À gauche : anses en jade,
vers 1925 ; à droite, anses
en ivoire, vers 1930.

LEONETTO CAPPIELLO

Ci-dessous : Le Petit Dauphinois,
affiche lithographique, 1933.



DEVAMBEZ, 146, Champs Élysées, PARIS



HAYANA

LARRAÑAGA

CIGARS

ESTABLISHED 1834 THE OLDEST GENUINE HAVANA-MADE CIGARS

JEAN
CARLU

JEAN CARLU

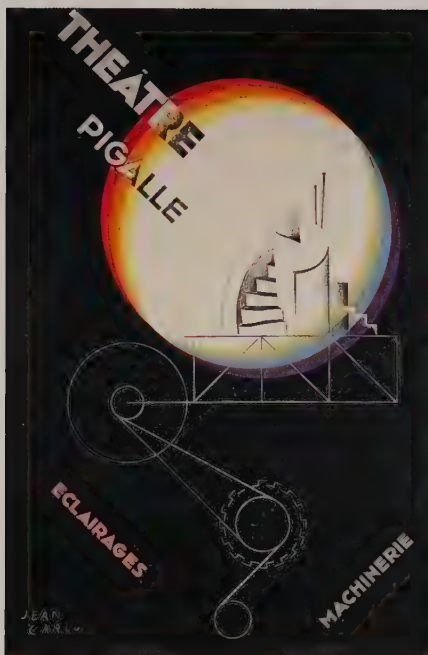
Page de gauche : maquette à l'huile sur toile d'une affiche lithographique pour la Larrañaga Cigar Co., vers 1928.

JEAN CARLU

Ci-contre : Théâtre Pigalle, affiche lithographique, 1929.

GERTRUDE ELLEN (TRUDA) CARTER

Ci-contre, à droite : *Springbok bondissant*, vase en céramique émaillée pour Poole Pottery, vers 1903 ; et paire de serre-livres en céramique modelés par John Adams, 1926.



poterie de son père tout en suivant des cours du soir en chimie et métallurgie au Dudley Mechanics Institute. Il étudie aussi à la Stourbridge School of Art auprès de John Northwood, qui l'incite à postuler chez Stevens & Williams à Brierley Hill, dans le Worcestershire. Il y entre en 1880 comme dessinateur et décorateur de verrerie. À la mort de Northwood en 1902, son fils est choisi pour lui succéder, au détriment de Carder. Après avoir été chargé de faire le tour des verreries allemandes et autrichiennes pour recenser leurs équipements techniques, Carder part en 1903 mener la même mission aux États-Unis où l'industrie du verre résistait mieux aux importations bon marché grâce à des tarifs douaniers élevés. Pendant son séjour en Amérique, Carder visite la ville de Corning dans l'État de New York, où sont implantés à la fois la Corning Glass Co. (un grand fabricant de verrerie industrielle et de table) et Thomas G. Hawkes & Co. (une petite maison fondée en 1880 qui produisait des verreries décoratives à partir de pièces non décorées achetées à la Corning Glass Co.). Lors de ce voyage, le directeur de Hawkes persuade Carder de l'aider à fonder une nouvelle usine ; ils acquièrent et équipent la fonderie locale S. W. Payne pour produire du cristal et du verre coloré. La nouvelle fabrique est créée le 2 mars 1903 et nommée Steuben Glassworks, d'après le nom du comté. Carder est chargé de la direction artistique. En 1918, Corning Glass Co. rachète Steuben Glassworks mais Carder conserve son poste de directeur artistique. Jusqu'à sa retraite en 1933, il contribue à créer de nombreuses sortes de verre aux couleurs et aux textures variées grâce à des techniques nouvelles : taille à l'acide, albâtre, Aurene (iridescent), calcite, marqueterie de verre, Cluthra, jade, Cintra, Cyprian, Diatreta, Tyrian et jaune mandarin. À partir de 1932, l'entreprise réalise des décors gravés traités dans un style Art déco. Malgré leur richesse artistique, les verreries

de Steuben ne sont pas rentables dans les années vingt et la direction et le service des ventes doivent être restructurés plusieurs fois. La crise de 1929 réduit davantage le marché de la verrerie d'art et, en 1933, la direction de la Corning Glass Co., passée sous le contrôle d'Arthur Amory Houghton Jr, décide de liquider Steuben, supprimant par là même le verre coloré de son catalogue. Carder ferme son atelier en 1959 et meurt centenaire quatre ans plus tard.

Carlu, Jean (1900-1997)

Né à Bonnières-sur-Seine (Yvelines), Carlu étudie l'architecture à l'École des beaux-arts à Paris, puis devient dessinateur, artiste et affichiste. En 1918, son bras droit est amputé à la suite d'un accident de tramway. Après la Première Guerre mondiale, Carlu, qui a créé sa première affiche en 1917, se spécialise dans ce support, tout en mettant son talent au service de tous les arts graphiques, y compris les couvertures de magazines pour *Vanity Fair*. Sa carrière est lancée par l'affiche *Monsavon* de 1925 : la forme triangulaire d'un homme bronzé et musclé qui prend son bain attire l'attention du spectateur vers le savon qu'il tient dans sa main, dans une composition influencée par le cubisme. Les affiches *Pépa Bonafé* et *Théâtre Pigalle* sont deux exemples de son œuvre prolifique, marquée par l'avant-garde et notamment le cubisme, le symbolisme et l'abstraction puis, dans les années trente et surtout pour les affiches de films, le photomontage. En 1928, Carlu est chargé de créer une affiche pour la Régie française des tabacs et sa marque de cigares la plus prestigieuse, *Diplomate*. Il choisit, pertinemment, de dessiner une figure d'ambassadeur. Pour des raisons inconnues, la maquette est refusée. Carlu la montre alors à un éditeur britannique nommé Crawford, pour lequel il travaille. Celui-ci l'emporte à Londres, modifie juste le nom de la marque et la vend à la société britannique Larrañaga, importatrice

de cigares cubains. L'affiche connaît un grand succès en Angleterre ; Carlu dessine par la suite une seconde affiche en donnant à l'homme une apparence un peu plus britannique. Ce n'était pas la première fois qu'il recyclait ainsi un dessin. À partir de 1932, il s'engage politiquement, notamment contre le nazisme, et crée des affiches sur ce thème aux États-Unis dans les années trente et quarante. Il écrit aussi des articles, donne des conférences et crée des illustrations pour l'Exposition des arts et techniques de 1937 et la Foire internationale de New York en 1939. Après avoir créé l'affiche *Stop Hitler Now* en faveur de la mobilisation américaine pendant la Seconde Guerre mondiale, il réalise plusieurs affiches pour l'Office of War Information américain. Après la guerre, Carlu demeure à New York jusqu'en 1953 puis rentre en France pour y reprendre sa carrière. Il se retire en 1974.

Carter, Gertrude Ellen (Truda) (1890-1958)

Née dans une fratrie de sept enfants, son père est un entomologiste de renom, près de Dartford, dans le Kent, Carter (née Sharp) est surnommée Truda. En 1910, elle s'installe à Londres pour suivre une formation de trois ans au Royal College of Art. Elle y rencontre John Adams, étudiant comme elle et potier doué, qu'elle épouse en 1914. Pendant la Première Guerre mondiale, le couple se rend en Afrique du Sud et rentre en Angleterre en 1919. Adams se joint alors à Charles Carter et Harold Stabler pour fonder une fabrique de poterie (CSA) à Poole en 1921. Plus communément appelée Poole Pottery, celle-ci produit à partir de l'année suivante des grès rouges couverts d'une glaçure semi-mate. Influencée par les figures stylisées de l'Art déco apparues dans les Salons parisiens après la Première Guerre mondiale, et notamment par celles de René Buthaud, Carter applique le même vocabulaire décoratif aux céramiques



CHARLES CATTEAU

Ci-contre, à gauche : vase en céramique émaillée pour Boch Frères Céramis, 1920-1930.

RENÉ CHAMBELLAN

Ci-contre : *Réussite*, l'un des panneaux d'une série réalisée pour le hall d'entrée du Chanin Building sur la 42^e rue est et Lexington Avenue, New York, vers 1928.

ADOLPHE CHANAUX

Page de droite : assiette en céramique émaillée, 1920-1930.

incluses dans le premier envoi de la fabrique à la Foire des industries britanniques en 1922. CSA participe aussi à l'Exposition de 1925, où les décors de Carter imitent toujours ceux de ses contemporains français. Elle se tourne par la suite vers plusieurs formes d'abstraction, dont le cubisme.

Divorcée de John Adams en 1925, elle épouse Cyril Carter en 1929. Pendant vingt ans, elle est la force motrice qui maintient la Poole Pottery aux avant-postes de la création britannique.

Limitée pendant la Seconde Guerre mondiale, sa production reprend après la guerre. Elle se retire en 1950.

Cartier. Voir Joaillerie.

Cartier, Louis. Voir Cartier.

Cassandra (Adolphe Mouron) (1901-1968).
Voir Peinture, Illustration, Affiche, Reliure.

Catteau, Charles (1880-1966)

Décorateur de céramique à Sèvres (1903-1904), Catteau part travailler chez Nymphenburg (1904-1906) où il se spécialise dans les décors sous couverte. Il entre ensuite chez Boch Frères Céramis à La Louvière, en Belgique, comme chef de décoration. Loué à l'Exposition de 1925, Catteau est le directeur technique d'un institut d'art de 1928 à 1945, avant de se retirer à Nice.

Cazaux, Édouard (1889-1974)

Né à Cauneille (Landes) d'un père céramiste, Cazaux commence à travailler à quatorze ans dans une usine de Tarbes qui produit de la céramique architecturale et domestique, avant de trouver du travail à Paris. Le service militaire interrompt sa formation mais après la Première Guerre mondiale il construit un four à La Varenne-Saint-Hilaire, dans la banlieue parisienne, et mène une carrière de céramiste et de sculpteur. Un monument aux morts pour la ville de Biarritz

lui apporte une reconnaissance rapide. Il devient membre des groupes La Stèle et L'Évolution, grâce auxquels il expose ses propres vases et ceux qu'il décore pour Sibylle May et qu'édite Arthur Goldscheider. Il fait partie du jury de céramique de l'Exposition de 1925.

À la fin des années vingt, Cazaux fait la connaissance du fondateur et directeur des Cristalleries de Compiègne, David Guéron, qui cherche un nouveau dessinateur pour une collection de verrerie d'art. Cazaux est recruté. Jusqu'au début de la Seconde Guerre mondiale, il conçoit des vases à reliefs moulés en verre transparent, dépoli et teinté, qui sont polis, traités au jet de sable, teints ou dépolis. Il est membre du Salon d'automne à partir de 1923, de la Société nationale des beaux-arts à partir de 1922 et fait chevalier de la Légion d'honneur en 1933. Dans les années trente, il est le principal dessinateur de Degué et, vers la fin de sa carrière, produit des faïences, des grès et des sculptures.

Chambellan, René (1893-1955)

Né à West Hoboken, dans le New Jersey, Chambellan étudie à la New York University de 1912 à 1914 puis à l'académie Julian à Paris. Mobilisé pendant la Première Guerre mondiale, il sert comme sergent dans le 11^e corps d'ingénieurs de l'armée américaine. Après l'armistice, il s'impose comme l'un des principaux sculpteurs d'Amérique pour l'architecture grâce au modernisme vigoureux de ses bas-reliefs, fondé sur des formes plates et bidimensionnelles. Il reçoit d'importantes commandes à la fois publiques et privées, notamment pour les façades des immeubles d'American Radiator et du *Daily News* à Manhattan, qu'il réalise en collaboration avec l'architecte Raymond Hood. Chambellan travaille aussi au Stewart & Co. Building, au Cromwell-Collier Building, aux panneaux du hall d'entrée du Chanin Building, au plafond du RKO Center

Theater et aux fontaines des Channel Gardens au Rockefeller Center. Outre les façades, il orne aussi des entrées d'immeubles de grilles de radiateur, de boîtes aux lettres et de portes d'ascenseur. Une grande partie de son œuvre n'a toujours pas été identifiée car on ne connaît souvent que l'architecte principal des édifices. Pour la Foire internationale de New York en 1939, Chambellan crée la sculpture *L'Esprit de la roue*, un thème en phase avec une époque fascinée par les machines. Son style anguleux et bidimensionnel appliqué à l'architecture est d'une modernité plus extrême que celui de la plupart de ses collègues français.

Chanaux, Adolphe (1887-1965)

Durant toute sa carrière, Chanaux joua le rôle d'un brillant second rôle pour un groupe de décorateurs qui profita pleinement de sa fécondité, notamment André Groult, Jacques-Émile Ruhlmann et Jean-Michel Frank. Né à Paris, Chanaux se forme à la peinture à l'École des beaux-arts puis entre dans l'atelier de Groult où il travaille comme ébéniste après la Première Guerre mondiale. Chanaux est responsable de la réalisation, sinon de la conception, de la célèbre commode anthropomorphe aux formes bombées conçue par Groult pour la chambre du pavillon Une ambassade française présentée à l'Exposition de 1925.

Chanaux se distingue par sa maîtrise des matériaux les plus exotiques et les plus recherchés de l'époque – galuchat, parchemin, vélin, ivoire, marqueterie de paille, cuir cousu main – et par le raffinement de ses pièces. Son parcours, après sa collaboration avec Groult, est mal connu. On sait qu'il travailla pour Ruhlmann au milieu des années vingt, car certains meubles de Chanaux portent les deux signatures. En 1927, il travaille avec l'ébéniste Pelletier mais au bout de trois ans collabore avec Frank, dont il est le plus proche esthétiquement. En 1931, ils sont devenus associés et dirigent les ateliers de la rue





CHASE BRASS & COPPER

À droite : service à café en métal chromé, prises en bakélite, de la collection *Spécialité*, vers 1930-1936.

GABRIELLE (COCO) CHANEL

Page de gauche : collier en argent, verre, perles d'imitation et strass, 1923.



Montauban à la Ruche. Les pièces de cette période portent souvent la signature des deux hommes.

En 1940, Pierre Chanaux quitte Paris pour Arcachon et revient en 1941 fermer l'atelier après la mort de Frank. En 1943, le parfumeur Guerlain, en fait son directeur artistique jusqu'à sa mort.

Chanel, Gabrielle (Coco) (1883-1971)

À la mort de leur mère, Gabrielle Chanel (la future Coco) et ses sœurs sont placées dans un couvent. Chanel commence sa carrière dans la mode comme couturière avant de créer une ligne de vêtements féminins anticonformistes, à la fois plus libres, plus simples et plus confortables que ce qui se faisait au début du siècle. En 1910, elle ouvre sa première boutique de mode, Chanel Mode, rue Cambon à Paris, et le succès est tel qu'elle en ouvre bientôt une deuxième à Deauville. En 1915, une troisième boutique ouvre à Biarritz, où Chanel devient célèbre pour ses robes en jersey simples qu'elle embellit de bijoux fantaisie. Elle crée une nouvelle ligne d'accessoires chaque saison avec l'aide des Grippois, un couple de bijoutiers.

À la fin des années vingt, elle lance une collection de bijoux composés principalement de longues chaînes en or auxquelles sont suspendues des perles baroques de toutes tailles et de toutes couleurs et parfois des croix en pâte de verre. Elle recommande de les porter dans la journée, contre les conventions de l'époque. Elle crée aussi des sautoirs composés de pierres artificielles faites de verre coloré et de perles. Vers la même époque, Étienne de Beaumont, son dessinateur en chef, crée des bijoux en strass. Au début des années trente, Chanel complète ses vêtements de style masculin et ses vestes unies de chaînes militaires. En devenant plus indépendantes, les femmes osent affirmer leurs propres goûts, ce qui favorise l'essor des bijoux fantaisie ; la mode n'impose plus l'étalage de la

richesse. Le succès de Chanel dans ce domaine incite de nombreuses maisons de couture plus importantes à suivre son exemple.

À partir de 1932, Chanel est assistée par le duc de Verdura, un noble sicilien, qui dessine d'abord pour elle des tissus puis des bijoux. Il crée des bracelets émaillés ornés de perles colorées d'imitation et parfois de croix de Malte qui sont assemblés dans l'atelier des Grippois. Vers la fin de la décennie, la petite robe noire de Chanel est agrémentée d'une multitude de pièces dorées qui forment des « colliers gitans ». Après une période d'exil volontaire en Suisse, Chanel revient dans le monde de la mode en 1954.

Chateau, Pierre (1883-1950). Voir Mobilier et Décoration intérieure.

Chase Brass & Copper

En 1875, Augustus S. Chase (qui meurt en 1896) acquiert une participation majoritaire dans l'USA Button Co. qui devient, l'année suivante, la Waterbury Manufacturing Co. Sans abandonner la fabrication de boutons, Waterbury se lance dans la fabrication industrielle d'objets en laiton : lampes, lits, ornements de harnachement, inventions brevetées et câbles électriques. À la mort d'Augustus, son fils Henry lui succède à la tête de l'entreprise qui devient l'un des plus grands consommateurs de laiton du pays, doté de sa propre laminerie. En 1909, la société rachète la Noera Manufacturing Co., un fabricant de burettes à huile, de graisseurs et de gonfleurs, et devient Chase Metal Works l'année suivante.

À la fin de la Première Guerre mondiale, la Chase Metal Works perd son principal client, le gouvernement américain, qui lui achetait du laiton et du cuivre pour ses besoins militaires. Cela contraint l'entreprise à conquérir une nouvelle clientèle. Elle acquiert l'U. T. Hungerford Brass & Copper Co. et se fait elle-même racheter par la Kennecott Copper Corporation. Après une

série de fusions, elle devient la Chase Brass & Copper Co. Inc. en 1936.

À la fin des années vingt, la société a pénétré le marché intérieur et fabrique des articles domestiques de qualité et bon marché, tels que des étuis à cigarettes, des moules à crêpes, des accessoires pour épis de maïs, des services à café et des shakers à martini en métal argenté ou chromé, en laiton et en bakélite. La conjoncture est favorable puisque le chrome est un substitut abordable de l'argent en période de crise économique. Pour sa nouvelle collection, la Chase Brass & Copper fait appel à une équipe de créateurs extérieurs – Walter von Nessen, Albert Reimann, Lurette Guild, Charles Arcularius et Rockwell Kent, notamment – et en interne à Harry Laylor. Pendant la Seconde Guerre mondiale, cette production est réduite pour répondre aux demandes de l'armée américaine ; à la fin du conflit, Chase abandonne la fabrication d'articles spécialisés pour le marché de la consommation. Aujourd'hui basée à Montpellier dans l'Ohio, elle est l'un des principaux fabricants de barres de laiton de décolletage.

Chauchet-Guilleré, Charlotte (1878-1964)

Née à Charleville (Ardennes), Chauchet-Guilleré (née Chauchet) suit une formation artistique. Elle participe au premier Salon de la Société des artistes décorateurs organisé en 1904 par René Guilleré, qu'elle épouse peu après. En 1913, son mari, un administrateur et entrepreneur reconnu dans le monde de l'art, fonde l'atelier Primavera et engage sa femme comme directrice artistique. Chauchet-Guilleré y dirige une équipe de décorateurs qui comprend Louis Sognot. Face à leurs principaux concurrents, le Studium-Louvre, Pomone et La Maîtrise, ils cherchent à rester à la pointe de la mode.

Chauchet-Guilleré expose dans les Salons sous son propre nom, notamment des ensembles de mobilier pour chambre et salle à manger fabriqués par Primavera. Les catalogues des



CHAUMET

Page de gauche, à gauche : poudrier en diamants, corail et or laqué, vers 1925 ; à droite : sac en mailles, diamants et or émaillé, vers 1925.

CHRISTOFLE

Ci-contre : Vase en métal patiné à décor de dinanderie, conçu par Luc Lanel, 1920-1930.

Ci-contre, à droite : Vases en métal patiné à décor de dinanderie, 1920-1930.



Salons la répertorient à deux adresses : 13, rue Eugénie-Girard à Vincennes et 26, rue Norvins à Paris. Elle expose au Salon d'automne à partir de 1922 et présente un ensemble de mobilier pour un bureau de ministre à l'exposition L'Art urbain et le Mobilier de 1923.

Elle dirige l'envoi de Primavera à l'Exposition de 1925, qui comprend une chambre de sa création. Elle occupe aussi le stand 68 où elle présente une salle à manger. Chauchet-Guilleré succède à son mari à la direction de Primavera à la mort de celui-ci en 1931 et est suivie de Colette Guéden en 1939.

Chaumet

L'origine de la maison Chaumet remonte à l'entreprise de joaillerie créée en 1780 par Marie-Étienne Nitot (1750-1809) que Napoléon nomma « joaillier officiel de l'Empereur ». En 1815, à la chute de l'Empire, le fils du fondateur, François-Regnault Nitot, reprend l'affaire et choisit comme successeur son chef d'atelier, Jean-Baptiste Fossin. Celui-ci transmet la maison à son fils Jules, à qui succède en 1862 Prosper Morel. Morel développe l'entreprise en ouvrant une succursale à Londres et en participant aux plus grandes expositions de l'époque. La maison Chaumet voit le jour en 1875 lorsque Joseph Chaumet (1852-1928), expert en gemmologie, épouse Marie, la fille de Morel. Il en devient directeur dix ans plus tard.

Pendant la fin de siècle, la maison Chaumet crée une gamme extraordinaire de bijoux Art nouveau et ouvre une boutique 12, place Vendôme en 1907, à côté des plus grands joailliers de l'époque, Boucheron, Van Cleef & Arpels et René Lalique. Elle est l'un des trente joailliers français retenus dans la section Parure de l'Exposition de 1925. À la mort de Joseph, son fils Marcel (1886-1964) lui succède. La maison Chaumet fait aujourd'hui partie du groupe LVMH de Bernard Arnault.

Chauvin, Jean (Louis) (1889-1976)

Né à Rochefort, Chauvin part à dix-huit ans

étudier à l'École des arts décoratifs à Paris puis se forme à la sculpture auprès d'Antonin Mercié à l'École nationale des beaux-arts. Il participe au Salon d'automne et au Salon des indépendants, sans vraiment retenir l'attention de la critique. Son style abstrait se fonde sur des formes fluides, étirées, inspirées des machines. Vers la fin de sa vie, Chauvin s'isole mais continue de produire une ou deux sculptures par an. Une rétrospective de son œuvre s'est tenue à la Biennale de Venise en 1962.

Chermayeff, Serge Ivan (1900-1996)

Émigré russe éduqué à Harrow, Chermayeff travaille comme journaliste avant 1924 puis décorateur en chef de l'agence de décoration E. Williams Ltd. En 1928, il devient directeur du Modern Art Studio, créé par le fabricant de mobilier londonien Waring & Gillow. Très influencées par l'Exposition de 1925, les pièces de Chermayeff sont souvent exécutées en verre noir, celluloïd argenté et macassar avec des motifs abstraits. De 1931 à 1933, alors qu'il est architecte indépendant, il conçoit des intérieurs modernes pour la BBC. De 1933 à 1936, il crée le pavillon De La Warr à Bexhill-on-Sea en collaboration avec Eric Mendelsohn. En 1936, il dessine des meubles à éléments pour Plant Ltd. En 1939, il émigre aux États-Unis, où il enseigne le design et l'architecture.

Cheuret, Albert (actif 1907-1928). Voir Luminaire.

Chiparus, Demêtre (1889-1947). Voir Sculpture.

Christofle

Fondée en 1830 par Charles Christofle (1805-1863), la maison de bijouterie Christofle achète le brevet de dorure et d'argenture par électrolyse à la société anglaise Elkington & Co. et au Français Henri de Ruolz en 1842, ce qui lui permet d'étendre sa production à l'argenterie. Vers 1850, Christofle rehausse ses pièces en les

damasquant, les émaillant, les patinant ou en les guillochant. La société reçoit à la même époque sa commande la plus célèbre, un surtout et un service argenté créés pour Napoléon III et l'impératrice Eugénie, qui sont présentés à l'Exposition universelle de 1855.

À la mort de Charles Christofle, son neveu Henri Bouilhet, ingénieur et amateur d'art (l'un des fondateurs du musée des Arts décoratifs) lui succède. Les innovations de Bouilhet propulsent la société parmi les premières sur son marché. Sous la direction de Bouilhet, Christofle perfectionne le procédé de dorure et d'argenture d'Elkington et exploite la galvanoplastie découverte par le Prussien Moritz Hermann von Jacobi en 1837. La société améliore aussi les procédés de damasquinage mécanique et de gravure électromagnétique. Bouilhet invente une méthode peu coûteuse pour fabriquer des pièces tridimensionnelles et en ronde bosse, ce qui permet à la société de créer de monumentales pièces plaquées, dont deux groupes ailés pour la façade de l'Opéra de Paris. À l'Exposition universelle de 1900, Christofle présente un nouvel alliage argenté, le Gallia, utilisé pour une collection de couverts et de vaisselle. Dans les années vingt et trente, Christofle cesse de fabriquer certains articles de style beaux-arts qui figuraient traditionnellement dans son catalogue (comme dans celui de tous les orfèvres de l'époque) et les remplace par de l'argenterie moderniste sobre et dépouillée. La maison partage un pavillon avec la Compagnie des cristalleries de Baccarat à l'Exposition de 1925. Elle est alors répertoriée 56, rue de Bondy à Paris. Son envoi comprend des pièces en bronze polychrome et argentées conçues par Carl Christian Fjerdingsstad, André Groult, Jean Bonnet, Luc Lanel et Sûe et Mare. Entre autres créateurs réputés, Christofle collabore aussi dans l'entre-deux-guerres avec Gio Ponti, dont les célèbres chandeliers aux branches en forme de cornes entrelacées sont lancés à la veille de la Seconde Guerre mondiale, et par la suite



avec Lino Sabattini et Tapio Wirkkala. Devenue l'un des premiers exportateurs de pièces d'argenterie, la maison Christofle est toujours contrôlée par la famille Bouilhet.

Clark, Allan (1896-1950)

Né à Missoula, dans le Montana, Clark se forme auprès d'Albin Polasek à l'Art Institute de Chicago, puis auprès de Robert Aiken à l'Art Students League de New York. En 1924, il se rend au Japon pour étudier la technique de la sculpture polychrome. Après trois ans de voyages et d'études en Extrême-Orient, notamment en Corée, en Chine et, plus tard, à la frontière du Turkestan avec une expédition archéologique du Fogg Museum, Clark réalise des sculptures qui se distinguent par leur exotisme, tout en mariant élégamment les influences orientales et modernistes. Le traitement des vêtements, qui simplifie les plis en lignes amples, est particulièrement réussi. Une paire de figures occidentales, *Éternelle Jeunesse* et *Éternelle Peinture*, éditées à quinze exemplaires par la Gorham Manufacturing Co., séduit par la même fraîcheur énergétique. La plupart des œuvres de Clark étaient malheureusement uniques, qu'il s'agisse de moulages ou d'œuvres exécutées par taille directe sur commande ; on ignore où nombre d'entre elles se trouvent.

Cliff, Clarice (1899-1972). Voir Céramique.

Coard, Marcel (1889-1975)

Coard naquit à Paris dans ce qu'il présenta plus tard comme une famille de la grande bourgeoisie. Il étudia l'architecture à l'École des beaux-arts mais s'impose comme décorateur et s'établit en 1914 boulevard Haussmann. Lorsque la Première Guerre mondiale éclate, Coard se porte volontaire pour le front mais est démobilisé pour raison de santé et passe le reste de la guerre dans un hôpital militaire à dessiner des meubles.



En 1919, il reprend sa carrière de décorateur. La mode parisienne privilégiant alors les styles du passé, Coard meuble la plupart de ses intérieurs de mobilier ancien du XVIII^e siècle. Cela explique en partie qu'il ait produit si peu de meubles. En outre, il n'aimait pas dupliquer ses créations, comme il l'expliquait dans un entretien accordé à *L'Œil* avant sa mort :

Ces pièces de mobilier ouvragées étaient uniques car j'ai toujours évité de répéter celles que j'avais fabriquées. Je ne me suis jamais vraiment intéressé à la production en série. Ces pièces étaient créées individuellement avec les plus beaux matériaux que je pouvais trouver.

Une telle intégrité n'était possible que grâce à des clients fortunés, principalement Jacques Doucet à Neuilly et Pierre Cocteau en Touraine dans le cas de Coard. Ses essences de prédilection étaient le chêne (souvent grossièrement taillé), le macassar et le palissandre. L'originalité de ses meubles tient à leurs placages et incrustations : parchemin, nacre, galuchat, cristal de roche, miroir teinté, marbrite et verre à fond argenté. Du lapis-lazuli et de l'améthyste ajoutaient des notes de couleurs. Coard subordonnait toujours l'ornementation à la forme générale pour ne pas rompre les lignes de ses meubles. Coard est influencé par les arts d'Afrique et d'Océanie tout au long de sa carrière. Le mobilier de Pierre-Émile Legrain est le seul qui se rapproche du sien, au point qu'il est nécessaire de connaître la provenance de certaines pièces pour les attribuer correctement. Coard est d'une indépendance intransigeante ; il évite à la fois les Salons et les petits groupes d'artistes qui exposent de temps en temps à Paris, comme Les Cinq. Paul Dupré-Lafon semble être le seul contemporain qui ait eu besoin d'autant d'isolement. Une monographie parue en 1932 dans *Art et Décoration* retrace les commandes majeures de Coard : en plus de Pierre Cocteau, il travailla pour des résidences privées près



de Boulogne et à Paris. Les illustrations révèlent un Coard peu audacieux, avec de nombreuses pièces conventionnelles, sinon banales, et rappellent que sa créativité ne s'exprimait pleinement que lorsqu'il travaillait pour une avant-garde très restreinte.

Les pièces commandées par Doucet sont justement importantes en ce que Coard y donne toute sa mesure. La plupart sont désormais conservées au musée des Arts décoratifs à Paris ou ont été mises aux enchères lors de la vente de la collection Doucet à l'Hôtel Drouot, en 1972. Deux d'entre elles, une table et un fauteuil, ont été réalisées en collaboration avec Josef Csáky et Gustave Miklos. Deux autres, une table « cage à oiseaux » et un tabouret, ressemblent tellement à des meubles créés au même moment par Legrain que l'on peut se poser la question de l'antériorité. Une armoire du musée des Arts décoratifs à Paris porte la marque « Roumy », rare cas permettant d'identifier l'un des ébénistes de Coard.

Coates, Wells (1895-1958)

Fils d'un missionnaire britannique en poste au Japon, où il passe son enfance, Coates fait des études d'ingénieur à la University of British Columbia à Vancouver puis sert comme pilote pendant la Première Guerre mondiale. Après la guerre, il s'établit à Londres et travaille par intermittence comme dessinateur et journaliste. C'est en qualité de journaliste qu'il visite l'Exposition de 1925 et découvre le pavillon de L'Esprit nouveau de Le Corbusier, qui l'influencera beaucoup. Ses premières commandes architecturales majeures, fondées sur l'idée de la « machine à habiter » de Le Corbusier, sont les immeubles de Lawn Road, à Hampstead (1932-1934), construits par Isokon, l'entreprise qu'il avait créée en 1931 avec Jack Pritchard pour concevoir et produire des logements et du mobilier modulaires. En 1935, celle-ci se développe et devient l'Isokon

ALLAN CLARK

Page de gauche, à gauche :
étude pour un bassin de jardin, plâtre
teinté, 1920-1930.

MARCEL COARD

Page de gauche, à droite :
détail de la table d'appoint décrite
ci-dessous.

MARCEL COARD

Ci-dessous : table en bois laqué
recouvert de coquille d'œuf,
pieds en métal chromé, vers 1930.

MARCEL COARD

Page de gauche, au milieu :
table d'appoint en bois laqué décoré
de panneaux de nacre,
vers 1930.



SUSIE COOPER

Ci-dessous : Assiette de présentation en céramique émaillée, 1920-1930.

ARISTIDE COLOTTE

À droite : Vase en verre moulé, taillé et poli au jet de sable, 1920-1930.

CLAIRE JEANNE ROBERTE COLINET

Ci-dessous : *Jongleuse*, bronze doré et ivoire, 1920-1930.



ARISTIDE COLOTTE

Page de droite, à gauche : vases en verre moulé, taillé et gravé au sable, 1920-1930. Celui de gauche créé en 1928.

CONSOLIDATED LAMP & GLASS

Page de droite, à droite : Pièces de la collection *Ruba Rhombic*, verre topaze moulé et multicouche, 1925-1930.



Furniture Co., qui fabrique et diffuse aussi des meubles conçus par d'autres décorateurs. Dans le domaine du design, Coates travaille principalement pour la société E. K. Cole, créant une série de radios rondes en plastique (1934-1946), la radio portative *Princesse* (1947) et des radiateurs électriques en plastique (1937).

Colin, Paul (1892-1985). Voir Peinture, Illustration, Affiche, Reliure.

Colinet, Claire Jeanne Roberte (1880-1950)

Née à Bruxelles, Colinet se forme dans sa ville natale auprès de Jef Lambeaux avant de s'établir à Paris, où elle expose au Salon de la Société des artistes français à partir de 1913, et de se faire naturaliser française. Elle expose aussi au Salon des indépendants (1937-1940) et devient membre de l'Union des femmes peintres et sculpteurs. Dans les années vingt, elle est répertoriée au 20, rue du Château à Asnières. Colinet demeure surtout connue pour ses statues chrysléphantines, traitées dans un style beaucoup plus vif que celles de la plupart de ses contemporains, y compris Demètre Chiparus. Elle choisit pour modèles toutes sortes de femmes de spectacle, odalisques, danseuses exotiques, charmeuses de serpents, jongleuses et artistes de cabaret. Les figurines *Danse de Carthage*, *Danseuse thébaine* et *Danseuse corinthienne* se distinguent dans cette production. Au moins trois éditeurs parisiens lui commandaient des œuvres : Etling & Cie, Arthur Goldscheider et Les Neveux de J. Lehmann (LNJL). Son dernier envoi connu à un Salon date de 1945.

Colotte, Aristide (1885-1959)

Né à Baccarat en Lorraine, Colotte entre chez Baccarat très jeune et y reste plusieurs années avant de s'engager dans l'armée. Après avoir été blessé au combat pendant la Première Guerre mondiale, il s'établit en 1919 à Nancy, où il

travaille comme graveur et ciseleur aux Magasins réunis. En 1925, il est embauché à la Cristallerie de Nancy, où il crée des figurines moulées, notamment des mascottes automobiles. Il grave, peint et émaille des blocs de verre noir et ouvre son propre atelier 2, rue Gilbert à Nancy en 1926. Colotte se spécialise dans la sculpture directe, sur de gros blocs de cristal fournis par Baccarat. Il pratique tour à tour la taille, le doucissage ou la gravure à l'acide fluorhydrique. La plupart de ses œuvres sont des pièces uniques composées de morceaux de verre grossièrement taillés et profondément sculptés et gravés, puis polis et travaillés au burin ou à la lime pour créer des jeux de contrastes saisissants. À partir du milieu des années trente, il sculpte principalement des figures humaines et animales, souvent inspirées de thèmes bibliques. Il expose pour la première fois au Salon de la Société des artistes décorateurs en 1927 et reçoit la Légion d'honneur en 1931.

Son atelier accueille rapidement plusieurs ouvriers et produit aussi des bijoux en or, en argent et en métal. À l'Exposition des arts et techniques à Paris en 1937, Colotte présente de grandes œuvres sculptées, notamment un dauphin taillé dans un bloc de cristal de 680 kilogrammes. Il reçoit de nombreuses commandes, publiques et privées, pendant la Seconde Guerre mondiale, entre autres une épée en verre de 2 mètres de haut présentée par la Ville de Nancy au maréchal Pétain devenu chef de l'État français.

En 1944, Colotte est condamné pour collaboration avec les nazis et emprisonné ; ses biens sont confisqués par l'État français. À sa libération, il s'installe à Paris où il travaille comme joaillier. Il meurt dans la pauvreté.

Consolidated Lamp & Glass

La Consolidated Lamp & Glass Company de Coraopolis, en Pennsylvanie, est fondée en 1893. Elle est spécialisée dans la verrerie utilitaire

comme les lampes à alcool *Autant en emporte le vent*. En 1926, elle lance une collection de verrerie d'art à décors moulés en relief, baptisée *Martelé*, dessinée par Reuben Haley dans un style qui rappelle Lalique.

Deux ans plus tard, la verrerie produit une collection qui a plus de succès intitulée *Ruba Rhombic*. Une publicité parue dans *Garden and Home Builder* en 1928 explique que le nom est formé de l'association de deux mots, *rubaic* (épopée ou poème) et *rhombic* (rhombique) et est « tellement brillant qu'il est aussi moderne que le journal de demain ». Étaient disponibles dans cette collection des articles de table et de toilette, bougeoirs, vases et pieds de lampes de table, réalisés en verre pressé-moulé, dans un choix de couleurs discrètes, du gris fumé au bleu lavande en passant par le topaze et l'ambre. Le style ultramoderne de la collection évoquait le jeu des formes anguleuses dans le paysage urbain en pleine mutation de Manhattan. La crise de 1929 oblige la verrerie à fermer en 1932. Ses modèles les plus populaires sont cédés à la Phoenix Glass Co., à Monaca, à quelques kilomètres au nord de Coraopolis, où leur production continue. Les moules reviennent à la Consolidated Lamp & Glass Co. lorsque celle-ci rouvre en 1936. Elle ferme définitivement à la suite d'un incendie en 1963.

Cooper, Susie (1902-1995)

Née dans une famille bourgeoise à Milton, près de Stoke-on-Trent, dans le Staffordshire, Cooper est la cadette des sept enfants d'un juge de paix. Après sa scolarité dans une école locale, elle suit à partir de 1918 des cours du soir à la Burslem School of Art où elle reçoit une bourse pour trois années d'études à temps plein. Pour compléter son financement, elle travaille dans une manufacture de céramique locale, A. E. Gray Ltd, à Stoke, où elle se forme à la peinture. Certains de ses décors sont présentés dans l'envoi de la manufacture à l'Exposition de 1925, récompensé



JULES COUDYSER

À gauche : tapis de laine, 1920-1930.

ÉTIENNE COURNAULT

Page de droite : bijoux de Jean Després en argent incrusté de panneaux de verre églomisé décorés par Cournault, 1925-1930.

d'une médaille d'or pour les pièces à glaçure lustrée.

Les décors de Cooper, à l'exemple de *Lune et Montagnes* de 1927, sont fondés sur un mélange séduisant de motifs Art déco et cubistes. De moins en moins satisfaite des formes qu'elle devait utiliser et qui ne convenaient pas à ses décors, elle s'établit à son compte en 1929 et travaille avec Crown Ducal, une jeune manufacture de Tunstall, avant de s'installer à Burslem. Le succès de sa vaisselle l'incite à chercher des locaux plus spacieux. Elle les trouve en 1931 aux Crown Works, à Burslem, où elle travaille pendant les cinquante années qui suivent. Dans les années trente, Cooper utilise de nombreuses techniques novatrices pour ses faïences peintes à la main, dont des décors au pastel ou à l'aérographe et au *sgraffito*. Elle expose ses pièces dans des Salons tels que la British Industries Fair. Ses décors les plus populaires des années trente sont *Gerbe de Dresde*, *Larges Bandes*, *Pivert*, *Églantine* et *Héliotrope*. Ses nouvelles formes s'intitulent *Crécerelle* et *Courlis*. Elles sont pratiques et fonctionnelles, faciles à laver, maniables et conviennent à tous les types de décors. À la fin des années trente, ses pièces sont commercialisées aux États-Unis par l'intermédiaire de son agent, Fondeville & Co., sur la Cinquième Avenue à New York. Un incendie survenu pendant la Seconde Guerre mondiale oblige Cooper à fermer ses ateliers. Elle se tourne vers la création de tissus pendant leur reconstruction, après la guerre. Au début des années cinquante, sa société, la Susie Cooper Pottery, rachète Jason China Ltd, située à Longton, mais une explosion provoquée par l'incendie d'un bâtiment contigu en 1957 endommage l'atelier. Cooper continue néanmoins de créer des céramiques d'un style élégant et discret dans les années soixante, notamment pour Wedgwood qui rachète sa société par la suite. Une exposition organisée en 1987 par le Victoria & Albert Museum a rendu

hommage à une carrière qui couvrit pas moins de sept décennies, jusqu'aux années quatre-vingt-dix.

Copier, Andries Dirk (1901-1991)

Né en Hollande, Copier entre aux verreries NV Nederlandsche Glasfabriek Leerdam comme apprenti en 1914. Il commence à y produire des formes nouvelles en utilisant des techniques novatrices, tout en se formant à Utrecht et à Rotterdam de 1917 à 1925. En 1923, il devient le directeur de l'atelier Unica à Leerdam. Il reçoit une médaille d'argent à l'Exposition de 1925 et présente pour la première fois les réalisations d'Unica en 1927 à Stuttgart. Sous sa direction artistique, la renommée des verreries de Leerdam s'étend à toute l'Europe.

Coudyser, Jules (1867-1931)

Né à Lille, Coudyser travaille comme décorateur tout en vendant des tissus, des broderies, de la dentelle, des tentures murales et des tapis dans sa boutique parisienne L'Art dans les tapis et les tissus. Il partage un stand avec Georges Boudart à l'Exposition de 1925, tous deux se présentant comme artistes décorateurs au 85, rue du Bac. Les tapis de Coudyser sont aussi utilisés par des ensembliers comme Saddier et ses Fils, Étienne Ausseur, Éric Bagge et Georges Champion. À la fin des années vingt, Coudyser devient professeur au Conservatoire des arts et métiers à Paris.

Cournault, Étienne (1891-1948)

Né à Malzéville, Cournault fréquente l'école des beaux-arts de Nancy avant de partir à Londres, en 1920, où il demeure dix ans. Malgré ses talents de peintre, de graveur et d'illustrateur, il est surtout connu pour ses pièces en verre, comme le miroir gravé réalisé pour la résidence de Jacques Doucet à Neuilly, et pour ses plaques miniatures, émaillées et gravées, créées pour les bijoux de Jean Després. Cournault devient membre fondateur de l'Union des artistes modernes (UAM) en 1929.

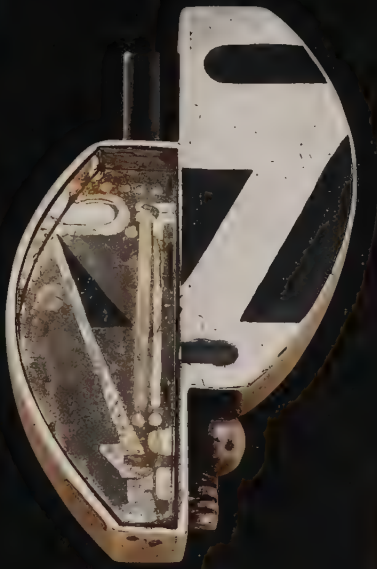
Cowan, Reginald Guy (1884-1957)

Cowan naît à East Liverpool, dans l'Ohio, dans une famille de céramistes dont il reçoit une formation à la fois pratique et théorique. Il ouvre son propre atelier de céramique en 1912, sur Nicholson Avenue, à Lakewood, près de Cleveland dans l'Ohio, lorsque l'approvisionnement de gaz fait défaut à Rocky River, plus à l'ouest, où il vivait jusque-là. Aux avant-postes du mouvement moderne pour la céramique américaine, le Cowan Pottery Studio sert de lieu de rencontre aux plus grands céramistes d'Amérique de 1921 à la fin de 1930. Au début des années vingt, l'atelier se met à produire des objets de table – compotiers, serre-livres, figurines, vases – aux glaçures vives et brillantes, de couleur crème ou jaune souci, qui sont diffusés grâce à un réseau d'environ mille deux cents détaillants, dont Marshall Field's à Chicago, John Wanamaker à Philadelphie et Ovington à New York.

Outre sa production commerciale, l'atelier de Cowan édite aussi de la céramique d'art en séries limitées, dessinée par des artistes célèbres comme Russell B. Aitken, Thelma Frazier, Arthur E. Baggs, Waylande de Santis Gregory, Paul Bogatay, Margaret Postgate, Edward Winter et Viktor Schreckengost. Après le krach de Wall Street en 1929, la qualité et le volume de la production déclinent et la société est placée sous administration judiciaire en décembre 1930. Libérés des impératifs commerciaux, les artistes associés à l'atelier créent librement dans la période qui précède la fermeture.

Cretté, Georges (1893-1969)

Né à Créteil, Cretté achève ses études à l'École Estienne en 1911 ; l'année suivante il entre dans l'atelier d'Henri Marius-Michel rue Pierre-Nicole à Paris, où il s'impose rapidement comme le meilleur doreur. Sa carrière est interrompue par le service militaire et la Première Guerre





mondiale. En 1919, il retourne chez Marius-Michel dont l'atelier a presque cessé toute production à cause de la santé défaillante du maître.

Cretté prend la direction de l'atelier et gère la vague de nouvelles commandes selon un accord passé en 1923 et mis à effet en avril 1925, un mois avant la mort de Marius-Michel. En signe d'estime pour son ancien employeur et maître, Cretté ajoute à sa signature la fière mention « SUCC. DE MARIUS-MICHEL » sur de nombreuses reliures qu'il crée par la suite. Il est membre de la Société des artistes décorateurs de 1924 à 1929. Les reliures du *Cantique des cantiques* et du *Livre de la jungle* comptent parmi ses chefs-d'œuvre.

L'Exposition de 1925 révèle Cretté au public en tant que relieur indépendant. Il adhère d'abord à l'esthétique florale de l'Art nouveau, qui lui permet de conserver les anciens clients de Marius-Michel, avant d'imposer peu à peu son propre style géométrique plus traditionnel, fondé sur des agencements de filets frappés à l'or et à froid. Sa virtuosité suscite des comparaisons avec Georges Trautz, le maître relieur du XIX^e siècle, et lui vaut le sobriquet de « maître des filets ». En 1930, sa réputation de relieur moderne d'inspiration classique est bien établie : des collectionneurs tels que J. André, le baron Gourgaud, Aubert, Louis Barthou et Bussilet, lui confient de nombreux volumes.

Ses compositions sont nettes et en harmonie avec les textes, faites d'une répétition de décors symétriques estampés, tels que des imbrications de cercles, de lettres, d'angles ou de lignes parallèles. L'ajout de motifs délicats tels que des épis de maïs ou des arabesques contribue à la beauté de l'ensemble. Sa maîtrise du cuir vaut à Cretté quelques commandes hors de sa spécialité, notamment de François-Louis Schmied et de Jean Dunand, dont il incorpore des panneaux laqués dans ses reliures.

Le style de Cretté continue d'évoluer après la Seconde Guerre mondiale, avec l'utilisation de

mosaïques de cuirs contrastés sur des fonds beiges ou fauves. Il poursuit aussi son travail sur les décors en creux ou en relief commencé au début des années trente.

Creuzevault, Henri (1905-1971)

Né à Paris, fils d'un relieur, Creuzevault se forme à la reliure de 1918 à 1920 avant d'entrer dans l'atelier familial, qu'il propulse rapidement à la pointe du mouvement moderniste grâce à la richesse de ses motifs d'avant-garde et à sa maîtrise de techniques novatrices.

À partir de 1925, les reliures de Creuzevault intègrent des motifs Art déco, un style devenu populaire dans les Salons parisiens. Il se sent en phase avec son époque et avec l'esthétique dominante. Ses couvertures pleines de fraîcheur et de vigueur se fondent sur les compositions révolutionnaires de Pierre-Émile Legrain. Ses reliures du *Livre de la jungle* et des *Carnets de voyage en Italie* sont louées pour leur puissance visuelle et leurs couvertures en cuir solides, rythmées par deux nerfs (au lieu des cinq traditionnels) dépassant du dos d'un centimètre. Accompagnés de leur chemise et de leur étui, ses livres constituent un paquet lourd et imposant. À partir de 1928, Creuzevault est assisté par son frère cadet, Louis, qui exécute ses compositions. Au milieu des années trente, lorsque l'atelier a déménagé 159, rue du Faubourg-Saint-Honoré, Creuzevault agrément ses couvertures de détails en relief ou sculpturaux qui sont bientôt qualifiés d'« architecturaux ». Ses associations de couleurs peu saturées ou dégradées sont emblématiques de sa recherche perpétuelle de la nouveauté. Il utilise des incrustations d'or et d'argent, d'argent et d'aluminium avec des filets frappés à froid, et d'or imitant la laque.

La mort de son frère Louis au début des années trente affecte son travail pendant plusieurs années. Il reçoit néanmoins à la fois un grand prix et une médaille d'or à l'Exposition des arts et techniques de 1937 et rivalise enfin avec Rose Adler et Paul Bonet à l'avant-garde de la reliure

HENRI CREUZEVAULT

Ci-contre : Assise d'André Pératé, maroquin mosaïqué, 1920-1930.

JOSEF CSÁKY

Page de droite, à gauche : Nu féminin debout, marbre, 1920-1930.

JOSEF CSÁKY

Page de droite, en haut à droite : Oiseau, plâtre, vers 1924.

JOSEF CSÁKY

Page de droite, en bas à droite : Tête de jeune fille, buste en marbre présenté à l'Exposition d'arts décoratifs français modernes chez Lord & Taylor en février 1928.

moderniste française, une position qu'il consolide après la Seconde Guerre mondiale. Il ne cesse d'innover et d'explorer des voies nouvelles, en combinant des motifs abstraits et géométriques et des effets tridimensionnels.

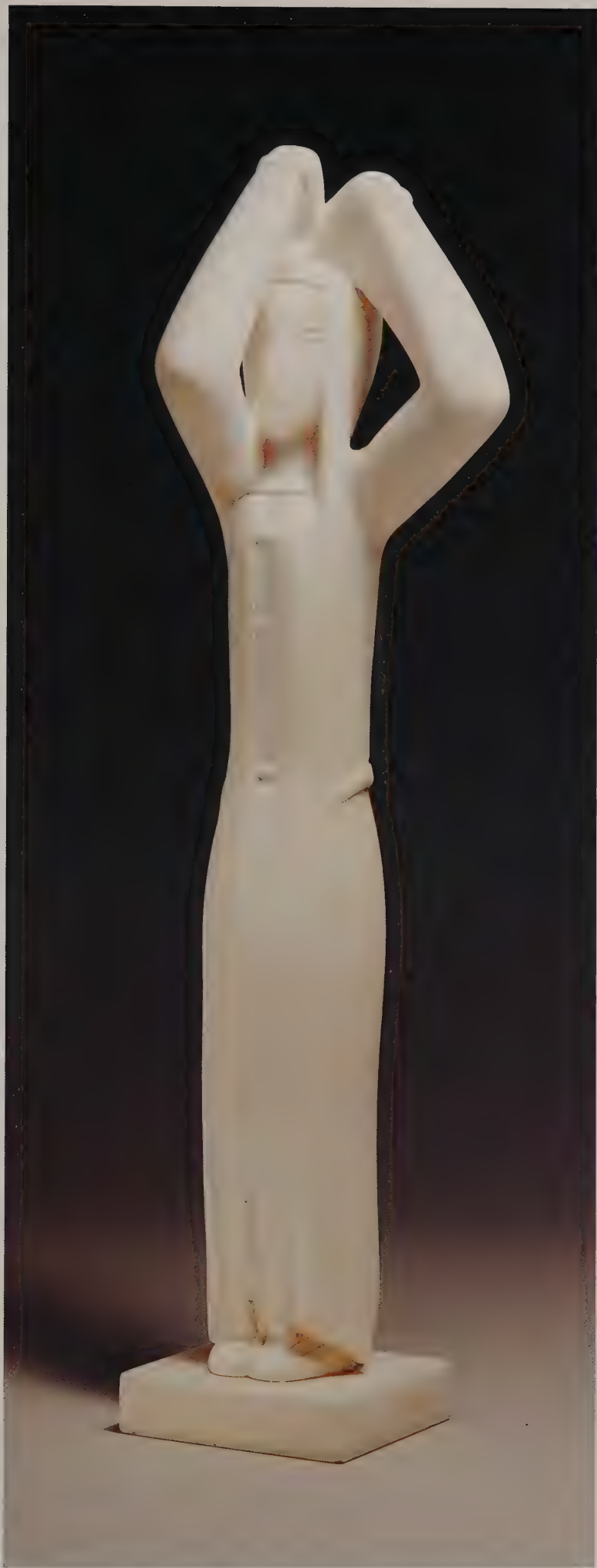
En 1946, Creuzevault est cofondateur de la Société de la reliure originale, avec laquelle il expose. Il cesse son activité de relieur dix ans plus tard pour se consacrer à une galerie d'art acquise avenue Matignon à Paris. Il a créé aussi des cartons de tapisseries pour la manufacture des Gobelins.

Csáky, Josef (1888-1971)

Né à Szeged, près de Budapest, Csáky s'inscrit à l'Académie des arts décoratifs de la ville. Déçu par son cursus traditionnel, il la quitte au bout de dix-huit mois pour mener une carrière indépendante dans le modelage et la sculpture par taille directe. Il réalise ses premières commandes, notamment un buste pour le comte Karoly, puis se rend à Paris en 1908. Il y fait la connaissance de jeunes artistes semblables à lui dans le quartier de Vaugirard, liés pour la plupart au groupe de la Ruche, Fernand Léger, Alexander Archipenko, Marc Chagall, Chaïm Soutine et Henri Laurens. Csáky assiste d'abord un marchand d'art tout en réalisant des moulages pour des sculpteurs et en posant pour des artistes. Il participe au Salon d'automne (1911-1912), au Salon de la Société nationale des beaux-arts (1910-1911) et au Salon des indépendants (1913-1914, 1920, 1923). Il est naturalisé français en 1914.

Csáky devient l'un des premiers sculpteurs à adopter le cubisme tridimensionnel inventé par des peintres comme Pablo Picasso et Georges Braque, en appliquant les mêmes théories de l'abstraction à ses figures. En 1911, il réalise son premier buste cubiste. Devenu un ardent défenseur du cubisme, il est fait secrétaire de la revue *Montjoie*.

Au début de la Première Guerre mondiale, Csáky s'engage dans l'armée française et sert jusqu'à





PIERRE D'AVESN

Page de gauche, à gauche :
vase en verre moulé, 1920-1930.

D'ARGENTAL

Page de gauche, à droite :
vase en verre camée gravé
à l'acide, 1920-1930.



MAURICE DAURAT

Ci-contre : coupe en étain,
1920-1930.

DAMON

À droite : lampe de table en métal
nickelé, 1925-1930.



l'armistice. Après la guerre, il poursuit ses recherches sur l'abstraction en réduisant systématiquement ses pièces à des séries de cônes, disques, cylindres et sphères. En 1920, il modèle des reliefs géométriques qu'il met en valeur en peignant et en incisant le fond. Vers la même époque, il passe un contrat avec Léonce Rosenberg pour exposer dans sa galerie d'avant-garde L'Effort moderne, 10, rue de La Baume à Paris.

De 1927 à 1930, Csáky exécute plusieurs sculptures sur le thème du poisson pour la maison de Pierre Cocteau en Touraine. En 1927, Jacques Doucet le charge de collaborer avec Pierre-Émile Legrain pour aménager son studio à Neuilly : il crée des sculptures et des éléments décoratifs, notamment une rampe d'escalier, des colonnes, des poignées de porte et des tapis. Vers 1928, Csáky s'oriente vers le naturalisme. Dans les années trente, ses œuvres sont exposées dans de nombreux musées et galeries en Europe et aux États-Unis, et acquises par des collectionneurs d'avant-garde comme Charles de Noailles, le baron Philippe de Rothschild, G. Acheson à New York et Ernest Duveen à Londres.

Membre fondateur de l'Union des artistes modernes (UAM) en 1929, Csáky expose avec le groupe jusqu'en 1932 et participe à l'Exposition des arts et techniques en 1937. En 1946, il est nommé sociétaire du Salon d'automne. Malgré l'importance de son œuvre et sa renommée mondiale, Csáky vécut dans la pauvreté jusqu'à sa mort.

Cuttoli, Marie (1879-1973). Voir Mybor.

D

Damon

La société Damon, nommée d'après l'ingénieur éclairagiste qui la fonda, mit au point le verre émaillé diffusant, un type de verre émaillé à

l'intérieur et dépoli à l'extérieur. Ce verre hybride était censé offrir un double avantage : une transparence et une opacité suffisantes pour dissimuler le nombre ou la position des ampoules tout en diffusant la lumière de manière égale.

Outre les inventions de son fondateur, la société chargea Jean Boris-Lacroix, Gorinthe, André Roy, André Basompierre, Georges Martin, Daniel Stephan et Jean Baignères de lui fournir des modèles de luminaires pour sa salle d'exposition située 4, avenue Pierre-I^{er}-de-Serbie à Paris, dans le 16^e arrondissement, les ateliers étant à Boulogne.

Partisan de la fonctionnalité, Damon commercialisait toute une gamme de luminaires ordinaires, y compris des vases lumineux, des lanternes de vestibule et des bouts-de-table. Les montures des lampes étaient en bronze doré ou argenté, en chrome ou en cuivre nickelé.

D'Argental

En 1924, les Cristalleries de Saint-Louis-lès-Bitche, en Moselle, lancent une nouvelle collection de verrerie d'art camée baptisée « D'Argental ». Le nom dérivait du village allemand de Münzthal, où la manufacture était née. En allemand, *Münze* signifie « monnaie » et la société choisit la traduction française de ce nom comme marque pour ses nouvelles pièces.

La plupart des verreries D'Argental ressortissent à l'Art nouveau : vues des Vosges et scènes de moisson sur des verres de deux ou trois couches, créées par Paul Nicolas, un ancien employé de Gallé. Certaines pièces sont toutefois réalisées dans un style Art déco épuré.

Da Silva Bruhns, Ivan (1881-1980). Voir Textile.

Daum, Antonin (1864-1930). Voir Daum Frères.

Daum, Auguste (1853-1909). Voir Daum Frères.

Daum, Jean (1825-1885). Voir Daum Frères.

Daum, Paul (1888-1944). Voir Daum Frères.

Daum Frères. Voir Verrerie.

Daurat, Maurice (1880-1969)

Bordelais, Daurat étudie le dessin, la peinture et la sculpture à l'école Germain-Pilon. Attiré par les arts du métal, il commence sa carrière en ciselant de la joaillerie et en travaillant le bronze, avant d'ouvrir son propre atelier. Daurat participe au Salon de la Société des artistes français, de la Société des artistes décorateurs et au Salon d'automne, en exposant des pièces en or, en argent et en étain, son métal de prédilection. Son envoi à l'Exposition de 1925 est bien accueilli. Daurat recourt aux techniques traditionnelles de la ferronnerie pour créer une gamme très riche d'objets liturgiques et domestiques en étain, dont des luminaires, des services à thé et des bijoux. Rejetant toute autre forme d'ornementation, il finit ses pièces par un mélange de martelé vigoureux et de planage. Il est membre du jury international pour les arts du métal à l'Exposition des arts et techniques de 1937.

D'Avesn, Pierre (actif 1914-années cinquante)

D'Avesn est employé pendant une dizaine d'années par René Lalique, puis travaille pour plusieurs verreries commerciales et se familiarise avec les techniques de fabrication du verre moulé. Au milieu des années vingt, il entre chez Daum Frères à Nancy. En 1927, Paul Daum fonde les Verreries d'art lorrain à Croismare (Meurthe-et-Moselle), spécialisées dans la production en série de verrerie utilitaire, et charge d'Avesn de la création. La société se compose des Verreries d'art de M. P. d'Avesn et des Verreries de Belle-Étoile, rachetées et agrandies par Daum. Les pièces en verre transparent, dépoli, coloré ou en vitrail sont signées « P. d'Avesn » ou « Lorrain ». Elles comprennent des luminaires montés sur des armatures métalliques, des

DEGUÉ

Ci-dessous : lampe de table en verre camée gravé à l'acide, 1920-1930.



GEORGES DE BARDYÈRE

En bas : ensemble de salon, 1925-1930.



GEORGES DE BARDYÈRE

À gauche : cabinet en chêne, vers 1928.

SONIA DELAUNAY

Ci-dessous : tapis de laine, 1920-1930.



ANDRÉ DELATTE

Vase à décor gravé à l'acide et émaillé, 1920-1930.



vases, des compotiers et des cendriers en verre moulé à la presse, orné de décors Art déco stylisés, floraux ou géométriques.

Victimes du krach de 1929 et de ses répercussions économiques, les verreries de Croismare ferment en 1932. D'Avesn part travailler pour Verlys puis, après la guerre, pour la Cristallerie de Choisy-le-Roi où il dessine des objets en verre. En 1951, il est toujours en activité et l'entreprise présente certains de ses modèles à l'exposition l'Art du verre à Paris.

De Bardyère, Georges (mort en 1942)

Bardyère naît à Wassy, en Haute-Marne, à une date inconnue. Il participe régulièrement au Salon de la Société des artistes décorateurs à partir de 1919 comme décorateur et ensemblier. Ses premières pièces sont raides et peu originales. Leurs formes classiques et sobres sont ornées de bas-reliefs sculptés et de placages en ivoire discrets. Bardyère crée des intérieurs plus intéressants pour son stand de l'esplanade des Invalides à l'Exposition de 1925. Il expose aussi au Salon d'automne de 1926, où son mobilier orné de volutes suscite des comparaisons avec les motifs Louis-Philippe popularisés à l'époque par Süe et Mare.

Bardyère travaille avec Genet & Michon pour les luminaires de ses intérieurs, Henri Pinguenet pour les peintures, Jean Dunand pour les laques. Il utilise la ronce de noyer, le palissandre, l'acajou et l'amboine. Il participe aux Salons jusqu'aux années trente, en accordant de plus en plus d'importance à la création de papiers peints et de tissus. Il habite pendant près de trente ans 21, rue de Richelieu à Paris, jusqu'à sa mort.

Decœur, Émile (1876-1953). Voir Céramique.

Décorchemont, François-Émile (1880-1971).

Voir Verrerie.

Degué

La verrerie d'art Degué est fondée en 1926 par David Guéron, le propriétaire des Cristalleries de Compiègne (spécialisées dans les articles domestiques), qui cherche à compléter sa production commerciale par des objets d'art. La verrerie dispose de bureaux boulevard Maiesherbes et d'une boutique de vente en gros 41, rue de Paradis à Paris. Il est presque impossible de distinguer ses pièces de celles des autres verreries industrielles de l'après-Gallé comme D'Argental, André Delatte, Muller Frères et Schneider. La couleur de l'une de ses collections ressemble étroitement à la palette orange, jaune et rouge utilisée par Schneider, qui poursuivit Degué pour contrefaçon. Le principal décorateur de Degué dans les années trente était Édouard Cazaux. La verrerie ferma en 1939 et fut bombardée. Guéron mourut pendant la guerre.

Delatte, André (1887-1953)

Delatte fonde une petite verrerie à Jarville, près de Nancy en 1921. Il y fabrique de la vaisselle soufflée au moule, décorée de stries aléatoires créées par des pigments intercalaires, et des pièces de verre à décor en camée de fleurs ou de paysages dégagés à l'acide, tellement semblables à celles produites à la même époque par Muller Frères et Daum Frères que cette dernière société le poursuit pour contrefaçon. Les verreries Art déco produites ultérieurement, à décor émaillé sur fond monochrome ou à parois épaisses et opaques ornées de frises profondément gravées par sablage, sont plus originales. Elles sont souvent signées « Jarvil », une abréviation du nom du faubourg nancéien où se trouvait la verrerie.

Delaunay, Sonia (1885-1979)

Née à Gradizhsk, en Ukraine, Delaunay (née Sarah Stern puis appelée Sonia Terk) étudie le dessin à Karlsruhe avant de s'établir à Paris en 1905, où elle fréquente l'académie de la Palette.

Elle épouse en 1910 le peintre Robert Delaunay (1885-1941) dont elle adapte les théories sur les « contrastes simultanés » et le fauvisme dans ses créations textiles. Les deux artistes collaborent fructueusement de nombreuses années.

Delaunay réalise ses premières compositions abstraites en 1911 puis introduit l'abstraction dans ses collages, reliures, affiches, toiles et vêtements. Ces derniers font fureur dans la haute société parisienne. Elle dessine aussi des costumes pour les Ballets russes et plusieurs films. Ses reliures, créées en collaboration avec les grands auteurs surréalistes de l'époque, sont accueillies comme des chefs-d'œuvre de l'art abstrait.

En 1914, les Delaunay se réfugient dans la péninsule Ibérique pour fuir la guerre. Ils rentrent à Paris en 1921 et fréquentent la nouvelle avant-garde littéraire liée aux dadaïstes et aux surréalistes. Une robe à décor abstrait conduit Sonia Delaunay à signer un contrat avec le fabricant de textiles lyonnais Bianchini-Férier, en 1922. Elle conçoit ensuite une collection de vêtements et d'accessoires qu'elle présente dans la *Boutique simultanée* à l'Exposition de 1925, en collaboration avec le fourreur et couturier Jacques Heim, avec lequel elle a ouvert une boutique l'année précédente, au 40, rue Laffitte à Paris.

Dans une carrière couronnée de nombreux succès, Delaunay produit ses premiers manteaux en laine et expose ses « tissus simultanés » au Salon d'automne de 1924. En 1929, elle conçoit le mobilier du studio du film *Parce que je t'aime*, adhère à l'Union des artistes modernes (UAM) et publie l'album *Tapis et tissus*. Après 1931, elle se consacre presque exclusivement à la peinture. Au début de la Seconde Guerre mondiale, les Delaunay se réfugient en Auvergne pour échapper aux nazis. En 1941, après la mort de son mari, Delaunay se retire à Grasse. Après la guerre, elle rentre à Paris où elle travaille jusqu'à sa mort.



RAPHAËL DELORME

Fantaisie baroque, huile sur panneau dur, 1920-1930.

JEAN DESPRÉS

Page de droite : collier en argent, vers 1925.

Del Marle, Félix (1889-1952)

Peintre français né à Pont-sur-Sambre (Nord), Del Marle est d'abord attiré par le futurisme italien, en faveur duquel il publie en 1913 le *Manifeste futuriste de Montmartre*, qui raille la bohème parisienne.

Son expérience de la Première Guerre mondiale rend toutefois Del Marle hostile à la violence du futurisme et l'incite à se tourner vers d'autres styles et d'autres philosophies. Après la guerre, il rencontre plusieurs membres du groupe hollandais De Stijl, dont Piet Mondrian et Theo Van Doesburg, et finit par adopter les formes sinon toutes les doctrines qu'ils défendent. Del Marle diffuse les idées du groupe à Lille. Il organise ses expositions, auxquelles il participe, en 1925 et 1928.

Son ensemble pour salle à manger créé pour Mme « B » à Dresde en 1926 – décrit par Mondrian comme la « meilleure application du néoplasticisme » qu'il ait vue – comprend une tapisserie murale, un tapis, deux lustres, un canapé et trois chaises. Chaque pièce se compose de rectangles et de carrés noirs, blancs et de différentes nuances de gris avec des touches de couleurs primaires, rouge, bleu et jaune. De 1946 à 1952, Del Marle collabore à la revue *Art d'aujourd'hui*.

Delorme, Raphaël (1885-1962)

Né à Cauderon, Delorme est élève de Gustave Lauriol et de Pierre-Gustave Artus à l'école des beaux-arts de Bordeaux avant de s'établir à Paris, où il devient scénographe. Mme Métadier, une riche cousine, lui offre l'hospitalité dans son château de Valesne en Indre-et-Loire à condition qu'il abandonne la scène pour se consacrer à la peinture de chevalet. Il accepte. Ses compositions souvent fantastiques mêlent son amour des perspectives architecturales et des figures féminines sculpturales, assez impassibles, traitées dans un style distinctement néoclassique et théâtral qui reflète son activité

de scénographe et inclut parfois des trompe-l'œil et des effets symbolistes.

Delorme participe au Salon d'automne, à la Société nationale des beaux-arts et au Salon des Tuileries, en plus d'expositions individuelles à Tours et Bordeaux. Il n'eut presque aucun succès commercial de son vivant – il affirmait vers la fin de sa vie n'avoir vendu qu'un tableau de toute sa carrière, au maharajah de Kapurthala – et ne fut « découvert » qu'après sa mort.

Descomps, Jean-Bernard (1872-1948)

Né à Agen, Descomps étudie à l'École des beaux-arts à Paris sous la direction de Jean-Alexandre-Joseph Falguière. Il participe ensuite au Salon de la Société des artistes décorateurs. À la fin des années vingt, il dessine des modèles pour des pâtes de verre exécutées par Amalric Walter (dont une plaque d'Isadora Duncan) et pour des figurines en céramique produites par Mougins Frères en Lorraine.

Descomps, Joseph Jules Emmanuel (Joe) (dit Cormier) (1869-1950)

Né à Clermont-Ferrand, Descomps étudie auprès de Louis-Auguste Hiolin avant d'exposer au Salon de la Société des artistes français dont il est élu membre de plein droit en 1893. Il conçoit et réalise de nombreux objets décoratifs de style Art nouveau, notamment des bijoux, des sculptures et des céramiques. Dans les années vingt, Descomps se consacre principalement à des statuettes néoclassiques en bronze et en ivoire, en ivoire seul ou en métal blanc de médiocre qualité ; elles sont éditées par Etling et Cie. À l'exemple de *Méditation* et de *Parfum de rose*, ses pièces sont souvent traitées dans un style moderne plus vif que celui de ses contemporains. Son nu féminin *Femme au lotus* accueille les visiteurs dans le vestibule du pavillon Une ambassade française à l'Exposition de 1925.

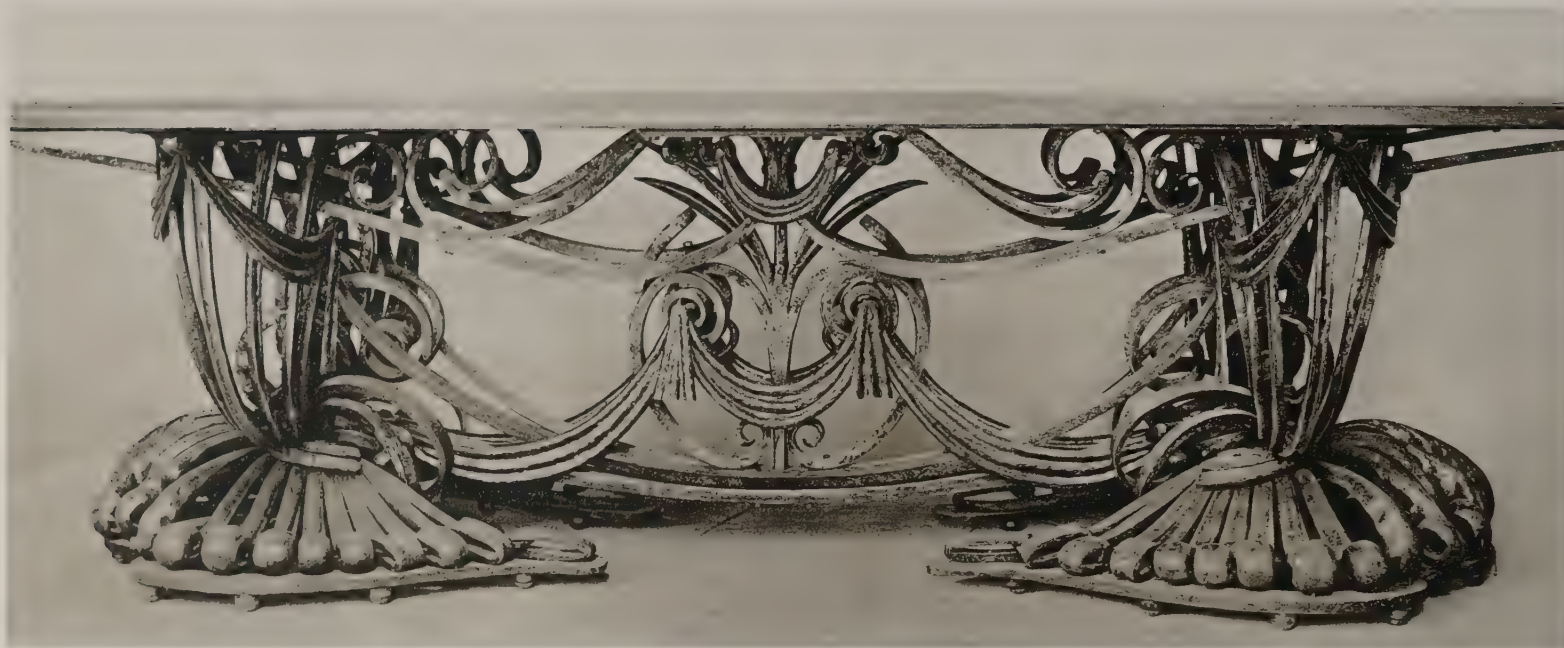
Deskey, Donald (1894-1989). Voir Mobilier et Décoration intérieure.

Desny. Voir Orfèvrerie, Art du métal, Laque, Émail.

Després, Jean (1889-1980)

Després naît à Souvigny, dans l'Allier, de parents propriétaires d'une galerie d'art et de bijoux à Avallon. Il suit un apprentissage d'orfèvrerie d'abord à Avallon puis à Paris, où il complète sa formation en travaillant pour un joaillier ami de son père rue des Gravilliers. Pendant la Première Guerre mondiale, Després travaille comme ouvrier dans une usine d'armement fabriquant des moteurs d'avion. Sa fascination pour la mécanique et le dessin industriel, avec leur précision froide et leur rationalité calculée, allait déterminer les formes et les matériaux de ses bijoux d'après-guerre. Pour des raisons artistiques et théoriques, Després pense qu'un objet doit obéir à l'esthétique contemporaine ; dans les années vingt et trente, cela se traduit par des formes simples, austères, dépourvues d'ornements superflus et par les matériaux employés. Dans les années vingt, Després participe à la plupart des grandes expositions françaises en tant qu'orfèvre et joaillier en présentant des accessoires de table tels que des étuis à cigarettes et des compotiers en plus de ses bijoux. À l'Exposition de 1925 et au Salon des indépendants de 1926, il présente notamment des articles de toilette en argent martelé, souvent de forme cylindrique tronquée ou circulaire. Vers 1930, il crée une série de bijoux surréalistes en collaboration avec Étienne Cournault qui lui fournit des plaques de verre peint ou gravé, insérées dans des armatures métalliques. Il participe aussi à l'exposition Artistes de ce temps au Petit Palais en 1936. Després dirige la galerie L'Art et la Mode à Paris pendant de nombreuses années, ainsi que sa propre boutique avenue des Champs-Élysées et un atelier à Avallon.





Despret, Georges (1862-1952)

Né en Belgique, Despret suit une formation d'ingénieur et hérite d'une petite verrerie à Jeumont, dans le Nord, en 1884. Il en diversifie rapidement la production en créant des verreries à décor en camée, bullées et ornées de motifs abstraits à la surface. Vers 1889, il entreprend des recherches sur la technique de la pâte de verre, redécouverte par Henri Cros.

À l'Exposition universelle de 1900, Despret expose un ensemble de bols réalisés dans ce matériau : la pâte dense et la couleur opaque font l'effet de bijoux. Il produit par la suite une série de figurines tanagréennes, des poissons et des animaux en ronde bosse, des serre-livres, des chandeliers, des masques et des bibelots d'art, d'après des modèles de Jean Goujon, Alexandre Charpentier et Pierre Le Faguays. Despret participe au Salon de la Société nationale des beaux-arts à partir de 1900 et à plusieurs expositions en Europe avant la Première Guerre mondiale. Sa verrerie est détruite pendant la guerre. Elle rouvre en 1920 avec une production réduite avant de fermer vers 1937.

Despujols, Jean (1886-1965)

Né à Salles, en Gironde, Despujols se forme à l'école des beaux-arts de Bordeaux puis à celle de Paris, où il obtient le prix de Rome en peinture en 1924. À Rome, il se lie d'amitié avec Jean Dupas et Robert-Eugène Pougheon, deux anciens prix de Rome. Ensemble, ils deviennent les fers de lance du néoclassicisme français dans l'entre-deux-guerres.

Tout en exposant à la Société des artistes français, au Salon des indépendants et au Salon des Tuileries, Despujols enseigne la peinture à l'American School of Art de Fontainebleau de 1924 à 1936. Il voyage ensuite dans toute l'Asie avant de s'installer aux États-Unis, dont il acquiert la nationalité en 1945. Il a aussi composé de la musique, écrit de la poésie et des essais de philosophie et de métaphysique

et publié une autobiographie illustrée en six volumes.

Desvallières, Richard (1893-1962)

Né à Paris, fils du peintre Georges Desvallières, Desvallières est un ferronnier qui préfère les techniques traditionnelles aux méthodes modernes. Sa production est réduite car il forge ses objets à la main. Ses grilles sont aériennes et séduisantes, souvent ornées de rideaux à embrasses ou de bouquets ajourés, et rappellent Édouard Schenck, un autre traditionaliste. Dans les années vingt, Desvallières travaille rue Ernest-Legouvé à Seine-Port (Seine-et-Marne) où il réalise un ensemble d'objets pour la Compagnie des arts français de Süe et Mare, ainsi que des grilles, des écrans de cheminée, des appliques et des pièces de mobilier – dont certaines assez massives – qu'il expose sous son propre nom au Salon d'automne chaque année. Parmi ses commandes les plus importantes, il crée une table de salle à manger pour le couturier Jean Patou en 1924, et un balcon et une balustrade pour le pavillon de Süe et Mare à l'Exposition de 1925. Les objets liturgiques comme les stalles de chœur, les grilles et les reliquaires constituent une grande partie de sa production. En 1933, il réalise la ferronnerie de l'intérieur de l'église Sainte-Agnès à Maisons-Alfort.

De Tirtoff, Romain (1892-1990). Voir Erté.

Diederich, William (Wilhelm) Hunt (1884-1953)

Diederich naît à Szent-Grot, en Hongrie, dans une famille aisée. Son grand-père maternel est le peintre américain William Morris Hunt. À seize ans, il émigre aux États-Unis, où il vit d'abord avec sa mère à Boston et étudie à la Milton Academy. Après une série de voyages dans le Wyoming, au Nouveau-Mexique et en Arizona, Diederich entre à la Pennsylvania Academy of the Fine Arts en 1906. Il s'y lie d'amitié avec son

condisciple Paul Manship, avec lequel il passe un été en Espagne. En 1913, sa carrière progresse après sa participation au Salon d'automne et à l'Armory Show à New York. À la suite de celui-ci, il expose seul à la Kingore Gallery.

Diederich est surtout connu pour ses œuvres bidimensionnelles en feuilles métalliques – girouettes, pare-feu, balcons, rampes, décrotoirs et grilles – exécutées d'après ses dessins par Greenwich Village Blacksmiths. Il montre l'étendue de son art en concevant aussi des œuvres sculpturales, des motifs textiles et des céramiques à la suite d'un voyage au Maroc où il acquiert des poteries traditionnelles. Diederich aimait par-dessus tout représenter des animaux, y compris des lévriers, des joueurs de polo, des jockeys sur leur monture, des chasses au renard, des combats de taureaux et des bouquetins. Il les traitait en silhouette dans un style très original et souvent brillant. Il utilisait principalement le fer forgé, qu'il rehaussait parfois d'étain, de cuivre et de grillage.

Dieupart, Henri (actif vers 1920-1935). Voir Simonet Frères.

DIM

L'agence de Décoration intérieure moderne (DIM) est fondée en 1919 par René Joubert (mort en 1931) et Georges Mouveau au 19, place de la Madeleine à Paris. Né à Laval, Joubert suit une formation d'architecte avant de se tourner vers les arts décoratifs. Il est d'abord engagé par la maison Jansen, où il est formé par l'ébéniste Art nouveau Léon Bénouville. Il continue de travailler dans l'ébénisterie chez Diot & Bouche. Mouveau y apporte sa connaissance de la scénographie mais retourne à son premier métier en 1923, lorsque la grève qui l'avait conduit chez DIM prend fin. Joubert dirige l'agence seul pendant une année, assisté de M. Viénot, le directeur technique. En 1924, il recrute Philippe Petit (mort en 1945), plus jeune que lui, qui a travaillé brièvement pour



RICHARD DESVALLIÈRES

Page de gauche : console en fer forgé, plateau de marbre, 1920-1930.

JEAN DESPUJOLS

Ci-dessus, à gauche : *Le Muguet*, huile sur toile, vers 1930.

RICHARD DESVALLIÈRES

À gauche : console en fer forgé patiné et partiellement doré, créée pour la Compagnie des arts français, 1920-1930.

WILLIAM HUNT DIEDERICH

En haut : girouette sur pied, fer forgé, 1920-1930.

WILLIAM HUNT DIEDERICH

Ci-dessus : *Le Jockey*, bronze, 1924.



DIM

Meuble à bijoux en bois laqué rouge et coquille d'œuf, vers 1926.

Primavera après sa formation à l'école Bernard-Palissy. Joubert est de toute évidence la figure dominante de DIM. Il conçoit la plupart des aménagements exposés dans les Salons sous le nom de l'agence ou le sien propre. Petit est chargé de créer des intérieurs qui atténuent les lignes puissantes des meubles de Joubert par l'utilisation de tons doux – verts et gris – dans les tapis et les papiers peints. Comme Paul Follot et Jules Leleu, Joubert est un traditionaliste intransigent, marqué principalement par les styles Louis XVI et Restauration. Travaillant pour une clientèle aisée, il ne produit ses meubles qu'en petites séries, comme les meubles à phonographe, meubles à cocktails mobiles et jardinières qu'il crée à la fin des années vingt. Ils sont fabriqués dans des bois chauds avec des contre-placages et des filets d'ivoire ou de bois de condori vernis. L'entreprise occupe les stands 37 et 39 sur le pont Alexandre-III lors de l'Exposition de 1925, à côté de celui de Pleyel, qui présente un piano DIM. Une ambassade française suscite l'enthousiasme et est louée pour sa sobriété et son harmonie. Au milieu des années vingt, DIM déménage au 40, rue du Colisée où l'exposition inaugurale ouvre ses portes le 6 novembre 1926. Les catalogues publiés à cette occasion montrent du mobilier varié et notamment de nombreux tapis d'inspiration souvent cubiste.

Joubert cède à la vogue des meubles en métal avec son flegme habituel. Les premiers signes de cette évolution apparaissent dans les Salons de 1927. L'année suivante, les chaises et les tables commandées par une cafétéria new-yorkaise sont entièrement réalisées en métal tubulaire. En 1930, DIM produit de nombreux bureaux et chaises nickelés, ainsi que des meubles de radio et des phonographes en métal laqué et en verre. La mort de Joubert en 1931 incite Petit à quitter DIM ; il expose dès lors ses propres créations séparément dans les Salons.

Djo-Bourgeois, Georges (1898-1937)

Né à Bezons (Seine-et-Oise), Djo-Bourgeois sort diplômé de l'École spéciale d'architecture en 1922. L'année suivante, il entre au Studium-Louvre et expose ses premières pièces dans les Salons. Pour Étienne Kohlmann, le directeur du Studium, et pour Maurice Matet, le décorateur-conseil, Djo-Bourgeois remplit un vide ; grâce à lui, l'atelier peut rivaliser avec les intérieurs modernes conçus par Louis Sognot pour l'atelier Primavera et ceux de Jean Lurçat, Charlotte Perriand et Robert Mallet-Stevens. En avant-gardiste convaincu, Djo-Bourgeois pense que pour meubler un espace il faut d'abord le démeubler. Le dépouillement est une richesse ; la vie moderne a besoin d'épure, de géométrie et d'équilibre. À l'Exposition de 1925, Djo-Bourgeois expose deux ensembles dans le pavillon du Studium-Louvre : un fumoir et un bureau-bibliothèque. La compacité du mobilier suscite des commentaires, en particulier la radio et le phonographe construits dans les flancs d'un grand canapé. Ses matériaux favoris sont le bois, souvent laqué, et le verre qu'il associe. Le bois est bientôt remplacé par du métal tubulaire, de l'aluminium, du fer et du béton, tandis qu'aux panneaux de bois se substituent le liège et un matériau composite.

Djo-Bourgeois quitte le Studium-Louvre après 1926 pour fonder son propre atelier, 25, rue Vaneau. Il cultive un petit groupe de clients d'avant-garde, dont le vicomte de Noailles, le duc d'Harcourt, M. Lahy et M. Lange. Assisté de sa femme, Élise, qui dessine des tapis et des coussins géométriques pour égayer ses intérieurs spartiates, Djo-Bourgeois continue d'exposer dans les Salons jusqu'à sa mort précoce. Pour sa dernière commande, il aménage l'appartement d'un plaisancier sur la Côte d'Azur.

JEAN-GABRIEL DOMERGUE

Page de droite, en haut à gauche : *La Danseuse de corde*, huile sur toile, 1931 ; exposée au Salon de la Société nationale des beaux-arts à Paris en 1932.

GEORGES DJO-BOURGEOIS

Page de droite, en haut à droite : *L'Inhumaine*, affiche lithographique, 1924.

JEAN-GABRIEL DOMERGUE

Page de droite, en bas à gauche : *Côte d'Azur toute l'année*, affiche lithographique, 1930.

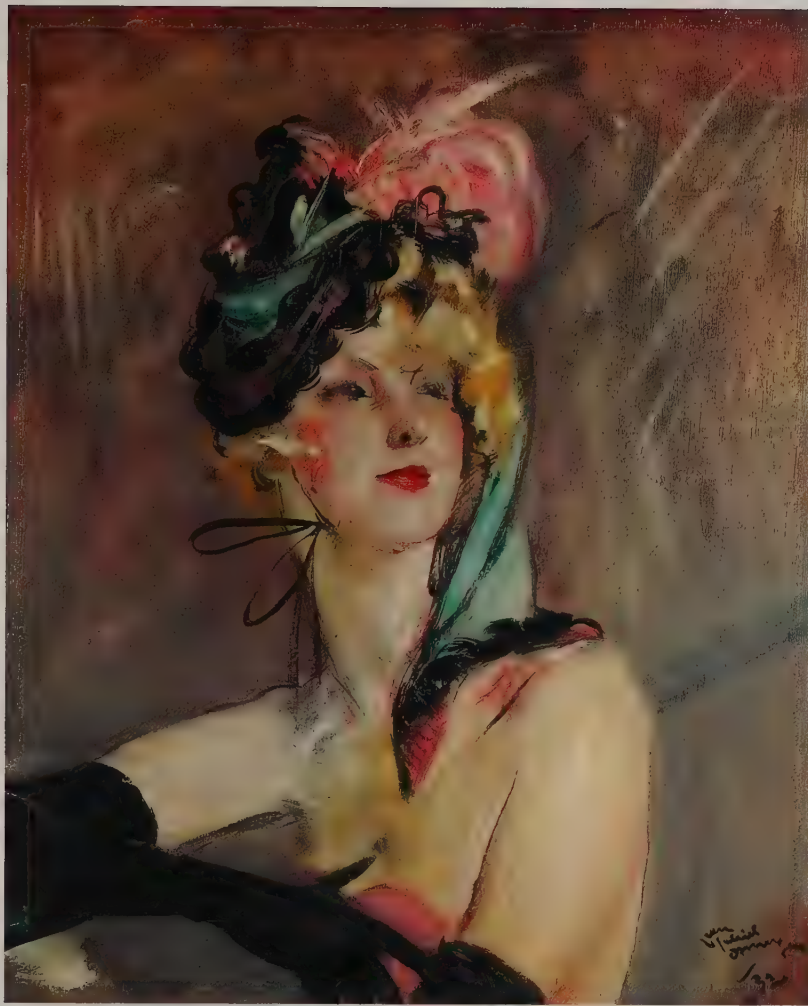
Domergue, Jean-Gabriel (1889-1962)

Domergue a pour maîtres Tony Robert-Fleury, Jules-Joseph Lefebvre, Jacques Adler, Humbert et Flameng à l'École des beaux-arts à Paris, avant d'exposer ses premières œuvres au Salon des artistes français en 1906. Après avoir reçu le prix de Rome, il séjourne à l'Académie de France à Rome de 1911 à 1913.

Les paysages de ses débuts laissent peu à peu la place à des portraits de personnages célèbres et de jeunes mondaines aux cous et aux membres distinctement effilés, aux lèvres et aux poses sensuelles, comme dans l'affiche d'*Alice Soulie* en 1926. En plus de ses affiches – le plus souvent pour des théâtres et des bals dans les capitales européennes –, Domergue crée des gravures de mode peuplées d'une galerie de créatures féminines tout aussi spectaculaires. En 1920, il reçoit une médaille d'or au Salon de Paris et expose à la Royal Academy de Londres et au Carnegie Institute de Pittsburgh. Élu à l'Académie des beaux-arts en 1950, Domergue devient conservateur au musée Jacquemart-André à Paris en 1956. Parallèlement à son travail d'affichiste, il illustre des livres et crée des costumes pour des productions théâtrales et des bals à Paris, Londres, Cannes, Biarritz et surtout Monte-Carlo où il réside de nombreuses années et participe à la vie mondaine.

Dominique

La maison de décoration Dominique est fondée en 1922 par André Domin (1883-1962), un artiste autodidacte né à Caen, et Marcel Genevrière (1885-1967), architecte de formation. Établie au 104, rue du Faubourg-Saint-Honoré à Paris, l'agence propose bientôt un vaste choix de tapis, de tissus, de meubles et d'objets en fer forgé. Elle aménage notamment la résidence de Jean Puiforcat au centre de Paris et les bureaux de la fabrique de parfums Houbigant à Neuilly. Dominique participe chaque année au Salon



DIM
 À droite : Bureau de dame, bois gainé
 de galuchat et placage d'ivoire,
 plateau recouvert de cuir, vers 1927.

DOMINIQUE

Cabinet, acajou et vantaux en bois d'arbre fruitier sculpté, présenté à l'Exposition coloniale, Paris, 1931.

**MICHEL DUFET**

Page de droite, en haut à gauche : commode en chêne laqué, décor peint et plateau de marbre, 1920-1930.

MICHEL DUFET

Page de droite, en bas à gauche : bureau et fauteuil en bois de palme et loupe de frêne, à piétement de métal chromé et garniture de pythou, édité par Au Bûcheron, vers 1930 ; vase de Claudius Linossier.

de la Société des artistes décorateurs et présente une salle de réception dans le pavillon Une ambassade française à l'Exposition de 1925, en collaboration avec Charles Hairon (sculpture de meubles), Hélène Lantier (soieries d'ameublement) et la maison Lunot (une tapisserie d'Aubusson). La même année, l'entreprise reçoit le premier prix d'un concours de chaises organisé par l'Union centrale des arts décoratifs. En 1926, elle expose à la galerie Barbazanges avec Pierre Chareau, Pierre-Émile Legrain, Jean Puiforcat et Raymond Templier. Appelé « Les Cinq », le groupe expose deux ans plus tard à la galerie de la Renaissance (le lieu change chaque année ; la galerie Georges Bernheim les accueille aussi). Dans les années trente, Dominique délaisse les matériaux traditionnels au profit des tissus synthétiques : duvetine, soie artificielle, rhodia, tricotine argentée et bleu outremer. L'heure est à la recherche de la nouveauté : des poignées en cristal remplacent celles en argent de Puiforcat, des dalles de verre les panneaux et les portes en chêne. Le moderne est de rigueur. L'entreprise atteint sa maturité artistique au début des années trente. Vers 1935, elle aménage l'appartement de luxe de quatre pièces « Rouen » pour le paquebot *Normandie* : les meubles y sont mis en valeur par des murs recouverts de parchemin et ornés de panneaux de Jean-Gabriel Daragnès et de Pierre Le Trividic. Dominique participe aussi à l'Exposition de Bruxelles en 1935 et à l'Exposition des arts et techniques en 1937. À la mort de Domin, son fils reprend l'entreprise. Elle ferme en 1970.

Dorn, Marion (1899-1964)

Née à San Francisco, Dorn étudie les arts graphiques à l'université de Stanford avant de s'établir à Paris en 1916 puis à Londres en 1923, où elle crée à son compte des tissus teints avec des motifs géométriques. Peu après son arrivée, elle rencontre le peintre et graphiste et affichiste d'origine américaine, Edward McKnight Kauffer, avec qui elle vit

et qu'elle finit par épouser en 1950. Dorn se spécialise dans la création de tissus et de tapis et présente sa première exposition en 1929. Elle reçoit de nombreuses commandes privées et publiques dans les années trente, y compris d'hôtels et de la compagnie maritime Cunard (le *Queen Mary* et l'*Orion*), tandis que sa réputation croît. En 1934, elle ouvre sa propre galerie à Londres, Marion Dorn Ltd, qui vend ses tapis. Elle fournit parallèlement des décors pour tissus et imprimés à de grandes manufactures anglaises comme Warners, Old Bleach Linen, Edinburgh Weavers, la Wilton Royal Carpet Co. et Donald Brothers. On lui attribue plus d'une centaine de tapis, dont certains étaient tissés par Jean Orage dans son atelier de Chelsea. Inspirés entre autres par les Salons de Paris, et notamment par Ivan Da Silva Bruhns, les tapis de Dorn s'ornent de volutes, de spirales, de zigzags et d'autres motifs géométriques traités dans une palette naturaliste adoucie. Certains incluent des images figuratives de coquillages, de plantes et d'animaux ou des motifs cubistes rendus dans des couleurs saisissantes. Le succès de Dorn est tel qu'on la surnomme l'« architecte des sols ». Dorn et McKnight Kauffer rentrent en Amérique en 1940. Dorn continue de créer des tissus dont certains sont produits par Greeff et d'autres par Edward Fields (1951-1962). Elle meurt à Tanger en 1964, peu après y avoir aménagé un atelier.

Doucet, Jacques (1853-1929)

Couturier et collectionneur d'art, Doucet assemble une impressionnante collection d'art et de mobilier du XVIII^e siècle de 1896 à 1910, avant de la mettre soudainement aux enchères deux ans plus tard. Il se tourne ensuite vers l'art, le mobilier et les objets d'art contemporains, notamment la peinture de Paul Cézanne, Vincent Van Gogh, Claude Monet, Alfred Sisley, Edgar Degas, Henri Rousseau, Édouard Manet et Pablo Picasso, dont il acquiert *Les Demoiselles d'Avignon* en 1920.

Doucet se rend chaque année au Salon de Paris à partir de 1910 environ et commande des meubles, des sculptures et des reliures pour son appartement du 46, avenue du Bois (devenue avenue Foch) à des artistes et artisans d'avant-garde comme Pierre-Émile Legrain, Eileen Gray, Rose Adler, Paul Iribe, Marcel Coard, Paul-Louis Mergier, Gustave Miklos, Jean-Charles Moreux, René Lalique, Jean Lurçat, Clément Rousseau, Étienne Cournault et Josef Csáky. Il passe les douze années suivantes à compléter ses premières acquisitions.

En 1924, la nouvelle collection de Doucet – un mélange de peintures modernes, d'arts océanien et africain et de mobilier contemporain – nécessite un espace propre et il charge l'architecte Paul Ruau de lui concevoir un studio rue Saint-James à Neuilly. La collection, demeurée intacte après la mort de Doucet, a été mise aux enchères à grand renfort de publicité à l'Hôtel Drouot à Paris en 1972. Les œuvres issues de cette collection continuent d'atteindre les prix les plus élevés sur le marché des objets Art déco, prouvant que Doucet était un grand amateur et mécène. C'était aussi un bibliophile reconnu, dont la collection d'ouvrages reliés et de manuscrits est désormais conservée à la Bibliothèque littéraire Jacques-Doucet à Paris.

Dufet, Michel (1888-1985)

Né à Déville-lès-Rouen, Dufet étudie l'architecture et la peinture à l'École des beaux-arts à Paris. En 1913, il crée Meubles artistiques modernes (MAM), une société de vente de meubles au détail, située 3, avenue de l'Opéra, et participe pour la première fois au Salon de la Société des artistes français l'année suivante. Il expose de nouveau après la guerre, collaborant avec le peintre Louis Bureau jusqu'en 1924. Ils disposent leur mobilier moderne qui rappelle Jacques-Émile Ruhlmann dans des pièces hautes de plafond, rythmées de longs pilastres de marbre veiné noir et blanc, surmontés de



MARION DORN

En haut à droite : tapis de laine touffeté, vers 1930.

MARION DORN

Ci-dessus : tapis de laine touffeté, fabriqué par la Wilton Royal Carpet Co., 1932.



MICHEL DUFET

Buffet en noyer et placage de loupe de noyer, 1920-1925.

chapiteaux ornés de fruits. Leurs pièces sont empreintes d'une solennité et d'une élégance Louis XVI.

En 1922, Dufet fonde la revue artistique *Les Feuilles d'art* et devient directeur de Red Star, une agence de décoration intérieure basée à Rio de Janeiro, l'année suivante. Entre 1922 et 1924, Dufet et Bureau se séparent et le second sombre dans l'oubli. Leurs ensembles de mobilier sont édités par P. A. Dumas, à qui Dufet vend ensuite MAM.

Dufet séjourne deux ans en Amérique du Sud, manquant l'Exposition de 1925, mais participe au Salon de la Société des artistes décorateurs de 1926 ; en 1927, il entre chez Le Sylve, l'atelier d'art du marchand de meubles Au Bûcheron, spécialisé dans la production en série. Il continue de participer aux Salons, en exposant notamment des meubles préfabriqués « juxtaposables » de différentes tailles. L'influence du cubisme disparaît aussi bien dans ses chaises rigoureusement fonctionnelles que dans ses décors ultramodernes.

Dufet reçoit de nombreuses commandes dans les années trente en plus de ses productions standard pour Au Bûcheron. En 1932, il meuble une salle d'attente pour le maréchal Lyautey, commissaire général de l'Exposition coloniale de 1931. Des commandes pour les paquebots *Normandie* et *Île-de-France* s'ensuivent.

De nouveaux matériaux comme le duralumin, les tubes d'acier chromé, le zinc et les dalles de verre gravées à l'acide ouvrent la voie à un nouveau modernisme. Pour l'Exposition des arts et techniques en 1937, Dufet collabore avec René Gabriel à une présentation dans le pavillon des papiers peints. Il est ensuite chargé de concevoir le pavillon français pour la Foire internationale de New York en 1939.

Dufrène, Maurice (1876-1955). Voir Mobilier et Décoration intérieure.

Dufy, Raoul (1877-1953)

Né au Havre, Dufy raconta avoir été un étudiant difficile, d'abord à l'école municipale des beaux-arts (1892) puis à l'École des beaux-arts de Paris (1900). Il expose ses premières peintures au Salon de la Société des artistes français en 1901, avant d'exposer avec les Fauves de 1903 à 1909. Ses premières œuvres reflètent les partis pris du groupe dans leur usage expressif de la couleur et la simplicité de leur composition.

Vers la même époque, Dufy illustre aussi plusieurs livres de gravures sur bois, d'eaux-fortes et de lithographies. Son style y est simple et sans raffinement, comme dans le *Bestiaire* de Guillaume Apollinaire (1908).

En 1911, Paul Poiret charge Dufy de créer des tissus pour la maison Martine et lui aménage un atelier. Ses motifs, destinés à être transférés sur lin, soie, satin, velours et brocart, sont exubérants et chatoyants. La relation dure dix ans, puis Dufy crée quatorze grandes tentures murales pour l'une des trois péniches occupées par Poiret lors de l'Exposition de 1925.

En 1912, Dufy est chargé par Bianchini-Férier, une grande manufacture lyonnaise, de créer des tissus de robes et d'ameublement et des panneaux imprimés, qu'il expose au Salon de la Société des artistes décorateurs à partir de 1921 puis, parallèlement à ses tableaux, au Salon d'automne et au Salon des indépendants. La collaboration avec Bianchini-Férier se prolonge jusqu'en 1928 ; Dufy crée ensuite des soieries imprimées pour Onondaga à New York, de 1930 à 1933.

Connu surtout pour sa peinture, Dufy explore de nombreux autres domaines en cinquante ans de carrière. Il crée par exemple des motifs textiles pour la revue de mode *La Gazette du bon ton*, des cartons de tapisseries pour Beauvais et des modèles de céramiques pour Artigas et Sèvres. Pour l'Exposition des arts et techniques de 1937, il peint ce qui est alors le plus grand tableau au monde – dix mètres de haut sur soixante de large – sur le thème de l'électricité pour le Pavillon de la lumière.

Dumoulin, Georges (1882-1959)

Né en Côte-d'Or, Dumoulin travaille pour l'orfèvre Lucien Falize dans sa jeunesse tout en se formant à l'orfèvrerie et à la joaillerie. Il se spécialise dans l'émaillerie et met au point ses propres procédés techniques avant d'entrer à la manufacture nationale de Sèvres, où il passe huit ans comme céramiste, à mener des expériences avec des produits chimiques pour obtenir de nouvelles glaçures.

Vers 1928, à quarante-six ans, Dumoulin s'essaie au verre et expose ses premières pièces au Palais de marbre à Paris. Influencé par les œuvres de Maurice Marinot, il produit comme le maître une série de bouteilles bouchées à décor interne bullé, en utilisant souvent des oxydes en poudre, de l'aventurine et d'autres minéraux pour obtenir une grande variété de textures, des couleurs iridescentes et des volutes. Il applique aussi des décors externes sur ses pièces, notamment des filets rapportés. Dumoulin refuse d'émailler, de graver ou de sculpter le verre, et ne travaille qu'avec les outils traditionnels du verrier. Il rejette aussi l'emploi de moules : chacune de ses créations est donc une pièce unique.

Dumoulin expose au Salon de la Société des artistes français, où il reçoit une mention honorable en 1913, ainsi qu'au Salon d'automne et à celui de la Société des artistes décorateurs à partir de 1922. Il présente aussi plusieurs expositions individuelles de ses peintures, principalement des paysages bretons. Le krach de Wall Street en 1929 affecte ses ventes, les acheteurs préférant un style plus simple, moins coûteux, et fonctionnaliste. Dumoulin expose cependant quelques pièces à l'Exposition des arts et techniques de 1937. Une grande rétrospective de son œuvre se tient en 1944 au Conservatoire des arts et métiers à Paris.

Dunand, Jean (1877-1942). Voir Orfèvrerie, Art du métal, Laque, Émail.

RAOUL DUFY

À droite : Ananas, damas de soie, sans doute fabriqué par Bianchini-Férier, vers 1928.

RAOUL DUFY

Ci-dessous : Garnitures de chaise décorées de scènes sur le thème d'Orphée, conçues en collaboration avec Jean Lurçat et fabriquées à Aubusson par Marie Cuttoli (Mybor), 1925-1930.





GABRIEL ENGLINGER

Page de gauche, en haut : boudoir commercialisé par le Studio Albran, vers 1927-1928.

HANS RUDI ERDT

Page de gauche, en bas à gauche : *Problem Cigarettes*, affiche lithographique, 1912.

MARC DU PLANTIER

Page de gauche, en bas à droite : meuble de rangement en chêne gainé de galuchat, à ornementation et piétement en macassar et bronze, vers 1937.

ETLING ET CIE

À droite : figurine en opaline moulée, 1920-1930.



Dupas, Jean (1882-1964). Voir Peinture, Illustration, Affiche, Reliure.

Du Plantier, Marc (1901-1975)

Né à Madagascar, Du Plantier étudie l'architecture à l'École des beaux-arts à Paris avant de se consacrer à la peinture et à la sculpture. Il crée des costumes et des décors de théâtre pour des couturiers parisiens avant de se tourner vers le mobilier. Les meubles de Du Plantier trahissent leurs sources traditionnelles par leurs formes baroques et Consulat, auxquelles il ajoute un mélange exotique de matériaux divers pour obtenir l'élégance luxueuse recherchée par une clientèle privilégiée, souvent aristocratique : feuilles de bronze dorées, galuchat, parchemin et laque. En 1940, il décore plusieurs palais et résidences en Espagne, puis des maisons et un yacht en France et en Algérie. En 1955, il travaille pour le palais de l'Élysée. Du Plantier était représenté à Paris par les galeries Yves Gasteau et Neo Senso.

Dupré-Lafon, Paul (1900-1971). Voir Mobilier et Décoration intérieure.

E**École Boulle**

Fondée en 1886 par la Ville de Paris dans le 12^e arrondissement, l'école supérieure des Arts appliqués aux industries de l'ameublement devient plus simplement l'école Boulle, du nom du célèbre ébéniste de Louis XIV, André-Charles Boulle. André Fréchet, le directeur de l'école de 1919 à 1934, en rédige la charte en 1920. Son rôle demeure aujourd'hui fondamentalement inchangé : offrir la meilleure formation aux nouvelles générations d'ébénistes. Les étudiants suivent un cursus de quatre ans réparti en trois spécialités : le mobilier, le travail du bronze et les métaux précieux. Au début des années vingt, l'école Boulle

compte près de trois mille diplômés, dont beaucoup sont connus bien au-delà du faubourg Saint-Antoine, le quartier parisien de l'ameublement. Ses anciens élèves les plus illustres dans le cadre de l'Art déco sont Philippe Genet et Lucien Michon, Raymond Subes, Louis Gigou, Armand-Albert Rateau, Gabriel Englinger et Étienne Kohlmann, qui participent tous à une exposition rétrospective d'étudiants au musée Galliera en 1923. Dans les années vingt, Fréchet lance de nombreux concours entre les étudiants et saisit toutes les occasions de montrer le savoir-faire de l'école dans les Salons, en se servant souvent de ses propres créations de mobilier pour obtenir sa sélection. Les critiques sont invariablement enthousiastes : on loue l'alliance d'harmonie, de logique et de rigueur dans la construction. L'école fournit l'ameublement du salon d'honneur de la Ville de Paris lors de l'Exposition de 1925. Elle participe aussi à l'Exposition de Bruxelles en 1935 avec des pièces conçues par M. Charlot, le successeur de Fréchet.

Englinger, Gabriel (1898-1983)

Né à Paris, Englinger étudie à l'école Boulle avant d'entrer à La Maîtrise en 1922, où il s'impose rapidement comme l'un des principaux décorateurs de l'atelier. Il participe à plusieurs des projets présentés dans le pavillon de La Maîtrise à l'Exposition de 1925, en collaboration avec Maurice Dufrene et Suzanne Guiguichon. Son tapis, ses papiers peints fleuris et ses chaises garnies confèrent une opulence somptueuse à la salle de réception du pavillon. Englinger reste trois ans de plus à La Maîtrise tout en exposant indépendamment dans les Salons. En 1926, il présente une salle à manger éditée par La Renaissance du meuble et, l'année suivante, à la Société des artistes décorateurs, une chambre en palissandre et bois d'amarante éditée par La Maîtrise. En 1928, il part travailler pour l'atelier Albran, avec lequel il expose une

salle de séjour en 1929. À partir de 1928, les meubles d'Englinger sont réalisés, entre autres, par Veroni et Larchevêque. Certains apparaissent raides tandis que d'autres, comme les fauteuils en acier tubulaire (1931), ne se distinguent guère de ceux de Ludwig Mies Van der Rohe.

Englinger continue d'exposer dans les années trente, accompagné de Marguerite Englinger pour les draperies et les panneaux brodés. En 1934 il s'installe en Isère pour enseigner les arts décoratifs à Grenoble et le dessin appliqué à Voiron. Après la Seconde Guerre mondiale, Englinger expose de nouveau dans les Salons parisiens et enseigne à l'école régionale des beaux-arts de Rennes à partir de 1949.

Erdt, Hans Rudi (1883-1925)

Né dans le sud de la Bavière, Erdt étudie à la Kunstgewerbeschule de Munich avant de s'établir en 1905 à Berlin où il devient un affichiste publicitaire. Son style graphique, comme celui de Lucian Bernhard et de Ludwig Hohlwein, est qualifié de *Plakatstil*. Ses affiches les plus remarquables anticipent le modernisme des années vingt, telles celles pour les automobiles Opel (1910) qui combinent des caractères gras sans empattements et des images réduites à des formes élémentaires. Durant la Première Guerre mondiale, Erdt crée des affiches de propagande pour le gouvernement allemand, comme *U-Boote Heraus!* (1917).

Erté (Romain de Tirtoff) (1892-1990). Voir Peinture, Illustration, Affiche, Reliure.

Etling et Cie

Créée par Edmond Etling en 1909, la société Etling et Cie, domiciliée 29, rue de Paradis à Paris, est un important éditeur d'art et marchand de statuettes et d'objets d'art en bronze, verre et céramique populaires dans l'entre-deux-guerres.



Sous la conduite de Dreyfuss, son directeur artistique, elle édite les œuvres de sculpteurs talentueux, dont Demêtre Chiparus, Claire Jeanne Roberte Colinet, Joe Descomps, Marcel Bouraine, Maurice Guiraud-Rivière, Alexandre Kelety, Pierre Le Faguays, André Becquerel et Bessie Stough Callender. Certains de ces artistes, comme Chiparus, Guiraud-Rivière et Colinet, travaillent pour les trois matériaux. Outre ses éditions de sculptures, Etling et Cie commande toute une gamme d'objets décoratifs tels que des figurines en verre moulé opalescent, souvent montées en lampes, à des décorateurs comme Geneviève Granger (née en 1877), Lucile Sévin et son mari Jean-Théodore Delabasse (né en 1902), Geza Hiez et Georges Béal (né en 1884). L'entreprise possède sa propre fonderie de bronze et travaille avec un autre fabricant, Les Neveux de J. Lehmann (LNJL) pour le coulage. Les verreries sont produites à l'usine de Choisy-le-Roi, aux portes de Paris. Lors de la Seconde Guerre mondiale, plusieurs membres d'Etling et Cie, y compris Edmond Etling et sa famille ainsi que Dreyfuss, sont déportés et meurent dans les camps de concentration nazis. L'entreprise ne rouvre pas à la fin du conflit.

Exposition des arts décoratifs (1925)

L'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes tarda à voir le jour. Projetée dès 1907, elle est programmée et déprogrammée à l'approche de la Première Guerre mondiale. En 1919, elle est prévue pour 1922, puis pour 1924 et finalement pour les mois d'avril à octobre 1925.

Quant au contexte stylistique, l'Exposition survient au moment où le style Art déco « pur » ou « de luxe » touche à sa fin. Les présentations extravagantes des décorateurs particuliers et des grands magasins marquent la fin d'une époque plus qu'elles n'en annoncent une nouvelle. Peu de créateurs se sentent toutefois capables d'ignorer l'événement, ne serait-ce que parce que leurs concurrents y participent.

Les principaux artistes et fabricants occupent le pont Alexandre-III, la rue des Boutiques et l'esplanade des Invalides, sur la rive gauche. Les deux grandes exceptions sont Paul Poiré, qui expose ses intérieurs théâtraux sur trois péniches amarrées au quai d'Orsay, et Le Corbusier, dont le pavillon de l'Esprit nouveau est banni sur la rive droite. L'Exposition présente la fine fleur de la modernité française dans toutes les disciplines artistiques.

Les principales créations françaises sont alignées sur l'esplanade des Invalides. Le visiteur peut circuler entre les pavillons, qui disposent chacun de leur propre pelouse agrémentée de statuaires de jardin. Les meilleurs emplacements reviennent aux grands magasins de la capitale – Au Bon Marché, Au Printemps, les Galeries Lafayette et Le Louvre – dont les ateliers d'art ont conçu et aménagé les pavillons. Entre eux s'intercalent les exposants particuliers, peu intimidés par leurs grands voisins. Les critiques sont unanimes à voir dans l'Hôtel du collectionneur de Jacques-Émile Ruhlmann le clou de l'Exposition. Suivent, selon les avis, le Musée d'art contemporain de Sûe et Mare, Une ambassade française (le pavillon de la Société des artistes décorateurs), et celui de René Lalique.

F Faïenceries de Longwy

Les Faïenceries de Longwy sont créées en 1798 par la famille Huart à Longwy, près de la frontière belge. L'entreprise est renommée pour ses céramiques et ses objets émaillés. Au début des années vingt, la production de grès émaillés à usage domestique, commandée pour partie par Primavera (l'atelier d'art du grand magasin parisien Au Printemps), se caractérise par une grammaire ornementale Art déco omniprésente, traitée dans une palette vive de rouge corail, rose, ivoire craquelé et bleu turquoise avec des lignes de contours dorées. Inspirés de modèles japonais, persans et d'Iznik, les décors

comprennent des fleurs stylisées et les inévitables gazelles bondissantes et oiseaux de paradis dans une végétation exotique luxuriante. On attribue à Maurice Paul Chevallier, l'un des dessinateurs de l'entreprise dans l'entre-deux-guerres, la *Boule coloniale*, un grand vase sphérique à décor dense et chatoyant, produit selon la technique de l'émail cloisonné. Le frère de Chevallier, Raymond, travaillait avec Charles Catteau chez Boch Frères Céramis, ce qui pourrait expliquer certaines ressemblances dans la production de Longwy.

Fauré, Camille (1874-1956)

Né à Périgueux, Fauré suit un long apprentissage dans sa région avant de créer à Limoges une fabrique de panneaux de signalisation, de circulation, d'affichage et d'objets publicitaires peints. Cela le conduit à faire des expériences d'émaillage et à ouvrir un atelier, 31, rue des Tanneries, pour réaliser des émaux d'art. Il le dirige pendant une cinquantaine d'années et est rejoint vers la fin par sa fille, Andrée Fauré-Malabre (1904-1985), qui lui succède à sa mort. Avant la guerre, Fauré privilégie les décors floraux mais introduit à partir des années vingt des compositions hardies, abstraites, tridimensionnelles, faites d'entrelacements de cercles, d'arcs et d'autres formes géométriques. Suivant les techniques traditionnelles, Fauré mélange de la poudre de verre et des pigments chimiques, les chauffe pour obtenir une pâte de verre et applique celle-ci sur un support métallique avec lequel elle fusionne. Ses émaux modernistes se distinguent dans les arts décoratifs français des années vingt par le relief des décors et le mélange minutieux de couleurs complémentaires. Alors que certains artistes, à l'exemple de Pablo Picasso et de Georges Braque, transposent le cubisme dans des formes sculpturales, Fauré et Jean Goulden sont les seuls à l'appliquer avec succès aux émaux domestiques.

FAÏENCERIES DE LONGWY

À droite : vase en faïence émaillée, créé pour Primavera, l'atelier du grand magasin le Printemps, 1920-1930.

FAÏENCERIES DE LONGWY

Ci-dessous : assiette de présentation en faïence émaillée, créée pour Pomone, l'atelier du grand magasin Au Bon Marché, 1920-1930.





Fix-Masseau, Pierre (1905-1994)

Fils du célèbre sculpteur Pierre-Félix Fix-Masseau, l'affichiste Fix-Masseau est très influencé par Cassandre, dont il reprend le système d'organisation de la surface au moyen de grands éléments linéaires dans ses affiches de 1926 à 1928. Il excelle dans les publicités pour les chemins de fer et les transports pendant les années trente et la Seconde Guerre mondiale. *Exactitude* (1932), avec ses couleurs et son point de vue saisissants, est considérée comme son affiche la plus aboutie.

En 1983, Fix-Masseau a l'honneur de se voir consacrer par la Bibliothèque nationale à Paris une rétrospective de cent cinquante affiches couvrant cinquante ans de carrière.

Fjerdingstad, Carl Christian (1891-1968)

Né à Kristiansand, en Norvège, Fjerdingstad travaille comme orfèvre à Blaricum, aux Pays-Bas, avant de s'établir à Paris en 1921. Il est recruté comme dessinateur par Christofle, tout en travaillant en orfèvre indépendant. Mariant l'ornementation naturaliste française avec les surfaces martelées et les formes arrondies de l'argenterie danoise contemporaine, les créations de Fjerdingstad pour Christofle dans l'entre-deux-guerres sont toutes d'une élégante simplicité, à l'image de son saucier *Cygne* et de son service à thé Art déco, créés en 1933.

Follot, Paul (1877-1941)

Follot naît à Paris d'un fabricant de papiers peints prospère, Félix Follot. Il se forme à la décoration et à la sculpture sous la direction d'Eugène Grasset auquel il succède en 1904 à l'École nationale supérieure des arts décoratifs à Paris. De 1901 à 1903, il travaille pour la Maison moderne, aux côtés d'Abel Landry et de Maurice Dufrené. À partir de 1904, installé à son compte, Follot crée de nombreux articles domestiques alliant rigueur néoclassique et richesse décorative, notamment des pendules, des bijoux,

des meubles, des luminaires et des tapis.

Le mobilier conçu par Follot avant la guerre est considéré comme de l'Art déco « pur » ; le musée des Arts décoratifs anticipe l'importance de son œuvre en achetant plusieurs de ses pièces directement lors d'un Salon en 1912. Au début de la Première Guerre mondiale, Follot s'est installé dans une maison-atelier qu'a construite pour lui Pierre Seltersheim, au 5, rue Schoelcher à Montparnasse.

En 1919, Follot participe de nouveau aux Salons avec du mobilier réalisé notamment par Lucien Rigateau et commercialisé par Coupé. Des tapis fabriqués par Savonnerie et Camille Frères apportent une certaine opulence à ses ensembles. En 1921, Follot est chargé de concevoir la salle à manger de première classe du paquebot *Paris*. Deux ans plus tard, il est nommé directeur de Pomone, l'atelier de décoration du grand magasin Au Bon Marché. Follot conçoit avec plusieurs collègues toutes les pièces du pavillon de Pomone à l'Exposition de 1925 ainsi que l'antichambre du pavillon Une ambassade française et collabore avec René Crevel pour l'exposition Art et Industrie. Follot reste chez Pomone jusqu'en 1928 puis rejoint Serge Ivan Chermayeff à la jeune branche parisienne de Waring & Gillow, au 139, rue La Boétie. Lorsque la société ferme son bureau parisien en 1931, Follot retourne à sa carrière de décorateur indépendant et continue d'exposer ses ensembles dans les Salons. En 1935, il est choisi pour concevoir les intérieurs du paquebot *Normandie* et participe la même année à l'Exposition de Bruxelles.

Fontaine et Cie

Fabricant de serrures et d'ouvrages de serrurerie d'art, Fontaine et Cie fait travailler d'éminents artistes de l'entre-deux-guerres à une collection moderniste, notamment Süe et Mare, Paul Véra, René Prou, André Groult, Aristide Maillol, Antoine Bourdelle et Pierre-Paul Montagnac.

L'entreprise dispose de son propre pavillon à l'Exposition de 1925. Elle est alors répertoriée au 81, rue Saint-Honoré et au 190, rue de Rivoli, dans les beaux quartiers parisiens. Un catalogue de ferronnerie d'art publié par Fontaine en 1930 recense plus de cinq mille objets – serrures, charnières, écussons, taquets, loquets et espagnolettes – proposés dans une gamme complète de styles imitant l'ancien et le contemporain.

Fouquet. Voir Joaillerie.

Fouquet, Alphonse (1828-1911). Voir Fouquet.

Fouquet, Georges (1862-1957). Voir Fouquet.

Fouquet, Jean (1899-1984). Voir Fouquet.

Frank, Jean-Michel (1895-1941). Voir Mobilier et Décoration intérieure.

Frankl, Paul-Théodore (1886-1958). Voir Mobilier et Décoration intérieure.

Fréchet, André (1875-1973)

Né à Châlons-sur-Marne, Fréchet enseigne l'histoire de l'art à l'école des beaux-arts de Nantes de 1905 à 1911 puis devient professeur à l'école Boule, à Paris. En 1919, il est nommé directeur de l'école, poste qu'il occupe jusqu'en 1934. En 1935, à soixante ans, il démissionne et enseigne à temps partiel le dessin et l'histoire de l'art à l'académie Julian.

En tant que créateur de meubles, Fréchet est surtout connu pour son travail à l'école Boule, où il se révèle très efficace, comme administrateur et comme enseignant. Il expose des pièces à la fois sous son nom et en collaboration avec les étudiants de l'école dans les Salons de 1919 aux années trente. Au Salon des industries d'art de 1922, Fréchet présente une armoire-psyché en érable. Ses œuvres sont omniprésentes

PIERRE FIX-MASSEAU

À droite : *Exactitude*,
affiche lithographique, 1932.

PAUL FOLLOT

Page de gauche, à gauche :
grand salon présenté à
l'Exposition de 1925 à Paris,
commercialisé par le grand
magasin Au Bon Marché.

PAUL FOLLOT

Page de gauche, à droite :
armoire en érable moucheté
et citronnier de Ceylan,
placages de bois d'arbre fruitier
et de nacre, exposée au Salon
d'automne de 1910.



EDITA, 12 rue Duphot PARIS.

Printed in France



ANDRÉ FRÉCHET

À gauche : coiffeuse en noyer
à placage de loupe de noyer,
vers 1924.

ANDRÉ FRÉCHET

Ci-dessous : armoire en ébène
et galuchat, ferrures de bronze doré,
vers 1935.



GALLIA

Service à thé en métal argenté, anses en macassar, 1920-1930.



à l'Exposition de 1925. Il participe à l'envoi de l'école Boule au pavillon de la Ville de Paris, tout en exposant par ailleurs quatre ensembles édités par la maison strasbourgeoise Jacquemin et par le Studium-Louvre. À la fin des années vingt, son mobilier des Salons est édité par Vérot ou Jacquemin, puis aussi par Jeanselme.

Dans les années trente, Fréchet travaille souvent avec Paul Fréchet. Pour leur envoi au Salon de la Société des artistes décorateurs de 1930, ils font appel à une multitude de collaborateurs. Une chambre créée en 1931 comprenait une remarquable table basse à deux niveaux qui fut vendue aux enchères avec la collection Art déco de Karl Lagerfeld à l'Hôtel Drouot à Paris, en 1975. Fréchet était toujours actif à la veille de la Seconde Guerre mondiale.

Friedrich Goldscheider

Friedrich Goldscheider (1845-1897) fonde la société qui porte son nom en 1885 pour éditer des objets en porcelaine et en majolique, installant des usines à Pilsen et à Vienne. Sa production inclut par la suite des pièces en terre cuite et, à partir de 1892, des moulages en bronze, étain et zinc, et des marbres. Il ouvre la même année des boutiques à Paris et à Florence, puis à Leipzig et à Berlin en 1894 et une seconde salle d'exposition à Paris, au 28, avenue de l'Opéra, en 1896. À partir de 1899, l'entreprise, désormais domiciliée 7-9 Staudgasse à Vienne, prend part aux Salons parisiens, à l'Exposition universelle de 1900 et à d'autres expositions européennes. Au début de la Première Guerre mondiale, les liens entre la maison mère autrichienne et la branche parisienne sont coupés ; cette dernière est rebaptisée Arthur Goldscheider après le conflit. La maison viennoise est administrée par les fils de Friedrich, Walter et Marcell.

Friedrich Goldscheider participe à l'Exposition de 1925. Marcell fonde ensuite sa propre société en 1928, qui réalise des objets décoratifs en marbre,

albâtre et céramique, créés notamment par les sculpteurs Josef Lorenzl et Stephan Dakon. À la suite de l'Anschluss en 1938, Walter est contraint de se réfugier en Angleterre avec sa famille, avant d'émigrer aux États-Unis. En 1954, toutes les branches de l'entreprise familiale d'origine ont fermé.

Fulper

Vers 1903, William Hill Fulper oriente l'entreprise familiale, la Fulper Pottery Co., située à Flemington, dans le New Jersey, vers la production de formes et de glaçures décoratives. En 1909, la collection de grès d'art *Vasekraft* s'ajoute à la production utilitaire de l'entreprise. Comme Artus Van Briggle et d'autres céramistes de l'époque, Fulper puise dans les formes de la céramique orientale tout en cherchant à en renouveler les glaçures. Les glaçures d'inspiration chinoise sont cuites une fois avec le tesson d'argile verte, donnant aux productions de Fulper leur apparence caractéristique. Le catalogue de la fabrique énumère d'autres couleurs et glaçures développées ultérieurement, avec l'aide de l'ingénieur Martin Stangl – miroir, flammée, satinée, mate, glycine, cristal –, qui permettaient de produire en série des pièces semblant avoir l'originalité de la céramique d'art. La production se poursuit dans les années vingt. William Fulper meurt en 1928 et l'usine historique est détruite dans un incendie en 1929. Après 1935, la production continue sous la marque Stangl, jusqu'en 1978.

G

Gabriel, René (1890-1950)

Né à Maisons-Alfort, Gabriel passe rapidement de la création de papiers peints à celle de tissus et de tapis puis à la décoration de porcelaine, à la scénographie et à la conception d'ensembles de mobilier.

Gabriel expose des meubles à la Société des

artistes décorateurs à partir de 1919, en présentant souvent un choix de tissus et de papiers peints. Ces derniers sont commercialisés par les Papiers peints de France ou Nobilis. Lors de l'Exposition de 1925, il expose un vestibule pour Primavera et une cuisine, commercialisée par les établissements Harmand. Gabriel participe aussi au pavillon Une ambassade française, en s'orientant de plus en plus vers du mobilier produit en grandes séries pour la bourgeoisie, avec de nombreux éléments interchangeables. Il continue d'exposer dans les Salons, présente un « coin de repos » pour le paquebot *Île-de-France* en 1931 et, quatre ans plus tard, un ensemble de meubles coloniaux. Il est difficile de reconnaître les meubles de Gabriel sans disposer de photographies contemporaines pour les authentifier parce qu'ils manquent souvent d'originalité, ses ensembles étant surtout mis en valeur par ses papiers peints.

Gallia

Gallia était la marque déposée par Christofle pour l'une de ses filiales d'orfèvrerie, fondée vers 1900, à Saint-Jean-de-Bournay en Isère, et spécialisée dans les articles bon marché fabriqués dans un alliage d'étain amélioré obtenu par galvanoplastie, un procédé permettant d'obtenir un dépôt métallique par électrolyse. Gallia proposait des objets de table à bas prix dans un grand éventail de styles imitant l'ancien et le contemporain, notamment des porte-couteaux, salières, porte-menu, coquetiers et seaux à glace, dont certains créés par Édouard-Marcel Sandoz.



Gate, Simon (1883-1945)

Né dans une famille de fermiers du Västergötland dans le sud de la Suède, Gate étudie à l'Institut technologique de Stockholm de 1902 à 1905 et se forme à la peinture à l'Académie royale des arts de 1905 à 1907. Au cours des dix années suivantes, il travaille brièvement comme portraitiste et illustrateur de livres bon marché pour l'éditeur B. Wahlström et voyage beaucoup avant d'entrer chez Orrefors, en 1916, à l'invitation du directeur de la manufacture, Albert Ahlin. Il y consacre ses premières années à deux techniques : le verre Graal et la gravure. En 1917, Orrefors recrute un second jeune artiste, Edvard Hald. Gate orne ses verres Graal de décors serpentins resserrés, de décors floraux en spirales et de frises de jeunes filles folâtrant dans des scènes pastorales. La technique d'agrandissement du décor utilisée pour ces pièces leur confère une dimension bizarre et romantique par les distorsions qu'elle crée. En gravure, Gate demeure strictement traditionnel, avec des thèmes baroques et classiques – bacchanales, cupidons, hermaphrodites et nymphes – gravés minutieusement sur la surface du verre à la manière des verriers de Nuremberg, de Thuringe et de Potsdam au début du XVIII^e siècle. Dans les années trente, le conservatisme de Gate se relâche. Des vases irréguliers, à parois épaisses en verre transparent rehaussé uniquement de bandes colorées à l'une des deux extrémités, marquent une légère concession à l'esthétique moderniste. D'autres pièces, comme le vase *Les Quatre Éléments*, décoré d'une frise gravée de jeunes filles nues parmi d'abondantes frondaisons, recourent à une iconographie vigoureusement moderniste.

Gaudin, Louis (?- 1936). Voir Zig.

Genet & Michon

Genet & Michon est fondé en 1911 par Philippe Genet et Lucien Michon qui se présentent dans

leurs brochures comme décorateurs et fabricants, même s'ils sont en réalité surtout des spécialistes de l'éclairage. Diplômés de l'école Boule à Paris, ils deviennent de grands spécialistes du verre pressé après une longue analyse des propriétés diffusantes de ce matériau. Ils découvrent que le verre épais multiplie la réflexion de la lumière, et donc son intensité, et qu'ils obtiennent l'épaisseur optimale en pressant le verre. Les composants de base, silice, soude et chaux, sont chauffés à 1300 °C pour obtenir une pâte vitrifiable. Celle-ci est ensuite versée dans une matrice en acier. Le résultat convient de toute évidence parfaitement à Genet & Michon puisque la composition du verre (gardée secrète) demeure inchangée dans les luminaires de l'entreprise jusqu'en 1938. Le verre pressé était toujours incolore parce que les décorateurs pensaient que l'introduction de pigments diminuerait à la fois sa clarté et sa chaleur.

Deux innovations ont été portées au crédit de Genet & Michon. Dans *Le Luminaire et les moyens d'éclairage nouveaux*, son ouvrage sur l'éclairage à l'Exposition de 1925, Guillaume Janneau écrit que l'entreprise a inventé la rampe lumineuse, qui souligne la corniche d'une pièce. La seconde est mentionnée en 1926 par Gaston Varenne, critique d'art pour *Art et Décoration* : selon lui, Genet & Michon aurait inventé la « sphère lumineuse suspendue » dans les années vingt, de même que René Lalique et Jean Perzel.

Au fil des ans, l'entreprise produit toutes les formes possibles d'éclairage : lampes, lustres, appliques, lampes de table et surtout, mais aussi frises, dalles de plafond, linteaux de portes, colonnes, pilastres, corniches et vases réfléchissants. Elle présente ses luminaires au Salon de la Société des artistes décorateurs (1922-1928), au Salon d'automne (1922-1924) et dans de nombreuses autres expositions : au grand concours d'éclairage en 1924, à la Biennale



des arts décoratifs de Monza en 1925, à l'Exposition de 1925, aux deuxième et troisième Salons de la lumière en 1934 et 1935 et au Pavillon de la lumière lors de l'Exposition des arts et techniques de 1937. Elle réalise aussi des éclairages pour le paquebot *Normandie*.

Gennarelli, Amadeo (actif 1913-vers 1930)

Né à Naples, Gennarelli y étudie sous la direction de Lerace avant d'émigrer en France où il expose pour la première fois au Salon de la Société des artistes français en 1913. Il produit de très nombreuses sculptures d'extérieur en marbre, y compris des monuments funéraires, ainsi que des figurines et des groupes en bronze et chrysléphantins, toujours exécutés dans un style Art déco éclatant. Il varie ses effets en utilisant différentes patines comme le vert-de-gris, l'or et l'argent.

Géo Rouard

En 1909, Georges Rouard achète la boutique *À la paix de Jules Mabut*, située 34, avenue de l'Opéra, qui devient la maison Géo Rouard. En 1913, il fonde Les Artisans français contemporains, un groupe d'artistes décorateurs dont il expose les œuvres. Il recrute ensuite Marcel Goupy (rencontré en 1909) pour superviser la production d'objets domestiques, principalement en verre et en céramique, dans son atelier de la rue Vieille-du-Temple. Des porcelaines sont commandées à Theodore Haviland à Limoges.

La galerie expose régulièrement les principaux artistes décorateurs de l'époque, tels Goupy, Jean Luce, Auguste Heiligenstein, Maurice Marinot, Henri Navarre, André Thuret, Georges Despret et François-Émile Décorchemont. Nombre d'entre eux participent à la présentation de la galerie dans le pavillon partagé avec Jean Puiforcat et la revue *Art et Décoration* à l'Exposition de 1925. Goupy travaille pour Géo Rouard jusqu'en 1954.



AMADEO GENNARELLI

À gauche : nu en bronze argenté sur piédouche de marbre, vers 1925.

MARCEL GOUPY

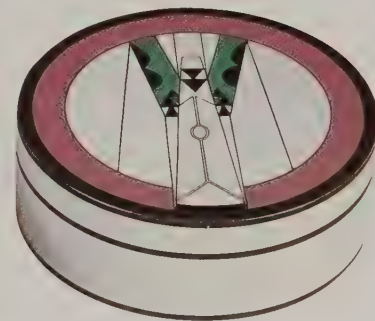
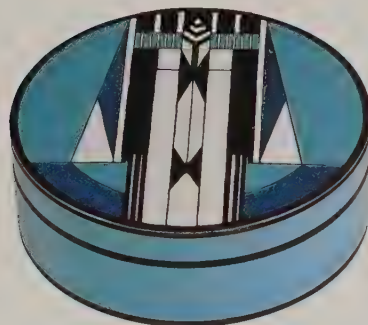
Page de gauche, à gauche : verreries émaillées, 1920-1930.

SIMON GATE

Page de gauche, à droite : vase en verre gravé et attaqué à l'acide, créé pour Orrefors, 1934.

JEAN GOULDEN

Ci-dessous : Paire de boîtes dessinées par Gustave Miklos, en métal argenté et émail champlevé, vers 1930.



Gesmar, Charles (1900-1928)

La brève et tragique carrière du Français Gesmar est inextricablement liée à Mistinguett, l'étoile vieillissante du music-hall parisien qu'il vénérât. À l'âge de dix-huit ans, il est presque adopté par Mistinguett qui en a quarante-six et jusqu'à sa mort il crée des costumes extravagants, des décors et des couvertures de programmes pour la chanteuse, le Casino de Paris et le Moulin Rouge. Sa première affiche, en 1916, est suivie d'une cinquantaine d'autres qui célèbrent le plaisir de la scène et la sensualité libérée de Mistinguett. Il travaille aussi pour les Folies-Bergère et l'Olympia. Son style vif et brillant saisit bien la frénésie des music-halls et des cabarets de l'ère du jazz.

Gigou, Louis (actif 1920-1939)

Connu surtout comme serrurier, Gigou expose régulièrement durant les années vingt au Salon de la Société des artistes décorateurs. S'inspirant à la fois de styles anciens et modernes, il produit des pièces variées, notamment des poignées de porte, des serrures, des plaques de protection, des entrées de serrure et quelques luminaires en bronze ciselé, fer forgé et acier incrusté de cuivre.

Goulden, Jean (1878-1946)

Né à Charpentry (Meuse) de riches agriculteurs alsaciens, Goulden est élève à l'École alsacienne à Paris avant de suivre des études de médecine. En 1908, après la publication de sa thèse sur la physiologie du cœur isolé, il exerce dans un hôpital parisien.

Goulden se porte volontaire pendant la Première Guerre mondiale et est envoyé sur le front macédonien. Après la guerre, invité par des moines du Mont-Athos, il découvre les émaux byzantins et fait bientôt de cette passion une seconde carrière. De retour à Paris, il se forme à la technique de l'émail champlevé auprès de Jean Dunand. Goulden est rapidement accepté

dans le cercle de Dunand, dont font partie Paul Jouve, François-Louis Schmied et Jean Lambert-Rucki, et participe aux expositions annuelles du groupe à la galerie Georges Petit, 8, rue de Sèze à Paris, de 1921 à 1932, puis à la galerie Georges Charpentier. Il expose aussi seul au Salon de la Société des artistes décorateurs en 1929 et 1930, après s'être installé à Reims pour poursuivre sa carrière médicale.

Goulden fait revivre la technique de l'émail champlevé grâce à des couleurs vives et à un style distinctement cubiste. Outre un éventail spectaculaire d'accessoires en argenterie émaillée – coupes, horloges, étuis à cigarettes et coffrets –, il crée des plaques émaillées pour des reliures de Georges Cretté et de François-Louis Schmied. L'identité du ou des ferronniers qui exécutaient ses objets ne semble pas connue.

Goupy, Marcel (1886-1954)

Né à Paris, Goupy étudie l'architecture à l'École des arts décoratifs puis ouvre un atelier 19, rue Charlot où il crée des décors pour la porcelaine et la céramique. À partir de 1909, il fournit des décors à la maison Géo Rouard, dont il devient l'un des artistes décorateurs après la Première Guerre mondiale. Il y expose ses propres œuvres à côté de celles des artistes de la galerie comme Jean Luce, Auguste Heiligenstein, Maurice Marinot, Henri Navarre, André Thuret, Georges Despret et François-Émile Décorchemont.

À la mort de Georges Rouard en 1929, Goupy devient le directeur artistique de la maison et continue de produire des décors pour la céramique et le verre jusqu'à sa mort. Ses décors de poterie sont exécutés en Belgique et ceux de porcelaine par Theodore Haviland à Limoges.

En plus de ces nombreux décors conçus le plus souvent dans un style Art déco séduisant et exécutés au pochoir ou peints sur les objets, Goupy s'essaie à d'autres disciplines comme l'orfèvrerie. À l'Exposition de 1925, il présente

ses œuvres dans plusieurs pavillons et fait partie du jury pour la verrerie. Il participe aussi aux Salons parisiens de 1926 à 1928 et à l'exposition Contempora à New York en 1929.

Gray, Eileen (1879-1976). Voir Mobilier et Décoration intérieure.

Gregory, Waylande de Santis (1905-1971)

Né à Baxter Springs, au Kansas, Gregory étudie à l'Art Institute de Kansas City puis à l'Art Institute de Chicago, avant de se lancer dans une carrière de sculpteur de bronze sous l'égide de Lorado Taft à Chicago. En 1925-1926, il réalise l'une de ses premières grandes commandes architecturales, des moulages en plâtre d'après des modèles aztèques pour l'hôtel President de Kansas City, avant de se tourner peu à peu vers la céramique.

Gregory travaille au Cowan Pottery Studio dans l'Ohio de 1929 à 1932 puis aménage son atelier et son four à la Cranbrook Academy of Art dans le Michigan où il est artiste invité. Dans les années trente, il reçoit deux commandes majeures pour la Foire internationale de New York en 1939 : la *Fontaine d'atomes* et, pour General Motors, *Importations et Exportations américaines*. Vers 1940, son atelier est répertorié à Bound Brook, dans le New Jersey. À la fin de sa carrière, il se consacre principalement au travail du métal au repoussé. Dans le cadre de l'Art déco, Gregory est surtout connu pour ses figurines raffinées en poterie émaillée.

Gropius, Walter (1883-1969)

Né à Berlin, Gropius étudie l'architecture à Munich et à Berlin de 1903 à 1907 puis ouvre son propre cabinet d'architecte en 1910. L'usine de formes pour chaussures qu'il conçoit pour la société Fagus à Alfeld an der Leine en 1910-1911, en collaboration avec Adolf Meyer, se distingue par l'utilisation moderne du verre et de l'acier au lieu des traditionnels murs porteurs.





CHARLES GESMAR

Page de gauche : Mistinguett, affiche lithographique, 1917.

JEAN GOULDEN

Ci-dessus : lampe de table en bronze argenté, émail champlevé et verre opalescent, 1925-1930.

JEAN GOULDEN

À droite : pendule en bronze argenté, émail champlevé et marbre, 1929.



ANDRÉ GROULT

Ci-dessous : chaise d'appoint en bois gainé de galuchat, vers 1922.

ANDRÉ GROULT

À droite : ensemble de mobilier de chambre comprenant un lit et un fauteuil gainés de galuchat, présenté dans le pavillon Une ambassade française à l'Exposition de 1925 à Paris.

WAYLANDE DE SANTIS GREGORY

À droite, en bas : trois figures en céramique émaillée, 1925-1935.



GÜBELIN

Pendule à décor de chinoiserie, argent émaillé sur base d'onyx, vers 1920.



En 1914, Gropius conçoit des bâtiments pour l'exposition du Deutscher Werkbund à Cologne. Après avoir servi dans l'infanterie allemande au cours de la Première Guerre mondiale, il est nommé directeur de la Kunstgewerbeschule de Weimar qu'il transforme en Bauhaus. En 1928, Gropius démissionne du Bauhaus et ouvre une agence à Berlin. En 1934, il s'exile en Angleterre où il s'associe à Edwin Maxwell Fry et devient deux ans plus tard le contrôleur du design de l'Isokon Furniture Co. En 1937, Gropius émigre aux États-Unis, enseigne l'architecture à Harvard jusqu'en 1952 et collabore avec Marcel Breuer de 1938 à 1941.

Grotell, Majlis (Maija) (1899-1973)

Née à Helsinki, en Finlande, Grotell étudie la peinture, la sculpture et le design à l'École centrale d'art industriel de sa ville natale puis se forme pendant six ans à la poterie auprès d'Alfred William Finch. Elle émigre aux États-Unis en 1927, où elle enseigne la céramique, notamment chez Inwood Pottery (1927-1928) et à l'Union Settlement (1928-1929) à New York, avant de parfaire sa formation avec Charles Fergus Binns au New York State College of Ceramics à l'Alfred University. À partir du début des années trente, Grotell enseigne l'art dans plusieurs écoles et institutions, comme la School of Ceramic Engineers de Rutgers University dans le New Jersey (1936-1938), avant d'accepter de diriger le département de céramique de la Cranbrook Academy of Art à Bloomfield Hills dans le Michigan (1938-1966). Grotell est connue pour ses barbotines et ses glaçures colorées appliquées au pinceau sur des pièces d'argile façonnées au tour.

Groult, André (1884-1966)

Né à Paris, Groult participe à son premier Salon vers 1910, comme décorateur, et expose par intermittence jusque dans les années trente. Son mobilier, exécuté par un petit groupe d'artisans

dans son atelier du 29-31, rue d'Anjou à Paris, se distingue par ses matériaux somptueux, notamment le galuchat et la corne. L'ébéniste Adolphe Chanaux est l'un de ses collaborateurs les plus fameux ; après la Première Guerre mondiale, celui-ci influe considérablement sur les matériaux choisis par Groult. D'autres artistes – y compris Marie Laurencin, Charles Martin, Georges d'Espagnat, Pierre Laprade et Paul Iribe (avant 1914) – sont chargés de créer des tableaux et des décorations murales pour les intérieurs de Groult.

La réputation de Groult repose aujourd'hui en grande partie sur la chambre de Madame qu'il présente au pavillon Une ambassade française à l'Exposition de 1925. À la fois pudique et provocante, elle incluait une commode galbée très originale, gainée de galuchat, à filets d'ivoire : ses lignes anthropomorphes suscitèrent les commentaires intarissables des visiteurs. D'autres éléments de la chambre associant le galuchat, l'ébène et le velours, fabriqués par la maison Delarosière et Leclercq, lui conféraient élégance et féminité. Pour cette exposition, Groult collabora aussi avec Fontaine et Cie, Christofle-Baccarat, Les Arts du jardin et la Société de l'art appliqué aux métiers. Dans les années trente, les intérieurs de Groult ressemblaient souvent à ceux de Jean-Michel Frank, les murs et les chaises étant recouverts d'une marqueterie de paille.

Gruber, Jacques (1870-1936)

Né à Sundhausen (Bas-Rhin), Gruber étudie d'abord à Nancy puis sous la direction de Gustave Moreau à l'École des beaux-arts à Paris. À son retour à Nancy, en 1893, il travaille d'abord pour Daum Frères, où il apprend à graver le verre.

Membre fondateur de l'École de Nancy en 1900, Gruber manifeste sa polyvalence en concevant à la fois du mobilier, des vitraux, des articles de maroquinerie, des céramiques (pour Mougin Frères) et des reliures (pour René Wiener). En

1900, il ouvre son propre atelier spécialisé dans les fenêtres et les meubles souvent ornés de panneaux de verre brun à décor en camée représentant des vues des Vosges voisines. Gruber ferme son atelier en 1914.

En 1920, il ouvre un nouvel atelier villa d'Alésia à Paris, où il se consacre aux vitraux profanes et religieux, à décors rigoureusement géométriques, très éloignés de son style Art nouveau antérieur. Il participe à l'Exposition de 1925 aux côtés de Louis Barillet et de Robert Mallet-Stevens. Son fils lui succède à sa mort.

Gübelin

La maison d'horlogerie-bijouterie Gübelin est fondée à Lucerne en 1854 par Mauritz Breitschmid, dont la fille épouse Jakob Gübelin en 1887. Elle fabrique principalement de l'horlogerie haut de gamme. En 1924, Édouard, le fils de Jakob, ouvre une boutique à Manhattan avec le joaillier new-yorkais Edmond Frisch pour conquérir le marché américain. Gübelin ouvre ensuite des succursales à Saint-Moritz et à Zurich, en limitant sa production à des pièces uniques et à des montres-bijoux produites en série limitée, dont une collection de style Art déco, parmi des pièces d'inspiration classique ou avant-gardiste. Après la Seconde Guerre mondiale, Gübelin ouvre d'autres boutiques en Europe.

Guiguichon, Suzanne (1900-1985)

Née à Paris, Guiguichon entre à La Maîtrise en 1921 et expose pour la première fois au Salon d'automne l'année suivante. Ses créations demeurent largement anonymes puisqu'elle est principalement chargée de créer des intérieurs modernes pour les Galeries Lafayette ; cela a pu freiner ses ambitions personnelles et motiver sa décision de s'établir à son compte en 1929. Dans les années vingt et trente, elle travaille au 11, rue Constance. Le mobilier de Guiguichon est édité par plusieurs entreprises, notamment la Compagnie des arts français, La Pépinière, et

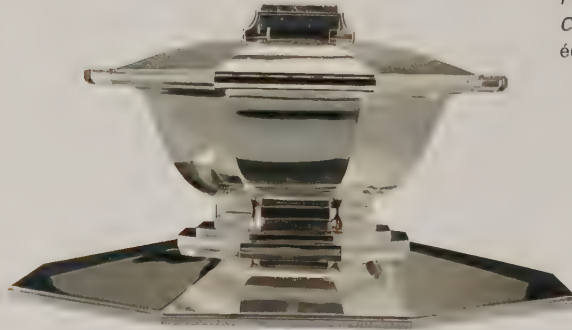


SUZANNE GUIGUICHON

Ci-contre : pendule en bronze doré créée pour La Maîtrise des Galeries Lafayette, Paris, vers 1925.

GUSTAVE KELLER FRÈRES

Ci-dessous : soupière et son présentoir, argent orné de lapis-lazuli, 1920-1930.



HAGENAUER

Page de droite, en haut à gauche : paire de têtes en laiton, vers 1930.

MAURICE GUIRAUD-RIVIÈRE

Page de droite, en bas à gauche : Figure en bronze patiné et partiellement doré, et ivoire sculpté, vers 1930.

MAURICE GUIRAUD-RIVIÈRE

Page de droite, en haut à droite : La Comète, bronze doré et peint à froid, édité par Etling et Cie, 1920-1930.

les ébénistes Speich Frères, du faubourg Saint-Antoine. Henri Brochard fait partie de ses collaborateurs.

À l'Exposition de 1925, Guiguichon expose deux ensembles dans le pavillon Une ambassade française et un « coin pour causer » dans un atelier d'artiste. Elle participe aussi au pavillon de La Maîtrise, collaborant avec Gabriel Englinger à une salle de séjour. Ses meubles, réalisés par les maisons Morand et Angst ainsi que Debusscher, offrent des lignes Art déco saisissantes mais sobres et moins féminines que celles d'autres décoratrices. Guiguichon continue d'exposer dans les Salons durant les années trente. Elle conquiert une clientèle de particuliers et travaille à la fois par l'intermédiaire et en dehors des Salons jusque dans les années cinquante.

Guillemard, Marcel (1886-1932)

Né à Paris, Guillemard appartient à la génération qui précède celle de la plupart des jeunes architectes et décorateurs de l'avant-garde des années vingt. Sa formation initiale chez l'ébéniste Krieger, rue du Faubourg-Saint-Antoine, où il travaille avec Louis Sognot, lui permet de se familiariser avec le riche héritage national en matière de mobilier puisque Antoine Krieger fabriquait tous les styles du XVIII^e siècle. Guillemard suit ensuite Sognot chez Primavera où il s'impose comme l'un des principaux créateurs et décorateurs de la fin de la Première Guerre mondiale à sa mort précoce à l'âge de quarante-six ans. Tous ses intérieurs sont édités par Primavera qui le cite à la fois individuellement et en collaboration avec Sognot, Charlotte Chauchet-Guilleré et Georges Lévard. Il joue un rôle important dans l'aménagement du pavillon de Primavera à l'Exposition de 1925, concevant notamment une salle à manger et un bureau. Guillemard introduit des meubles en tubes nickelés dans son catalogue en 1925. L'influence de Sognot se lit dans une série d'intérieurs

soignés, anguleux et avant tout fonctionnels présentés à la Société des artistes décorateurs et au Salon d'automne.

Guiraud-Rivière, Maurice (1881-1947)

Né à Toulouse, Guiraud-Rivière fut l'un des sculpteurs les plus polyvalents de l'entre-deux-guerres. À Paris, il étudie la sculpture à l'École des beaux-arts sous la direction d'Antonin Mercié, avant de travailler comme peintre, illustrateur et dessinateur pour plusieurs revues. Il expose pour la première fois au Salon de la Société des artistes français en 1907 et participe régulièrement aux Salons au début des années vingt en présentant des sculptures exécutées dans le style Art déco dominant. Les pièces de Guiraud-Rivière sont le plus souvent réalisées en bronze peint à froid. Le visage et les membres de ses figurines sont parfois sculptés en ivoire. L'une d'elles, *La Comète*, est aujourd'hui considérée comme son chef-d'œuvre pour sa représentation dynamique d'une jeune femme traversant les cieux, dont les longues tresses forment la queue d'une comète et dont le buste repose sur des nuages stylisés. Cette œuvre et d'autres lui étaient commandées par Etling et Cie et Les Neveux de J. Lehmann (LNJL) pour des tirages en bronze. Certains modèles étaient aussi fabriqués en porcelaine par Sèvres ou en céramique par Robj, un négociant de bibelots à la mode dans les années vingt. Guiraud-Rivière trouvait certains de ses sujets dans la société de l'époque, tels le jockey Max Dearing et des artistes de cabaret non identifiés. Il aimait aussi les pilotes de course, les jockeys de courses attelées et de steeple-chase, qu'il rendait souvent dans un style distinctement viril.

Gustave Keller Frères

Fondée en 1851, la maison Keller était à l'origine spécialisée dans les nécessaires en maroquinerie. Elle se lance dans l'orfèvrerie vers 1880, en fabriquant des articles de toilette et des

services de table. Gustave Keller Frères participe à toutes les grandes expositions internationales à partir de 1900 et propose une collection moderne dans une production majoritairement de style beaux-arts. La maison participe à l'Exposition de 1925 sous la dénomination « Keller-Fils-Gendre, Successeurs de Gustave Keller ».

H

Hagenauer

Carl Hagenauer (1871-1928) apprend l'orfèvrerie dans l'atelier de joaillerie de Würbel & Czokally avant d'ouvrir son propre atelier, les Werkstätten Hagenauer, à Vienne en 1898. Sa production initiale, principalement en bronze, mêle des reproductions de maîtres anciens, ses propres créations et celles de Josef Hoffmann, Otto Prutscher, E. J. Meckel notamment. Il en présente une sélection dans les expositions internationales.

En 1919, Hagenauer est rejoint par son fils Karl (1888-1956). Né à Pressburg (Bratislava), Karl avait étudié à la Kunstgewerbeschule de Vienne et était un sculpteur reconnu. Il aide son père à développer sa production et à diversifier les matériaux employés. Dans l'entre-deux-guerres, Hagenauer produit des objets en argent, bronze, cuivre, ivoire, tôle chromée et bois sculpté. À la mort de son père en 1928, Karl est rejoint par son frère Franz (1906-1986) et sa sœur Grete qui dirigent l'entreprise.

Plus encore que son père et son frère, Franz crée des pièces particulièrement luxueuses et légères. Des bustes, majordomes, mannequins et musiciens exotiques se transforment en accessoires de toilette et en ustensiles de bar en métal chromé, cuivre et bois. Leurs formes stylisées et allongées qui trahissent l'influence de Constantin Brancusi et d'Amedeo Modigliani font sourire aujourd'hui. L'entreprise ferme ses portes en 1956.



HAGENAUER

À gauche : joueur de tennis,
bronze poli, 1930-1940.

HAGENAUER

Ci-dessus : décoration murale
représentant un cheval et son
cavalier, laiton patiné, 1930-1940.

KATSU HAMANAKA

Écritoire en bois laqué et métal argenté, vers 1930.

**Hald, Edvard (1883-1980)**

Né à Stockholm, fils d'un ingénieur et homme d'affaires norvégien qui avait émigré en Suède en 1875, Hald étudie brièvement l'architecture dans un institut technique de Dresde puis s'installe à Paris pour mener une carrière de peintre. Il étudie ensuite à Dresde, Copenhague (auprès de Johan Rohde), Stockholm et Paris (notamment auprès d'Henri Matisse).

Hald expose pour la première fois à Stockholm en 1909. En 1917, après une grande exposition de ses toiles à Lund, il s'intéresse au verre et à la céramique. Il est employé la même année par Rörstrand puis Orrefors.

Son style annonce l'avenir. Ses lignes modernistes sont pleines d'originalité, à l'opposé du style néoclassique prisé par Simon Gate. Pour Hald, tout repose sur le dessin des lignes tandis que son collègue d'Orrefors privilégie un travail sculptural fondé sur les effets de profondeur et de relief. Des œuvres gravées telles que *Filles jouant au ballon* (1919) ou *Le Pont brisé* (1927) trahissent sa formation picturale par leur traitement bidimensionnel. Certains décors comme celui de la *Coupe au feu d'artifice* (1921) et du *Cactus Show* (1927) ont un contenu narratif ou pictural ; d'autres sont légers et humoristiques.

L'histoire de Hald et celle d'Orrefors se confondent. Pendant presque trente ans, il collabore étroitement avec Gate. En 1933, alors que la crise économique touche la Suède, Hald prend la direction de l'entreprise. Trois ans après s'être retiré, en 1944, il est rappelé comme conseiller artistique et continue de travailler pour Orrefors jusqu'en 1978.

Halouze, Édouard (né en 1900)

On ignore tout de la jeunesse et de la formation de Halouze avant la fin de la Première Guerre mondiale, lorsqu'il apparaît comme peintre, décorateur et illustrateur à Paris. Il réalise des couvertures de programmes et des publicités pour les music-halls et des illustrations pour *La Gazette du bon ton*, *Les Feuilles d'art* et d'autres

revues de mode. Ses croquis d'inspiration cubiste, exécutés à l'aquarelle, à la gouache et au crayon, incarnent l'Art déco dans toute sa vigueur. En 1941, Halouze publie *Costumes of South America*, qui comprend quarante pochoirs colorés à la main de tribus américaines dans leur costume traditionnel.

Hamanaka, Katsu (1895-1982)

Né à Sapporo, au Japon, Hamanaka se forme à l'art de la laque et se rend à Paris dans les années vingt, sans doute attiré par la perspective d'y trouver rapidement du travail. Avec le renouveau de la laque – initié en partie avant la guerre par Eileen Gray qui y avait été formée par le maître japonais Sugawara – les artisans qualifiés étaient de plus en plus demandés. Jean Dunand et Léon-Albert Jallot, entre autres, se tournent vers l'Extrême-Orient pour approfondir leurs connaissances techniques. La formation de Hamanaka est mal connue. Il apparaît dans les Salons en 1929, lorsqu'il expose une série de tables, de paravents et de boîtes laquées. En 1980, frêle mais joyeux, il entre dans la galerie d'un marchand Art déco de la rive gauche et annonce qu'il est l'auteur du paravent présenté dans la vitrine. Deux ans plus tard, le marchand apprend sa mort. Un pan de l'histoire de l'Art déco disparaissait dans la plus grande discrétion.

La production réduite de Hamanaka laisse penser qu'il travaillait seul. Ses paravents ornés de motifs dynamiques témoignent d'une très grande virtuosité technique.

Haviland et Cie

En 1839, David Haviland, un jeune marchand de porcelaine new-yorkais, repère une pièce de porcelaine non signée et se lance dans une odyssée pour en retrouver l'origine. La piste le conduit finalement à Limoges, près de Saint-Yrieix où des gisements de kaolin – l'argile blanche utilisée pour produire les porcelaines les plus fines – avaient été découverts. Après avoir importé de la porcelaine de Limoges aux États-

Unis, Haviland y fait construire une usine d'où il exporte sa production à partir de 1842.

Theodore Haviland succède à son père et fait construire vers 1890 l'une des plus grandes et des meilleures fabriques de porcelaine fine de la région. Son fils William D. Haviland prend sa suite en 1936, suivi de Theodore II, chacun modernisant les usines de la famille.

Dans l'entre-deux-guerres, Haviland et Cie s'assure la collaboration d'artistes décorateurs extérieurs pour rester moderne et compétitif, comme Édouard-Marcel Sandoz, Jean Dufy, Solange Patry-Bié et Suzanne Laliq, la fille de René Lalique qui épouse par la suite Paul Haviland.

Heal, Ambrose (1872-1959)

Le fabricant et marchand de meubles londonien Heal & Son Ltd était spécialisé dans la literie à sa création en 1810 par John Harris Heal. En quelques décennies, il devient l'un des principaux fournisseurs de mobilier de la ville. Ambrose Heal Jr, fils d'Ambrose Heal, le propriétaire et membre de la British Bedding and Furniture Manufacturers and Retailers Association, entre dans l'entreprise familiale en 1893. Trois ans après, il y dessine des meubles. Il devient associé en 1898, directeur exécutif en 1907 et directeur après la mort de son père en 1913. En 1905, l'entreprise se transforme en société anonyme. Un catalogue de l'époque montre qu'elle se spécialise dans le style Arts and Crafts et divise sa production entre des pièces coûteuses fabriquées à la main et des articles bon marché faits à la machine et destinés à une clientèle plus vaste.

Dans les années trente, sous l'influence de ses décorateurs F. Johnson, Leonard Thoday et Arthur Greenwood notamment, Heal utilise des bois laminés et des tubes d'acier pour ses meubles modernistes. À côté des meubles bon marché de Greenwood et d'E. W. Shepherd, la société propose des créations de Ludwig Mies Van der Rohe et passe commande à Marcel Breuer. Après la Seconde Guerre mondiale,



ÉDOUARD HALOUZE

À gauche : illustration au pochoir pour une revue de mode, 1920.



KATSU HAMANAKA

Ci-dessus : paravent de bois à trois feuilles en laque d'or et noire.



AMBROSE HEAL

Ci-dessus : table Horniman, noyer sur pieds de bois noirci, vers 1928.



POUL HENNINGSEN

À gauche : lustre en métal patiné et verre opalescent, fabriqué par Louis Poulsen, vers 1930.

AUGUSTE HEILIGENSTEIN

Page de droite, à gauche : vases en verre camée et émaillé, vers 1925-1926.

POUL HENNINGSEN

Ci-dessous, à gauche : lampe de table, modèle n° PH5/3, en cuivre émaillé vert et laiton patiné, fabriquée par Louis Poulsen, vers 1927.

AUGUSTE HEILIGENSTEIN

Page de droite, à droite : vase et deux flacons en verre gravé à l'acide et émaillé, 1920-1930.

HÉLÈNE HENRY (HENRI)

Ci-dessous : bureau et siège en sycomore, commandés à Pierre Chareau pour son appartement parisien, vers 1927 ; peinture de Jean Dunand.



Heal & Son Ltd. est le plus grand exposant à l'exposition Britain Can Make It qui se tient au Victoria & Albert Museum. La société est rachetée par Terence Conran en 1984 et Wittington en 2001.

Heaton, Maurice (1900-1989)

Né en Suisse, Maurice Heaton émigre à New York à l'âge de quatorze ans. Il y est élève de l'Ethical Culture School de 1915 à 1919. De 1920 à 1921, il suit des études d'ingénieur au Stevens Institute of Technology à Hoboken, dans le New Jersey. Heaton s'initie à l'art du verre lors d'un long apprentissage auprès de son père, Clement Heaton, un maître verrier anglais réputé qui avait travaillé en Suisse avant d'émigrer aux États-Unis.

Dans son atelier de Valley Cottage, dans l'État de New York, Heaton adopte un style moderniste à la fin des années vingt. Il élabore des glaçures émaillées d'un blanc translucide sur des feuilles de verre bullé coupées à la main, qu'Eugene Schoen et Rena Rosenthal exposent dans leurs galeries de Manhattan. Heaton exécute aussi des commandes pour des décorations murales, comme *Le Vol transatlantique d'Amelia Earhart*, pour le RKO Center Theatre du Rockefeller Center (démoli en 1954).

Heiligenstein, Auguste (1891-1976)

Né à La Plaine Saint-Denis dans la banlieue parisienne, Auguste Heiligenstein est placé en apprentissage à la verrerie Legras et Co. dès l'âge de onze ans. Il s'initie à la conception de formes et à la décoration et poursuit sa carrière chez Prestat et Baccarat. Il travaille comme dessinateur publicitaire après 1910. Mobilisé pendant la Première Guerre mondiale, il est décoré de la Légion d'honneur en 1917. À la fin du conflit, Heiligenstein travaille pour la maison Géo Rouard, où il réalise des verres émaillés d'après les dessins de Marcel Goupy. Il en part en 1923, épouse la céramiste Odette Chatrousse et mène une double carrière de

fabricant d'objets en verre émaillé et en céramique dans un atelier situé 235, boulevard Raspail à Paris. Il se met aussi à exposer au Salon de la Société des artistes français. Il expose à la galerie Géo Rouard jusqu'en 1926 puis dans celle d'Edgar Brandt.

De 1926 à 1930, Heiligenstein est conseiller technique à la verrerie Souchon-Neuvesel, qui a absorbé la verrerie Legras. Il s'installe ensuite à son compte, réalise des verres à décor émaillé de Léon Bakst pour Florence Blumenthal et dessine une série de pièces pour la Cristallerie de Pantin de 1931 à 1935, tout en continuant d'exposer dans les Salons.

Henningsen, Poul (1894-1967)

Né à Ordrup, au Danemark, Poul Henningsen étudie à l'université danoise de technologie à Copenhague de 1911 à 1917. Il travaille comme architecte indépendant dans la capitale danoise à partir de 1920 et conçoit des résidences, des restaurants et une usine. Il mène en parallèle une carrière d'homme de lettres : il fait du journalisme, écrit des pièces de théâtre, de la poésie et édite *Kritisk Revy* (La Revue critique), un lieu d'expression souvent polémique sur la culture danoise contemporaine. Henningsen acquiert une renommée internationale grâce à ses luminaires à partir de la série *PH*, dont il expose des prototypes dans un concours danois de luminaires en 1924, et des versions achevées à l'Exposition de 1925 à Paris, où il reçoit une médaille d'or. L'année suivante, il est chargé de l'éclairage du Forum, une grande galerie d'exposition en construction à Copenhague. La première série *PH*, déclinée en lustres, appliques et lampes de table, se fonde sur une analyse scientifique du rôle de l'abat-jour : sa taille, sa forme et l'agencement des réflecteurs successifs doivent assurer la meilleure diffusion et répartition de la lumière et empêcher qu'elle n'éblouisse. Fabriquée dès le début par Louis Poulsen, d'abord avec des abat-jour d'opaline blanche fixés dans des armatures

de métal chromé, la série *PH* est suivie de la ligne *Artichaut*, conçue selon les mêmes principes mais comportant davantage de niveaux de réflecteurs. Ce modèle et d'autres sont présentés aux expositions annuelles de la guilde des ébénistes à Copenhague.

Pendant la Seconde Guerre mondiale, alors que les ventes de ses lampes déclinent, Henningsen quitte le Danemark occupé par les nazis et s'établit à Stockholm, en 1943, jusqu'à la fin de la guerre. À sa mort, on découvre plus d'une centaine de dessins de luminaires ; Poulsen en édite certains modèles.

Henry, Hélène (1891-1965)

Hormis sa naissance à Champagne, en Haute-Saône, on ne sait rien de la jeunesse et de la formation d'Hélène Henry si ce n'est qu'elle devint une créatrice de textiles autodidacte. En 1918, elle ouvre un atelier à Paris équipé de métiers à tisser manuels où elle produit des tissus, du linge de table, du velours, des brocarts et des tapis modernes d'après ses propres dessins. Henry fournit des tissus d'ameublement aux plus grands ensembliers de l'époque, y compris Jacques-Émile Ruhlmann, Pierre Chareau, Maurice Dufrene, Francis Jourdain et Robert Mallet-Stevens, et participe à ce titre à plusieurs pavillons de l'Exposition de 1925, en mêlant des motifs abstraits imprimés et des jeux sur les matières. Elle participe à la création de l'Union des artistes modernes (UAM) en 1929. Après sa mort, son fils reprend son atelier qui devient les Tissages Van Melle.

Herbst, René (1891-1982)

Les premières années de Herbst, y compris sa formation, sont peu documentées. Né à Paris, il suit des études d'architecture et obtient son diplôme vers 1908, puis travaille à Paris, Londres et Francfort. À partir de 1919, il s'attaque aux défis du mode de vie moderne et se spécialise dans les meubles métalliques, les vitrines de magasins et les luminaires d'intérieur.



LUDWIG HOHLWEIN

À gauche : Café Odeon und Billard Akademie, affiche lithographique, 1908.

WOLFGANG HOFFMANN

Ci-dessous : fauteuil à bascule en tubes d'acier chromé et cuir, fabriqué par la Howell Co., Saint Charles, Illinois, 1930-1940.



RENÉ HERBST

Ci-contre : tapis de laine, vers 1930.

RENÉ HERBST

Ci-contre, à droite : bureau de dame à lampe amovible, en métal chromé et bois, présenté à l'Exposition de bureaux de dames au pavillon de Marsan, Paris, 1928.



Herbst présente ses premiers meubles au Salon d'automne de 1921 : le mobilier d'un coin de repos pour le musée Crillon. Il répond ensuite à de nombreuses commandes architecturales : cinémas, façades de magasins, restaurants, bureaux et avions. Le prix Blumenthal qu'il reçoit en 1924 accroît sa renommée et conforte son engagement moderniste. Il participe à l'Exposition de 1925 en tant que membre du jury et exposant. Il occupe le stand 27 sur le pont Alexandre-III, expose aussi un piano en acajou et métal nickelé pour Pleyel et conçoit les stands de Cusenier, de Lina Mouton et des Établissements Siegel et Stockman réunis. Herbst est répertorié 4, rue Chateaubriand à Paris.

À partir de 1926, Herbst entreprend de remplacer le bois de ses meubles par du métal, du verre et des miroirs ; en 1927, il devient président de la chambre syndicale des artistes décorateurs et membre fondateur de l'Union des artistes modernes (UAM) deux ans plus tard. On le surnomme « l'homme d'acier ». En 1930, il est en concurrence avec Adrienne Gorska, Louis Sognot, Claude Lévy et Émile Guénot sur le marché du mobilier métallique.

Herbst accorde une grande attention à l'éclairage, direct et indirect, et choisit André Salomon comme conseiller. Entre autres pièces notables, il présente un lustre de salle à manger au Salon d'automne de 1928 et, l'année suivante, un étrange lampadaire composé d'un disque métallique reposant sur une paire de tiges. Il est aussi l'un des pionniers de l'éclairage des vitrines, inventant des sources de lumière cachées qui en nuancent l'éclairage dans la journée et les rendent visibles la nuit.

Sa renommée s'accroît dans les années trente. Il est chargé de décorer le palais du maharajah d'Indore puis des appartements de l'Aga Khan et du marchand d'art Léonce Rosenberg. Il participe à l'Exposition de Bruxelles en 1935. Au début de la Seconde Guerre mondiale, il s'engage avec Jules Leleu dans l'aviation française et est

démobilisé un an après. En 1946, Herbst est élu président d'une UAM renaissante.

Hernández, Mateo (1885-1949)

Né en Espagne, Hernández commence la sculpture à douze ans puis se forme à l'École d'art et d'industrie de Béjar, où il travaille surtout la pierre. Sa première œuvre grandeur nature, réalisée à dix-sept ans, lui vaut d'obtenir une bourse à Madrid. En 1913, il s'établit en France, à Meudon, où il ouvre un atelier et un zoo privé. Tout en étant exécutées d'après nature, ses sculptures d'animaux taillées dans la pierre ou le bois sont très stylisées, telles les statues grandeur nature en diorite d'une panthère noire et d'un paon présentées à l'Exposition de 1925. Bien qu'il soit avant tout connu comme artiste animalier, Hernández modelait aussi des portraits et réalisait des fresques et des lithographies.

Hoffmann, Wolfgang (1900-1969) et Pola (née en 1902)

Fils de Josef Hoffmann, Wolfgang étudie l'architecture et les arts décoratifs au lycée puis fréquente une école d'architecture et la Kunstgewerbeschule de Vienne. Après son diplôme, il travaille brièvement pour des architectes locaux, y compris son père, avant d'émigrer aux États-Unis en décembre 1925. Sa formation solide en architecture et en arts décoratifs le place à l'avant-garde du mouvement moderniste en Amérique. Il ouvre un atelier vers 1927 et conçoit de nombreux intérieurs meublés de pièces en bois et en métal, ainsi que des tapis et des tissus en collaboration avec sa femme Pola, d'origine polonaise.

Wolfgang participe aux expositions de l'American Designers' Gallery à New York en 1928 et 1929 et à celle de l'American Union of Decorative Artists and Craftsmen (AUDAC) au Brooklyn Museum. Lors de l'exposition internationale Art in Industry de Macy's en 1928, il présente avec Pola un studio pour dame, comprenant

notamment un bureau à éléments, une coiffeuse et une bibliothèque, ainsi qu'un salon conçu pour l'hôtel St. George à Brooklyn. Le style de Wolfgang adhère strictement au fonctionnalisme ; Pola crée les textiles modernistes de ses intérieurs. Le couple dessine aussi des luminaires modernes. Leur mariage et leur collaboration professionnelle prennent fin au début des années trente. Pola épouse alors l'auteur de romans policiers Rex Stout.

Hohlwein, Ludwig (1874-1949)

Munichois, Hohlwein étudie l'architecture à la Fachhochschule de la ville. À partir de 1906, il se consacre principalement à l'affiche, en se formant tout seul. Sa première affiche pour les vêtements masculins du tailleur munichois Hermann Scherrer en 1907 lance sa carrière : il créera plus d'un millier d'affiches dont beaucoup sont devenues des classiques, comme celles pour PKZ, Wilhelm Mozer, Marco-Polo-Tee, le zoo de Munich, Kaffee Hag, les automobiles Audi, les chaussures Panther, Kitty Starling et le thé Riquet. La chasse et les courses de chevaux sont des thèmes récurrents. En 1913, un fabricant de tabac munichois donne son nom à l'un de ses produits (les cigarettes Hohlwein). Il crée de nombreuses affiches publicitaires ainsi que des affiches d'expositions, de films et de propagande, y compris pour le parti nazi dans les années trente.

Hohlwein jouit d'une grande renommée en Allemagne mais n'appartient à aucune école ni association. Il exerce malgré tout une grande influence sur le style qui sera considéré comme spécifiquement allemand. Ses compositions saisissantes, aux lignes affirmées et aux aplats de couleur contrastés, sont souvent simplifiées ou compressées au point de produire des silhouettes et des motifs qui semblent exécutés à la gravure sur bois. Il adapte toujours ses caractères à la publicité : des capitales en gras pour le zoo, par exemple, mais une écriture



LOUIS ICART

À gauche : *Promenade à l'automne*, huile sur toile, vers 1935.

LÉON INDENBAUM

Ci-dessous : *Musiciens et antilopes*, bas-relief en marbre rose, daté 1914.



manuscrite plus raffinée et ornée pour Frau Gertrud.

Hunebelle, André (1896-1985)

L'un des principaux créateurs français de verre moulé dans l'entre-deux-guerres, Hunebelle est visiblement influencé par René Lalique. Né à Meudon, il travaille dans un atelier situé 22, rue La Boétie à Paris. Son nom apparaît pour la première fois vers 1928. Il expose une grande variété d'articles de table à décors moulés très saillants, composés notamment de motifs symétriques et de feuilles stylisées, au Salon de la Société des artistes décorateurs et au Salon d'automne à partir de 1930. Après la Seconde Guerre mondiale, Hunebelle devient un réalisateur de cinéma reconnu en France, auteur de plus d'une vingtaine d'œuvres entre 1948 et 1978.

Icart, Louis (1888-1950)

Toulousain, fils d'un banquier, Icart étudie dans un établissement catholique de la ville, chez les frères des Écoles chrétiennes. Il souhaite d'abord devenir acteur et ne s'oriente vers son métier que plus tard, sans formation artistique. Après avoir obtenu son diplôme, il entre dans un cabinet d'architectes où il apprend les rudiments du dessin. Après son service militaire, il s'établit à Paris où il est embauché en 1907 par un éditeur de cartes postales.

Un an plus tard, il ouvre son propre atelier et passe des cartes postales aux illustrations pour des revues de mode comme *Le Rire*, *Fantasia* et *La Baïonnette*. En 1913, *La Gazette du bon ton* présente sa première exposition individuelle d'eaux-fortes, de peintures et de dessins à Bruxelles. L'année suivante, Icart rencontre Fanny Volmers, une représentante de la maison de couture Paquin. Elle devient son modèle, sa muse et sa compagne pour la vie. Pendant la Première Guerre mondiale, la maison Valmont,

spécialiste des chapeaux féminins, remarque aussi le travail d'Icart et le choisit pour illustrer ses catalogues. Mobilisé à la fin de la guerre, Icart sert comme pilote dans la 10^e division aéroportée et obtient le grade de major. Icart dessine invariablement des jeunes femmes, saisies dans une variété infinie de poses charmantes, coquines, modestes, insouciantes, sensuelles et romantiques, au volant de voitures de course ou folâtrant dans la campagne avec des barzoïs ou des caniches. Une grande partie de ces images frise aujourd'hui le kitsch. Après la guerre, Icart expose dans les galeries parisiennes Wagram et Hénaut, qui exportent ses eaux-fortes aux États-Unis où elles font fureur. Sa première grande exposition parisienne a lieu en mars 1920. Deux ans plus tard, lors d'un voyage aux États-Unis, il rencontre Anton Schutz, le président de la New York Graphic Society, qui l'aide à mener sa carrière en Amérique. Icart est un artiste prolifique dans les années vingt : outre des centaines d'eaux-fortes, il produit des pointes-sèches, des esquisses, des dessins, des huiles, des aquarelles, des lithographies, des monotypes, des affiches, des livres d'artistes et de très nombreuses images érotiques. Sa production culmine à la fin des années vingt et au début des années trente. En mai 1940, au moment de l'invasion allemande de la France, Icart témoigne de la détresse des réfugiés dans une série déchirante d'huiles et de monotypes intitulée *L'Exode*.

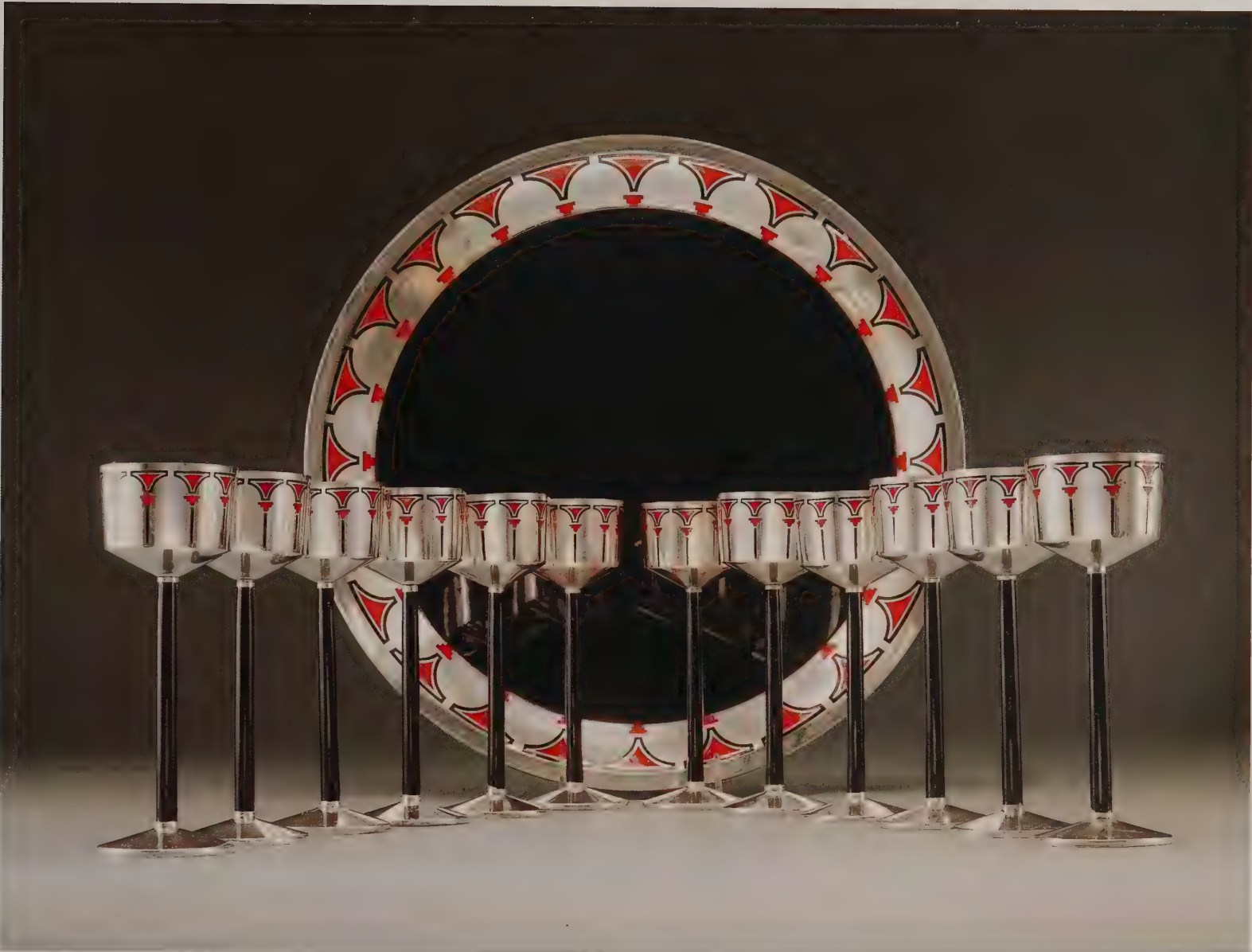
Indenbaum, Léon (1890-1981)

Originaire de Sievsk en Russie, Indenbaum étudie à l'École des beaux-arts d'Odessa de 1909 à 1910. En 1911, il s'établit à Paris où il fréquente la Ruche, un atelier créé à l'origine pour les émigrés russes, où il travaille aux côtés de Marc Chagall, Chaïm Soutine, Alexander Archipenko, Amedeo Modigliani et Jacques Lipchitz. En 1912, Jacques Doucet remarque ses œuvres exposées au Salon des indépendants et lui commande un

bas-relief pour la salle à manger de son appartement de Neuilly. Réalisé en marbre, il s'intitule *Musiciens et antilopes*. (La pièce a été vendue aux enchères à Paris en octobre 2004 pour trois millions d'euros.) À partir de 1913, Indenbaum expose au Salon des Tuileries et au Salon d'automne. Ses œuvres sont aussi recherchées par Georges et Marcel Bernard, connus pour leur collection de peinture impressionniste. De 1918 environ à 1926, il travaille dans l'atelier d'Antoine Bourdelle. Indenbaum travaille de nombreux matériaux, dont le bois, la terre cuite et le granit. Ses études de torses sont souvent dépourvues de tête et de membres ; leurs formes tronquées s'inspirent de la statuare hellénistique découverte dans des fouilles archéologiques.

International Silver Company

Fondée en 1898, l'International Silver Company rachète en moins d'un an dix-sept petits ateliers d'orfèvrerie, dont la Meriden Britannia Co., la Rogers Manufacturing Co. et la Derby Silver Co. Au tournant du siècle, elle est devenue un grand consortium industriel dont le siège social se trouve à Meriden, dans le Connecticut. Malgré sa taille et ses méthodes de production en série, la société a contribué de façon étonnante au modernisme de la fin des années vingt, avec ses pièces d'argenterie en argent massif, en métal argenté et en étain produites par la Wilcox Silver Plate Co. et Simpson, Hall, Miller & Co. Cette dernière fabrique la collection de pièces d'argenterie *Esprit d'aujourd'hui*, dessinée par Alfred G. Kintz, qui connaît un grand succès dès sa création en 1928, avec les modèles *Lumières du nord*, *Lever de soleil tropical* et *Reflux*, caractérisés par de larges surfaces dépourvues de décorations, à l'intérieur de bordures ornementales jouant sur le contraste entre l'ombre et la lumière. Le mélange de consultants extérieurs et de créateurs salariés chargés de produire des



INTERNATIONAL SILVER CO.

En haut à gauche : service à thé et plateau assorti en étain argenté et bakélite, sans doute dessiné par

Jean G. Theobald, fabriqué par la Wilcox Silver Plate Co., vers 1928.

En haut à droite : service à thé *Diamant* et plateau assorti, modèle

n° P26, en métal argenté et bakélite, sans doute dessiné par Jean G. Theobald, fabriqué par la Wilcox Silver Plate Co., vers 1928.

Ci-dessus : série de coupes et plateau assorti, argent et émail champlévé, 1930-1940.

**LÉON-ALBERT ET MAURICE-
RAYMOND JALLOT**

À droite : salon de réception
réalisé en collaboration avec
Raymond Subes, Charles
Despiau, Paul Jouve et Jean
Perzel, exposé au Salon de la
Société des artistes décorateurs,
1930.

PAUL IRIBE

Ci-dessous, à gauche : bergère en
gondole, acajou sculpté, 1914.

PAUL IRIBE

Ci-dessous : boudoir, 1925-1930.





**LÉON-ALBERT ET MAURICE-
RAYMOND JALLOT**

Ci-contre et à gauche : cabinet en macassar, garniture d'ivoire, intérieur en loupe d'érable, 1920-1930.

modèles modernes est un facteur décisif dans le succès de l'entreprise : en plus de Kintz, elle sollicite Eliel Saarinen, Donald Deskey, Paul Lobel, Lurelle Guild, Ernest R. Beck, Edward J. Conroy, Peer Smed, Gilbert Rohde et Jean G. Theobald. Assisté de Virginia Hamill, conseillère pour la commercialisation et l'ameublement, Theobald conçoit trois services à thé de trois pièces, diffusés par la Wilcox Silver Plate en 1928 : une théière, un pot à crème et un sucrier, pensés comme une seule unité architecturale logée sur un plateau. Grâce à eux, l'International Silverware Co. devient un fabricant d'avant-garde.

Iribe, Paul (1883-1935)

Iribanegaray – abrégé en Iribe – naît à Angoulême et suit une formation de dessinateur publicitaire. Il devient célèbre grâce à ses caricatures publiées dans plusieurs revues parisiennes comme *L'Assiette au beurre*, *Le Rire*, *Le Cri de Paris* et *Le Témoin*. Sa créativité se manifeste surtout de 1910 à 1914, avant qu'il ne retombe dans un relatif oubli.

Au début du xx^e siècle, Iribe se tourne vers la décoration intérieure, sans doute poussé par Paul Poiret, qui lui commande bijoux, tissus, papiers peints et meubles. En 1912, un autre couturier, Jacques Doucet, le charge d'aménager son nouvel appartement de Neuilly, ce qui assied sa réputation de créateur de meubles. Iribe et son jeune assistant, Pierre-Émile Legrain, conçoivent un ensemble de mobilier moderne, dont trois pièces ont été données au musée des Arts décoratifs à Paris.

Le style d'Iribe est empreint d'élégance. Les lignes fluides de ses meubles évoquent l'exubérance du style Louis XV tandis que leur sévérité renvoie clairement aux années 1800. Ses dessins révèlent aussi des touches féminines et un souci du confort. Ses bois préférés sont le zingana, au grain particulier, le macassar et l'acajou, et son motif favori la rose,

appelée par la suite « rose Iribe », symbole du luxe Art déco, bien qu'elle date d'avant la guerre. Au printemps 1914, Iribe s'embarque pour les États-Unis et y reste seize ans. Il s'installe à Hollywood et conçoit d'immenses décors pour Cecil B. De Mille. En 1930, à quarante-sept ans, il rentre en France et ouvre un atelier 4, avenue Rodin. Jusqu'à sa mort, il crée par intermittence des bijoux pour Gabrielle (Coco) Chanel.

J

Jallot, Léon-Albert (1874-1967) et Maurice-Raymond (1900-1971)

Le Nantais Léon-Albert Jallot étudie à l'École des beaux-arts à Paris où il apprend les rudiments du métier d'artiste, de sculpteur sur bois et de graveur. Sa carrière débute vers 1894. En 1899, Siegfried Bing le nomme à la tête de l'atelier qui crée du mobilier pour sa galerie L'Art nouveau, rue de Provence. Léon-Albert Jallot participe donc à la création de certaines des pièces les plus admirées de l'Art nouveau, comme celles conçues par les trois principaux artistes de la maison, Georges de Feure, Édouard Colonna et Eugène Gaillard. À la fermeture de la galerie, en 1903, il ouvre son propre atelier 17, rue Sedaine. Artiste polyvalent, il expose des tapis, tissus, lampes et du mobilier au Salon de la Société nationale des beaux-arts.

Avant la guerre, Jallot s'impose comme un artiste et un artisan de premier plan. Il apprécie le mobilier traditionnel, privilégiant les formes solennelles du xviii^e siècle, ornées de panneaux floraux et de moulures richement sculptés.

À partir de 1910, Jallot abandonne les reprises de styles anciens et fonde ses décorations sur des placages en loupe, notamment de jacaranda et de merisier, pour obtenir des effets de contraste. À partir de cette phase de transition, ses créations témoignent surtout d'une grande élégance et d'un riche savoir-faire.

Maurice-Raymond, le fils de Léon-Albert Jallot,

était né pendant l'Exposition universelle de 1900, heureux auspices pour une carrière dans les arts décoratifs. À sa sortie de l'école Boullé, il rejoint son père. Lors de l'Exposition de 1925, le père et le fils exposent à la fois séparément et ensemble. L'Hôtel du collectionneur, Une ambassade française, la société Noël, la Maison de Bretagne et Gouffé-Jeune présentent leurs meubles.

Animé par la même énergie féconde que son père, Maurice-Raymond présente des ensembles et des pièces individuelles dans les Salons.

L'aménagement de l'Hôtel Radio est sa plus grande commande. Ses meubles en bois, parfois ornés de galuchat ou de coquille d'œuf, ont des formes simples et fonctionnelles. À partir de 1926, il doit faire face au défi posé à tout ébéniste : s'adapter ou s'opposer à l'apparition révolutionnaire du verre et du métal. Il opte pour la première solution et enrichit son catalogue d'un choix remarquable de meubles modernes : tables de jeu en acier inoxydable à plateau réversible, petits meubles recouverts de miroirs et tables à thé. Il apprécie les portes laquées, les psychés et les paravents. De longue date spécialiste de la laque, il réalise des paravents et des panneaux ornés de bas-reliefs représentant des scènes de forêts équatoriales, rehaussés de laques polychromes sur fond doré. Maurice-Raymond quitte un temps l'atelier de son père pour enrichir son expérience avant d'y revenir en 1930. Son père se retire dans les années quarante. Maurice-Raymond continue de faire vivre l'entreprise familiale jusque vers 1950.

Janesich

L'horlogerie-bijouterie Janesich fut fondée à la fin du xix^e siècle à Trieste par Leopoldo Janesich. Ses petits-fils ouvrirent une succursale à Paris. À la veille de la Première Guerre mondiale, les réalisations de la maison s'inspirent de modèles du xix^e siècle, et notamment de montres montées sur argent serti de diamants. Dans



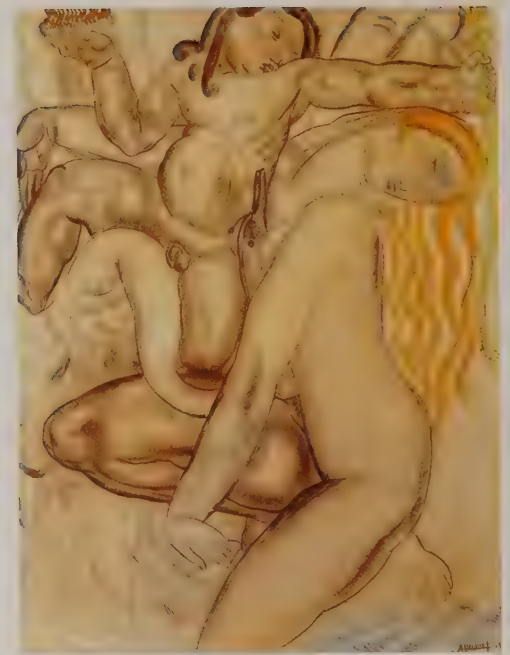
JANESICH

À gauche : bracelet à décor de chinoiserie en diamants, saphirs, émeraudes et onyx, 1920-1930.

ALFRED AUGUSTE JANNIOT

À droite : *Léda et le Cygne*, fusain, gouache et peinture dorée sur papier, daté 1926.

Page de droite : *Diane*, maquette en plâtre, 1920-1930.



les années vingt, Janesich crée de nouveaux accessoires dans le style Art déco ornés d'émaux et de pierres semi-précieuses comme le jade et le lapis-lazuli. La maison ferme en 1968.

Janniot, Alfred Auguste (1889-1969)

Né à Montmartre, Janniot est l'élève de Jean Antoine Injalbert et d'Antoine Bourdelle à l'École des beaux-arts à Paris. En 1919, après l'armistice, il reçoit le Prix de Rome. Lors de son séjour en Italie, il développe un style néoclassique inspiré de la mythologie gréco-romaine et de la Bible, réinterprété de manière moderne.

À son retour à Paris, Janniot se consacre à la statuaire monumentale d'extérieur. Le groupe qu'il conçoit pour l'entrée de l'Hôtel du collectionneur de Jacques-Émile Ruhlmann à l'Exposition de 1925 reçoit un accueil très favorable. Variation sur le thème des trois Grâces, la pièce s'intitule *Hommage à Jean Goujon*. Janniot présente aussi à cette exposition la statuaire réalisée pour un monument aux morts commandé par la ville de Nice ainsi qu'une statue polychrome pour le foyer du pavillon de la Tour de Bordeaux.

D'autres commandes s'ensuivent avec le même succès, notamment le groupe allégorique en bois doré de la *Nymphe de Fontainebleau*, réalisé pour le grand salon du paquebot *Île-de-France* (1927), et une série de bas-reliefs pour le musée des Colonies (1928-1931). En 1930, Janniot a perfectionné son traitement moderne et abstrait de thèmes archaïques et répond à des commandes architecturales très diverses, d'un dessus-de-porte pour la façade de la Maison française du Rockefeller Center à Manhattan (1934), à un torse féminin en bronze pour le pavillon français de la Foire internationale de New York en 1939, en passant par une immense fresque en plâtre doré intitulée *Poésie, Beauté et Élégance* pour le paquebot *Normandie* (1935) et les façades du musée d'Art moderne et de

l'esplanade du palais de Tokyo à Paris (1937).

En 1945, à la suite du bombardement de son atelier parisien pendant la guerre, Janniot accepte un poste de professeur à l'École des beaux-arts où il avait lui-même étudié. Devenu académicien, il fréquente Raymond Delamarre et Carlo Sarrabezolles, dignes successeurs d'Auguste Rodin, Bourdelle et Aristide Maillol dans la réinterprétation de l'art ancien.

Jaulmes, Gustave-Louis (1873-1959)

Né à Lausanne, Jaulmes suit des études d'architecture à l'École des beaux-arts à Paris, avant de mener une carrière féconde d'artiste et de décorateur, surtout connu pour ses tapisseries Art déco. De 1901 à 1905, Jaulmes se consacre de plus en plus à la peinture puis, en collaboration avec Menu et Boigegrain, se tourne vers la tapisserie. Avant cela, il expose régulièrement dans les Salons des créations aussi variées que des affiches, des poteries et des illustrations de livres.

Jaulmes conçoit sa première tapisserie en 1915, en se libérant de la tutelle rigide de sa formation picturale au profit de l'héritage du XVIII^e siècle des manufactures des Gobelins, de Beauvais et d'Aubusson. Ses premières tapisseries sont réalisées au petit point ; ces compositions multicolores résultent de la transposition de croquis préliminaires en un ensemble de laines aux couleurs vives. Le musée Rodin à l'hôtel Biron lui commande deux tapisseries pendant la Première Guerre mondiale. Un article de Léon Deshairs paru en 1920 dans *Art et Décoration* évoque aussi des panneaux allégoriques représentant la Musique, l'Abondance et Floréal. Jaulmes dessine aussi des tissus d'ameublement pour Süe et Mare. Ses compositions classiques s'inspirent de modèles flamands des années 1780 : gerbes de guirlandes de fleurs et corbeilles de fruits entrelacées de rubans et de draperies, en accord avec les lignes Louis XVI rigides des canapés

à corbeille de Süe. Le musée des Arts décoratifs à Paris conserve un paravent emblématique de 1919, dont la tapisserie représente deux pigeons et des fruits sur un fond rose. L'épouse de Jaulmes, Marie-Georges, tissait elle-même certaines tapisseries de petit format pour des dossiers de chaise ou des paravents. Jaulmes concevait aussi du mobilier pour la maison Damon.

La fécondité de Jaulmes est manifeste dans sa participation à l'Exposition de 1925. Il est présent dans le pavillon de l'Hôtel du collectionneur ; sept de ses huiles représentant *Les Mois en fête* sont exposées au Grand Palais ; ses décors muraux ornent la salle d'honneur du pavillon de Sèvres ; ses tapisseries d'ameublement se trouvent dans le Musée d'art contemporain et Une ambassade française. Il peint aussi des décors muraux pour le théâtre du palais de Chaillot lors de l'Exposition des arts et techniques de 1937, pour le musée des Arts décoratifs à Paris, et le rideau de scène du Grand Théâtre de Lyon.

Jaulmes réalise de nombreuses commandes imposantes pour la manufacture des Gobelins avec laquelle il collabore longtemps. L'une d'elles lui prend dix ans : il expose les études pour ses *Fleuves de France* au Salon de la Société des artistes décorateurs de 1923 et les tapisseries achevées au même Salon en 1933.

Son œuvre la plus célèbre est une commande de l'État français pour la ville de Philadelphie, commémorant l'aide des États-Unis à la France lors de la Première Guerre mondiale. Ce panneau est emblématique du style de Jaulmes tel que le décrivait Deshairs : « Pas de trous dans ses compositions, partout la promesse d'un beau décor. » Contrairement aux apparences, Jaulmes n'essayait pas de faire tenir le maximum de détails dans ses tapisseries mais d'utiliser ceux-ci pour créer d'innombrables variations de couleurs, toutes indispensables à l'effet d'ensemble. Il demeure actif jusqu'à la Seconde Guerre mondiale.





Jeanneret, Charles-Édouard (1887-1965). Voir Le Corbusier.

Jennewein, Carl Paul (1890-1978). Voir Sculpture.

Jensen

La célèbre maison d'orfèvrerie qui porte son nom est fondée en 1904 par Georg Arthur Jensen (1866-1935), originaire de Raadvad au Danemark, dont le père était rémouleur dans une usine de lames de couteaux en acier. Jensen débute sa carrière dans les arts appliqués par un apprentissage d'orfèvrerie de 1880 à 1884, avant de suivre une classe de sculpture à l'Académie royale des beaux-arts de Copenhague. Il se consacre ensuite à la céramique dans l'atelier de l'artiste décorateur Mogens Ballin puis dans l'usine de porcelaine Bing & Grøndahl. Après l'Exposition universelle de 1900 à Paris, au cours de laquelle il présente des poteries avec un ami artiste, Joachim Petersen, Jensen revient à sa formation initiale en art du métal. Il réalise des bijoux dont les entrelacs ornementaux et les formes organiques témoignent d'une affinité avec l'Art nouveau qui est alors à la mode dans la capitale française. Jensen ouvre ensuite son propre atelier d'orfèvrerie dans un espace minuscule, au 36, rue Bredgade, dans un quartier chic de Copenhague. Peu après la création de la maison d'orfèvrerie Jensen, sa première pièce de vaisselle, la théière *Blossom*, est mise sur le marché, inaugurant une longue carrière qui allait imposer Jensen comme l'orfèvre danois le plus éminent du ^{xx} siècle. En Allemagne, il participe à une exposition au musée Karl Ernst Osthaus à Hagen en 1905.

La maison Jensen ouvre sa première boutique à l'étranger à Berlin en 1909, avant Paris (1919), Londres (1921) et New York (1924), à mesure que la demande augmente dans le monde entier. La collaboration initiée en 1907 entre Jensen et un autre Danois, Johan Rohde (1856-1935),



permet d'élargir la clientèle. Alors que les modèles de Jensen sont d'une exubérance baroque romantique, ceux de Rohde sont plus sobres et dépouillés, offrant le choix aux clients attirés par les formes traditionnelles des pièces d'orfèvrerie. Rohde était peintre, architecte, et décorateur ; en 1891, il avait participé à la fondation de Den Frie Udstilling (La Libre Exposition), sorte de Sécession danoise. C'est au sein de cette association d'artistes qu'il rencontra Jensen, qui exposait des sculptures avec Den Frie en 1897. Les deux hommes travaillent par la suite dans l'atelier de Mogens Ballin. Les premiers modèles d'argenterie conçus par Rohde en 1905 sont réalisés par Jensen, avec lequel il collabore de nouveau trois ans plus tard. Mais ce n'est qu'en 1917 que Rohde s'associe formellement à Jensen. Cette collaboration dure jusqu'à sa mort. Rohde est surtout connu pour ses couverts de la série *Gland* de 1916 et son pichet n° 432 aux lignes profilées, créé en 1920 mais qui ne fut produit qu'en 1925 car il semblait trop en avance sur son temps. Au cours de sa carrière, Rohde créa aussi des modèles pour d'autres maisons de Copenhague.

Lorsque Jensen prend sa retraite en 1926, son beau-frère Harald Nielsen (1892-1977) travaille dans l'atelier depuis dix-sept ans. D'abord planeur, il devint directeur artistique, à la mort de Jensen, en 1935. Ses couverts *Pyramide*, premiers modèles véritablement modernistes de la maison, sont créés en 1926. Nielsen quitte la maison Jensen après y avoir passé soixante ans, en 1969. Sigvard Bernadotte (1907-2002) entre chez Jensen en 1930 et s'impose comme le principal dessinateur moderniste de la maison dans les années trente. Sa ligne de couverts *Bernadotte* est lancée en 1939. Il était le second fils de Gustave VI Adolphe, roi de Suède, et frère d'Ingrid, qui devint reine mère du Danemark. Bernadotte entre à l'Académie royale des arts de Suède en 1929 et fonde une agence de design avec l'architecte danois Acton Bjørn en 1949.

Joel, Betty (1894-1985)

Joel (née Lockhart) naquit à Hong Kong où son père travaillait pour l'administration anglaise. Rentrés en Angleterre, Joel et son époux ouvrent un petit magasin d'ébénisterie sur l'île de Hayling près de Portsmouth, peu après la Première Guerre mondiale. Elle y produit du mobilier d'inspiration Arts and Crafts et néogeorgienne. Dans les années trente, devenue moderniste, elle ouvre une boutique à Knightsbridge et un atelier d'ébénisterie à Kingston-on-Thames. Joel travaille surtout pour des clients privés, comme Lord Louis Mountbatten, la banque Coutts, le *Daily Express* et la Royal Dutch Shell, mais elle conçoit aussi du mobilier compact et intégré pour les petits appartements urbains. Ses meubles modernes, aux formes serpentine, en gradins ou planes, mêlent des bois et des placages de couleur claire, de l'acier et du verre, parfois rehaussés de matériaux luxueux comme l'ivoire pour les poignées de tiroir. L'un de ses projets de chambre est retenu pour l'exposition British Art in Industry de 1935, organisée à la Royal Academy of Arts à Londres. Joel dessine aussi des tapis et des tissus, des décors de cinéma et de théâtre, des meubles de radio et des poêles en fonte. Elle se retire en 1937. La société continue son activité sous la direction de son mari.

Joubert, René (mort en 1931). Voir DIM.

Jourdain, Francis (1876-1958)

Né à Paris, Jourdain était le fils de l'architecte Franz Jourdain. Formé par Paul-Albert Besnard et Eugène Carrière, il expose ses premières peintures en 1897, avant de présenter pendant plusieurs années ses toiles à la galerie E. Druet, au Salon des indépendants et au Salon d'automne. Il étudie aussi la peinture et la gravure avec Jacques Villon et la sculpture avec Joseph Chéret. Son envoi au Salon d'automne de 1903 comprend plusieurs pièces de mobilier

BETTY JOEL

À droite : tapis de laine
touffeté, tissé en Chine,
vers 1930.

JENSEN

Page de gauche,
à gauche : vase en argent
de Georg Jensen,
1925-1932.

JENSEN

Page de gauche, à droite :
service à café en argent
composé de trois pièces,
dessiné par Jorgen
Jensen, vers 1933-1944.





simples et géométriques qui témoignent de son opposition farouche à l'Art nouveau qui prévaut alors. Il a soutenu par la suite avoir été le premier moderniste, bien avant le Bauhaus et De Stijl. En 1912, Jourdain fonde les Ateliers modernes, une société modeste qui emploie un artisan. En 1919, il ouvre une boutique, Chez Francis Jourdain, rue de Sèze à Esbly (Seine-et-Marne). Les meubles exposés sont fabriqués dans des ateliers à proximité. Au début de sa carrière, il privilégie le noyer, le chêne, le zingana et l'érable auxquels il substitue ensuite l'acier, l'aluminium, la laque et le fer forgé. À l'Exposition de 1925, il présente un choix de meubles, luminaires et tapis sur l'un des stands du pont Alexandre-III. Il est aussi chargé de la décoration d'une bibliothèque sur le stand des éditions G. Crès et Cie, et participe à l'aménagement d'une salle de culture physique et d'un fumoir dans le pavillon Une ambassade française, en collaboration avec Georges Bastard, Jan et Joël Martel, Félix Massoul, Edmond Lachenal et Édouard Schenck. Jourdain est l'un des membres fondateurs de l'Union des artistes modernes (UAM) en 1929. Le logement qu'il présente en 1937 à l'Exposition des arts et techniques est considéré comme son chef-d'œuvre ; baptisé « Essai de désencombrement pour jeune travailleuse intellectuelle ou manuelle », il comprend du mobilier modulable. Il réalise l'une de ses dernières commandes en 1938, en collaboration avec Pierre Chareau, Louis Sognot et Jacques Adnet. Il se retire en 1939 pour se consacrer à l'écriture.

Paul Jouve (1880-1973)

Jouve naît à Bourron-Marlotte, près de Fontainebleau, d'un portraitiste et céramiste. Il étudie à l'École des arts décoratifs et à l'École des beaux-arts à Paris, avant de consacrer sa vie à l'art animalier, notamment aux félins, aux éléphants et aux oiseaux de proie. Pour son premier envoi aux Salons, à l'âge de seize ans, il



présente la toile *Les Lions de Menelick* et, à dix-huit ans, conçoit une frise en céramique à décor animalier pour la porte Binet de l'Exposition universelle de 1900 à Paris. Jouve, qui fréquente les zoos de Paris, Anvers et Hambourg, s'impose comme l'un des plus grands animaliers de son temps, en peinture, sculpture et gravure. Il participe au Salon de la Société des artistes français et de la Société nationale des beaux-arts. En 1907, Jouve bénéficie d'une bourse de la Société des peintres orientalistes pour séjourner à la villa Abd-el-Tif, qui accueille des artistes en Algérie, alors colonie française. Les conflits locaux l'obligent à se réfugier en Grèce. Il est mobilisé pendant la Première Guerre mondiale puis voyage en Extrême-Orient, à Ceylan et en Asie du Sud-Est, où il dessine la faune sauvage. Outre ses toiles, ses œuvres graphiques et ses sculptures, Jouve réalise des illustrations de livres, notamment des gravures sur bois pour *Le Livre de la jungle* de Rudyard Kipling publié par François-Louis Schmied en 1918. Il illustre aussi pour Schmied *Le Pèlerin d'Angkor*, de Pierre Loti, après un voyage préparatoire au Cambodge. Il réalise des cartons pour les paravents et panneaux de Jean Dunand et participe aux expositions organisées dans les années vingt à la galerie Georges Petit à Paris avec Dunand, Schmied et Jean Goulden. Jouve crée aussi des décors de céramique.

K

Kage, Wilhelm (1889-1960)

Kage se forme à la peinture à l'école des beaux-arts de Valand à Göteborg puis auprès de Carl Wilhemsson à Stockholm et de Johan Rohde à Copenhague. Suivant les recommandations de la Société suédoise du design industriel, qui incite les artistes à travailler dans l'industrie pour améliorer la qualité artistique des objets utilitaires et par là même éduquer le goût du public, Kage abandonne une carrière prometteuse d'affichiste

pour entrer en 1917 chez Gustavsberg, une manufacture de porcelaine. Il participe la même année à l'envoi de la maison à l'exposition consacrée aux intérieurs à la galerie Liljevalchs à Stockholm. Ses modèles pour Gustavsberg dans les années vingt incluent des services de table en céramique à décor réalisé sous glaçure, comme le service *Liljebla*, ainsi que des pièces sculpturales uniques. Il est récompensé d'un grand prix à l'Exposition de 1925. Kage présente son service *Argenta* à l'exposition de Stockholm en 1930, après en avoir montré des prototypes à Stockholm en 1926 et à New York l'année suivante. Ceux-ci s'ornaient de décors dorés sur un fond vert tirant sur le noir, mais Kage remplace l'or par de l'argent et opte pour des fonds céladon et vert émeraude. *Argenta* lui sert de contrepoint à la verrerie utilitaire, purement fonctionnelle, qu'il dessine principalement. Le service est ludique et plein d'humour. Il s'inspire d'épisodes fantasques du folklore scandinave et de l'iconographie Art déco à la mode des Salons parisiens. Immédiatement plébiscité, il figure dans le catalogue de Gustavsberg pendant une vingtaine d'années et se vend le mieux aux États-Unis. En 1930, Kage présente d'autres collections, notamment *Farsta*, *Surrea*, *Praktika* et *Pyro*, dans une recherche continue de solutions rationnelles à la vie urbaine, comme l'empilement des pièces. En 1949, Stig Lindberg lui succède à la direction artistique de Gustavsberg mais Kage continue d'y travailler officieusement jusqu'à sa mort.

Kantack, Walter W. (1889-1953)

Installé au 238-240 40^e rue est à Manhattan, Kantack & Co. fut l'un des principaux fabricants d'objets métalliques modernistes aux États-Unis. Son fondateur, Walter W. Kantack, se fit connaître en partie grâce à sa collaboration avec l'agence de décoration French & Co. et des bureaux d'architectes tels que Buchman & Kahn

PAUL JOUVE

Page de gauche, à gauche : miroir en verre des Glaces Boussois, décor mural créé pour Mme Arlette Dorgère, réalisé par Gaétan Jeannin.

FRANCIS JOURDAIN

Page de gauche, à droite : bureau avec meubles en chêne ciré, exposé au Salon d'automne, Paris, 1922.



FRANCIS JOURDAIN

Ci-dessus : meuble de rangement en palissandre du Brésil et ornementation incrustée, 1920-1930.

WILHELM KAGE

À gauche : grès à glaçure verte et rehauts d'argent de la collection Argenta, créés pour Gustavsberg, 1920-1940.





ILONKA KARASZ
Ci-contre : service à thé
en argent nickelé,
fabriqué par la Paye
& Baker Manufacturing
Co., North Attleboro,
Massachusetts, vers 1925.

ALEXANDRE KELETY
Ci-contre, à gauche :
Méduse moderne, tête
en bronze patiné et doré,
1920-1930.

Ci-dessous : *Danseuse
à la culotte bouffante*,
bronze argenté rehaussé
de détails damasquinés,
vers 1920.

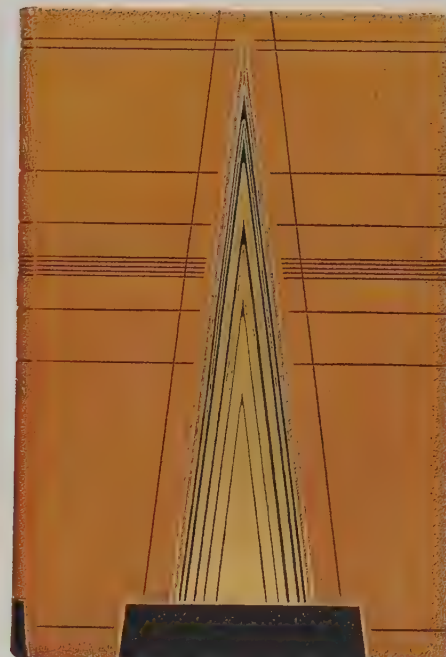


ILONKA KARASZ

Ci-contre : couverture pour
Harper's Bazaar, gouache sur papier,
8 janvier 1927.

RENÉ KIEFFER

Ci-contre, à droite : *Contes*, d'Albert
Samain, maroquin mosaïqué,
décor frappé à l'or et à froid, 1926.



et Voorhees, Gmelin & Walker, auxquels il fournit du mobilier métallique et des accessoires décoratifs en tôle d'aluminium et en aluminium moulé, tels que des grilles, des miroirs et des tables. Entre autres commandes privées, il travaille pour le yacht *Elda* de A. V. Davis et pour les bureaux de l'Irving Trust Co. à New York. Il collabore avec l'architecte Ely Jacques Kahn et le sculpteur Edmond R. Amateis à une urne monumentale décorée de girafes en bas relief pour l'exposition consacrée à l'art industriel américain au Metropolitan Museum of Art en 1929. De 1928 à 1933, Kantack édite la revue trimestrielle *The Kaleidoscope*, où sont présentées les dernières créations de la maison. Ses luminaires, clairs, fonctionnels, aux lignes anguleuses très nettes, se distinguent particulièrement.

Karasz, Ilonka (1896-1981)

Née à Budapest, en Hongrie, Karasz y fréquente l'École royale hongroise des arts appliqués avant d'émigrer en 1913 aux États-Unis. Sa sœur Mariska (1898-1960) la rejoint l'année suivante. Installée à Greenwich Village à Manhattan, Karasz enseigne à la Modern Art School sur Washington Square South, tout en vendant ses tissus teints et brodés à la main dans une librairie galerie du voisinage, Sunwise Turn. Au cours d'une carrière féconde et variée couvrant six décennies, Karasz dessine des modèles de céramiques (pour la Pennsylvania Railroad, fabriquées par la Buffalo Pottery Co.), des pièces d'argenterie, des tissus, des papiers peints, des meubles (pour S. Karpen à Chicago) et des illustrations. Elle réalise notamment des couvertures pour *Vanity Fair* et le *New Yorker* (pas moins de 186 couvertures pour cette dernière revue de 1925 à 1973) dans un style original et séduisant qui reflète sa volonté de pratiquer et de défendre le modernisme. Elle expose des intérieurs meublés aux expositions de l'American Designers' Gallery

à New York en 1928 et 1929 et de l'American Union of Decorative Artists and Craftsmen (AUDAC) au Brooklyn Museum en 1931. Des années quarante aux années soixante, elle se consacre presque exclusivement à la création de papiers peints, principalement pour Katzenbach & Warren. Ses tissus, réalisés initialement par sa sœur Mariska, sont des batiks teints à la main, des ouvrages à l'aiguille et des tissus brodés, souvent décorés de motifs tirés de l'art populaire. Par la suite, ses pièces sont réalisées par de nombreuses manufactures et boutiques de textiles, dont Rockledge, Schwarzenbach, Huber & Co. et Ginzkey-Maffersdorf Inc.

Kauffer, Edward McKnight (1890-1954).

Voir McKnight Kauffer, Edward.

Kelety, Alexandre (mort en 1940)

Né à Budapest, Kelety est l'élève de Karoly Simay, le célèbre sculpteur animalier, avant de s'établir après la Première Guerre mondiale à Toulouse. Il expose au Salon de la Société des artistes français et au Salon de la Société des artistes décorateurs dans l'entre-deux-guerres. Les créations de Kelety témoignent de sa maîtrise de la grammaire décorative de l'Art déco alors en vogue, qu'il applique à de nombreux accessoires sculpturaux : cendriers, serre-livres, brûle-parfums et lampes de table dont les abat-jour sont soutenus par des nus. Il reçoit de nombreuses commandes d'éditeurs d'art et de fonderies, notamment de bronzes et de pièces chrysléphantines pour Etling et Cie et Arthur Goldscheider, aux stands desquels il collabore pour l'Exposition de 1925. Kelety est un artiste polyvalent dont l'œuvre possède un charme d'époque qui saisit bien l'ambiance des Années folles par sa représentation vivante des personnalités de la mode et du théâtre. Etling et Cie proposait à ses clients le choix de plusieurs matériaux ;

les statuettes en bronze étaient souvent rehaussées de détails damasquinés.

Kieffer, René (1875-1963)

Membre de la première promotion de l'école Estienne en 1889, Kieffer entre chez le relieur Chambolle-Duru, où il reste dix ans et se spécialise dans la dorure. En 1903, il ouvre son propre atelier au 99, boulevard Saint-Germain, avant de déménager au 41, rue Saint-André-des-Arts et enfin, en 1910, au 18, rue Séguier. Kieffer expose ses premières pièces au Salon de la Société des artistes français en 1903 et devient un disciple de Marius-Michel, s'éloignant peu à peu de sa formation traditionnelle au profit d'un style plus original et moderne. Il continue de travailler pendant la Première Guerre mondiale et s'impose après la guerre comme l'un des principaux relieurs parisiens. La qualité de la facture allait désormais de pair avec un grand choix de décors avant-gardistes inspirés de Pierre-Émile Legrain. De 1917 à 1923, Kieffer exécute les reliures de Legrain pour Jacques Doucet et s'initie donc à ses idées modernistes.

Les techniques traditionnelles – filets, décors frappés à froid et pointillisme – sont associées à des mosaïques de cuirs colorés pour créer des compositions modernes et frappantes. Le style de Kieffer continue d'évoluer à la fin des années vingt et dans les années trente, tandis que ses plaques métalliques à décors figuratifs ou abstraits agencés en compositions linéaires resserrées passent de mode. La reliure de Kieffer pour *Les Luxures* de Maurice Rollinat, présentée à l'Exposition des arts et techniques de 1937, incorpore des disques métalliques sertis de cabochons de verre iridescent. Sa couverture du *Roman de Renart*, présentée à la même exposition, est incrustée de rangées de perles de verre rouge imitant des rubis. Le Dr Henri Voisin, Henri Vever, Jacques Doucet et le comte de Verlet collectionnent ses reliures.

PAUL KISS (KIS)

À gauche : lampe de table en fer forgé et albâtre, 1920-1930.

Ci-dessous : console en fer forgé, plateau et étagère de marbre, 1920-1930.





BLANCHE-J. KLOTZ
Ci-contre et à gauche :
bureau et siège en acajou
et métal chromé, vers
1930.

Kinsbourg, Renée (active 1921-1931)

Née à Rouen, Kinsbourg est répertoriée au milieu des années vingt au 85, rue de Longchamp. Les intérieurs de cette décoratrice sont commercialisés par Les Arts de France. Pour son stand de l'esplanade des Invalides à l'Exposition de 1925, elle conçoit une chambre de jeune femme, en collaboration avec A. Berger. Le mobilier est réalisé par les ébénistes Taso & Molino, les ferronneries par Leblanc et les garnitures par Open et Cie. Son fumoir exposé au Salon d'automne en 1926 se distingue par des lignes anguleuses qui deviennent sa marque. Elle utilise de somptueux placages et réduit les garnitures, comme dans les pièces contemporaines de Pierre Chareau. En 1926, elle expose en outre une chambre de dame en palissandre et laque, commercialisée elle aussi par Les Arts de France. En 1928, le critique Gabriel Henriot de *Mobilier et Décoration* salue son envoi à la Société des artistes décorateurs. La même année, elle expose une cabine de luxe pour un transatlantique. Petite et pratique, elle comprend des espaces de rangement cachés dans les boiseries pour optimiser l'espace. Les tapis jouent un rôle essentiel dans ses décors en créant une atmosphère chaleureuse, à la différence des meubles. En 1931, les tapis conçus par Kinsbourg pour Saddier et ses Fils jouent sur une palette douce de gris et de beiges.

Kiss (Kis), Paul (1885-1962)

Né en Roumanie, Paul Kiss est un travailleur itinérant pendant plusieurs années en Hongrie et en Allemagne avant de s'installer à Paris et d'obtenir la nationalité française. Il collabore dans un premier temps avec Edgar Brandt avant d'ouvrir un atelier-boutique au 2-4, rue Léon-Belhomme. Il y dessine et y réalise du mobilier et des luminaires en fer forgé, y compris des consoles, des lampes, des cache-radiateurs,

des portails et une grille monumentale pour le palais du roi du Siam.

Kiss occupe le stand n° 5 sur le pont Alexandre-III à l'Exposition de 1925 et présente notamment une porte pour le monument aux morts de Levallois-Perret. Il est aussi chargé de réaliser la porte d'entrée du pavillon Ferand Savary. Un article de *Mobilier et Décoration* paru la même année loue son travail. En 1926, il expose en collaboration avec Paul Feher des ensembles en fer forgé dans deux Salons et participe au musée Galliera à *Une petite exposition après la grande*.

Kiss ne sortit jamais vraiment de l'ombre de Brandt mais produisit une abondante ferronnerie de bonne qualité, qu'il exposait grâce à la Société des artistes décorateurs, à la Société des artistes français et au Salon d'automne. Son style était très original pour un matériau aussi commun que le fer, reconnaissable à des bandes incisées fortement martelées et patinées de noir. Il commercialisait ses pièces notamment par l'intermédiaire la Société des toiles de Rambouillet.

Klint, Kaare (1888-1954)

Né à Fredericksberg au Danemark, Klint suit des cours de peinture à l'école technique locale, en 1903, avant d'étudier l'architecture à l'École technique de Copenhague sous la direction de son père P. V. Jensen Klint. Il travaille aussi comme apprenti auprès de son père et des architectes Kai Nielsen et Carl Petersen. En 1914, il assiste ce dernier dans la réalisation de mobilier néoclassique pour le musée d'art de Fåborg. Il crée à cette occasion l'une de ses pièces-phares : une chaise en bois dont le dossier est en rotin tressé et qui est inspirée du *klismos* de la Grèce antique. En 1917, il s'installe comme créateur de meubles à son compte et ouvre sa propre agence de décoration trois ans plus tard. Il exécute notamment des commandes pour Fritz Hansen et Rudolph Rasmussen. En 1924, Klint crée le Département

de mobilier à l'Académie royale des beaux-arts de Copenhague, où il enseigne l'architecture à partir de 1944. Il reçoit de nombreuses commandes officielles tout au long de sa carrière, y compris de mobilier pour le musée Thorvaldsen de 1922 à 1925.

À la différence de nombreux décorateurs des années vingt, Klint est influencé par des modèles anglais du XVIII^e siècle. Son fauteuil de bureau de 1933 et sa chaise pliante aux montants en forme de X, qui allient tous deux confort, simplicité et classicisme dans la conception, sont considérés comme deux de ses plus belles pièces.

Klotz, Blanche-J. (née en 1885)

Née à Paris, Klotz est répertoriée dans les années vingt au 3, rue de Miromesnil. Décoratrice autodidacte, elle est fréquemment citée dans les articles de l'époque comme une artiste qui participe principalement aux Salons annuels de la Société des artistes décorateurs. Ses créations d'abat-jour, de coussins et de rideaux l'amènent à dessiner des meubles puis à se tourner vers l'architecture. Un bureau de 1924 illustre l'évolution de son style : le bureau est très anguleux et fonctionnel et le fauteuil muni de bras carrés et harmonieusement garni de cuir beige. À l'Exposition de 1925, Klotz occupe un stand sur l'esplanade des Invalides et présente un hall-studio pour une villa de Montagnac. Le mobilier est net et anguleux. Klotz privilégie l'harmonie des couleurs et la modernité absolue des formes. Ses intérieurs sont souvent reproduits dans les revues mais certains sont parfois difficiles à distinguer dans les illustrations en noir et blanc de l'époque de ceux de Louis Sognot et de Charlotte Perriand. En 1930, Klotz participe à l'exposition inaugurale de l'Union des artistes modernes (UAM) en présentant un bureau pour un cadre de l'industrie chimique. Un bureau exposé en 1934 au Salon de la Société des artistes décorateurs se

GASTON LACHAISE

À gauche : Fontaine aux dauphins, bronze, 1924.

KOSTA GLASBRUK POUR ELIS BERGH

Page de droite : lustre conçu par Elis Bergh, métal argenté et réflecteurs en verre taillé par Kosta Glasbruk, fabriqué par C. G. Hallberg, 1925.



démarque de sa production antérieure : le plateau et la frise en verre églomisé sont ornés de gravures des signes du zodiaque réalisées par Pierre et Jacques Lardin.

Une nouvelle orientation se dessine l'année suivante dans les meubles qu'elle conçoit pour une fabrication en série par l'ébéniste Schmidt, rue de Charonne. Pour faire oublier la production en série, le client est invité à choisir les placages ainsi que le cuir et les tissus (créés par Hélène Henry) de la garniture de sorte qu'il n'existait jamais deux pièces identiques. En outre, la plupart des meubles étaient bifonctionnels ou multifonctionnels. En 1935, Klotz est chargée de concevoir des cabines pour le paquebot *Normandie*. Elle continue d'exposer dans les Salons jusqu'à la fin des années cinquante, apparaissant sous son nom de femme mariée, Klotz-Gilles, à partir du milieu des années trente.

Kohlmann, Étienne (1903-1988)

Né à Paris, Kohlmann devient apprenti ébéniste à la société Nieuport, une usine de construction aéronautique, dès 1916. Il enchaîne ensuite plusieurs formations qui réorientent sa carrière : un apprentissage dans une école technique d'ébénisterie ; une année à l'école Boule ; douze mois auprès d'un ébéniste du faubourg Saint-Antoine. Il n'a que vingt ans lorsqu'il entre au Studium-Louvre comme ébéniste décorateur au terme de ce parcours très riche. Il est rapidement nommé codirecteur avec Maurice Matet, un poste qu'il conserve jusqu'en 1938. Dans les années vingt, Kohlmann est reconnu comme ébéniste autant que comme décorateur. Il aménage une chambre de dame avec bureau attenant dans le pavillon des Grands Magasins du Louvre à l'Exposition de 1925. Ses intérieurs sont souvent reproduits dans *Meubles du temps présent et Répertoire du goût moderne* ; il est donc proche de l'avant-garde du mouvement moderniste.

Kohlmann lance une ligne de mobilier en tubes métalliques après 1925. Il reçoit une série

de commandes prestigieuses dans les années trente, dont plusieurs sont commentées dans *Art et Décoration* en 1934 par Paul Laroche, qui voit dans les créations de Kohlmann une expression de l'esprit moderne. Kohlmann participe à l'Exposition des arts et techniques de 1937 puis à la Foire internationale de New York en 1939. Il travaille à son compte après la Seconde Guerre mondiale.

Kosta Glasbruk

La verrerie Kosta est fondée en 1742 dans la région productrice de verre de Småland en Suède. Son nom est formé à partir des premières syllabes des noms de famille de ses fondateurs : le général Anders Koskull et Georg Bogislaus Staël von Holstein. Elle devient une société à responsabilité limitée en 1875. Kosta Glasbruk demeure la plus ancienne verrerie suédoise en activité. Un lustre à sept branches produit vers 1760 est suspendu dans une église d'Herrakra. En 1897, Kosta Glasbruk se met à produire des objets d'art en verre doublé orné d'un décor naturaliste rendu dans une palette douce, à la manière de Gallé. La verrerie travaille avec plusieurs dessinateurs indépendants de renom, dont Gunnar Gunnarson Wennenberg, Ferdinand Boberg et Alf Wallander. Après l'exposition consacrée aux intérieurs en 1917 par la Société suédoise du design industriel (Svenska Slöjdföreningen), la direction de Kosta lance une campagne pour améliorer la qualité de ses éditions en recrutant de célèbres artistes dont Karl Lindberg et A. E. Boman. Dans les années vingt, une nouvelle génération de dessinateurs jette les bases d'une production de verrerie moderniste, notamment Edvin Ollers, Evald Dahlskog, Sven Ericson et Elis Bergh. Vicke Lindstrand (1904-1983), un ancien d'Orrefors, devient dessinateur en chef en 1950. De nos jours, la verrerie Kosta, qui comprend les usines jumelles de Boda, Johansfors et Afors, est surtout réputée pour ses pièces décoratives en cristal taillé et sa vaisselle.

Krass, Christian (1868-1957)

Né à Lyon, Krass fréquente l'école des beaux-arts d'Aubusson puis retourne travailler dans l'entreprise de meubles familiale dans sa ville natale après la Première Guerre mondiale. Il est apprenti dans l'un des ateliers d'ébénisterie de Jacques-Émile Ruhlmann, sans doute dans les années vingt ; cela se devine à l'influence patente de Ruhlmann sur ses pièces des années trente. La plupart de ses meubles imitent étroitement ceux du maître ébéniste, à la fois dans les lignes et dans le choix de bois chauds incrustés de filets d'ivoire. En 1937, Krass expose à la Société lyonnaise des beaux-arts un ensemble de mobilier commandé par l'Agha Khan.

L**Lachaise, Gaston (1882-1935)**

Né à Paris, Lachaise émigre aux États-Unis en 1906 après des études à l'École des beaux-arts. En 1917, il épouse son ancienne maîtresse et modèle, Isabel Dutaud-Nagel, la source de son inspiration pour la série de bustes surdimensionnés, voluptueux et géométriquement stylisés qui deviennent sa marque. Lachaise entreprend également des sculptures animalières, notamment un phoque et la *Fontaine aux dauphins* qu'il crée pour Gertrude Vanderbilt Whitney en 1924, où s'expriment toute sa sensibilité et son charme.

Entre autres commandes commerciales, il réalise une frise pour le hall de l'AT & T Building et des bas-reliefs pour le RCA Building à Manhattan en 1929, tous d'une grande originalité, de même que son grand relief en plâtre pour l'exposition *A Century of Progress* de 1933-1934 à Chicago. Lachaise est considéré de nos jours comme l'une des figures majeures de la naissance d'un modernisme spécifiquement américain, bien qu'il ait attendu la fin de sa carrière pour recevoir une reconnaissance critique.



CHRISTIAN KRASS
Cabinet en loupe
de bois et filets d'ivoire,
vers 1930.



ÉTIENNE KOHLMANN

Ci-dessous : bureau en palissandre et métal chromé, plateau gainé de cuir, vers 1930.

CHRISTIAN KRASS

En bas : commode en citronnier, garniture nickelée et prises en ivoire, 1930-1940.





ROBERT LALLEMANT

Ci-contre, à gauche : vase en faïence émaillée, 1920-1930.

Ci-contre : vase en faïence émaillée, vers 1925.

Ci-dessous : vase en céramique émaillée, vers 1925.



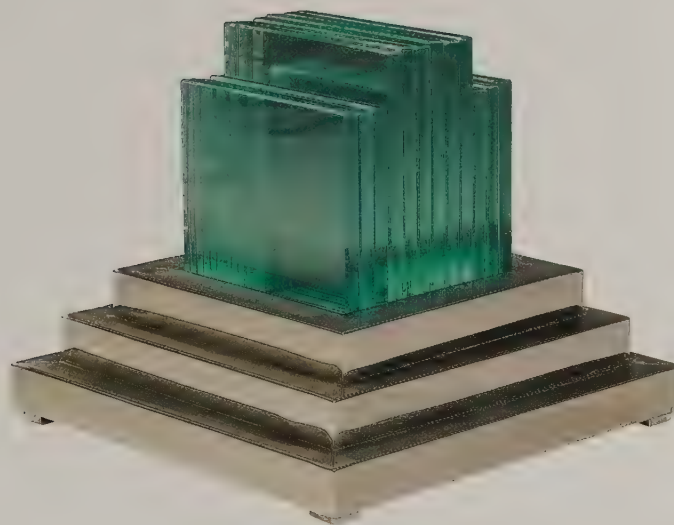
LACLOCHE FRÈRES

Ci-dessus : montre de revers en diamants et argent émaillé, vers 1926.



JEAN BORIS LACROIX

Veilleuse en métal chromé et verre teinté, vers 1930.

**Lacloche Frères**

La maison de joaillerie Lacloche Frères est fondée à Madrid en 1875 par quatre frères – Fernand, Jules, Jacques et Léopold – qui ouvrent ensuite des succursales à Saint-Sébastien, Biarritz et Paris (au 15, rue de la Paix). Fabricante de premier plan de joaillerie et d'objets Art déco, elle rachète la salle d'exposition londonienne de Fabergé en 1920. Le comité de sélection de la section parure de l'Exposition de 1925 la classe dans la section joaillerie moderniste. Entre autres articles de luxe, Lacloche produit des pendules, châtelaines, étuis, porte-cigarettes, poudriers et montres-pendentifs. L'envoi à l'Exposition des arts de la bijouterie, joaillerie et orfèvrerie, organisée au musée Galliera à Paris en 1929, est accueilli avec enthousiasme.

Lacroix, Jean Boris (1902-1984)

Jean Boris Lacroix commence sa carrière très diversifiée en travaillant anonymement comme décorateur et créateur de mobilier. Il entreprend souvent des aménagements complets, y compris la planification architecturale des intérieurs. Il crée des papiers peints, travaille pour de nombreuses maisons de mode et dessine des vêtements, des accessoires et des bijoux fantaisie avant de se spécialiser dans l'éclairage. Lacroix s'est intéressé à toutes les formes d'éclairage domestique – lampes de table, plafonniers et cadres lumineux –, qu'il expose à partir de 1927 au Salon d'automne et au Salon de la Société des artistes décorateurs. Ses modèles, exécutés par Damon, sont soit fabriqués tout en métal, avec un fini nickelé mat ou poli, soit dans le verre émaillé diffusant de Damon. Ses luminaires se distinguent par leur multifonctionnalité : le même modèle peut, par exemple, servir de lampe de bureau, éclairer une partition sur un piano en ajustant le bras et devenir une applique murale pour éclairer un tableau, grâce à un système d'accroches attaché à la base.

Dans un article sur l'éclairage moderne paru dans *Lux* en 1929, Lacroix présente ses luminaires comme un pis-aller, en attendant que les ingénieurs du futur créent une source d'éclairage indirect qui baigne complètement une pièce d'une lumière n'émanant d'aucun point discernable. Une telle invention rendrait obsolètes les luminaires en tant que tels.

Lahalle & Lévard

L'association initiale réunit Pierre Lahalle (1877-1956) et Maurice Lucet (1877-1941), deux Orléanais formés en architecture à l'École des beaux-arts qui travaillent ensuite au Studio Pascal. En 1903, ils s'installent à leur compte comme architectes de bâtiments et d'intérieurs. Leurs premières pièces de mobilier sont manifestement Art nouveau, dotées de lignes sinueuses et d'arabesques. Rapidement, cependant, la décoration en relief cède la place à des médaillons polychromes de fruits et fleurs exécutés en marqueterie. En 1907, Georges Lévard (actif 1903-1930), né à Bayeux et diplômé de l'École des arts décoratifs à Paris, rejoint Lahalle et Lucet alors qu'ils développent leur production de meubles, notamment pour répondre à la demande croissante en Amérique du Sud. Leur style est alors marqué par le mobilier Consulat et Directoire. En 1919, le trio continue d'exposer des intérieurs sobres et raffinés dans les Salons mais se désintègre progressivement peu après. Lahalle devient alors le pilier de l'entreprise, même s'il est moins présent à partir de 1922, quand il est nommé professeur de composition à l'École Boulle, pour succéder à Maurice Dufrené. Lucet part peu après, laissant Lahalle et Lévard aux commandes, malgré l'entrée de Lévard chez Primavera. À l'Exposition de 1925, Lahalle & Lévard dispose de son propre stand sur l'esplanade des Invalides et présente un vestibule en collaboration avec Ruetsch et Berthelot, Morand, Ivan Da Silva

Bruhns et Mlle Chaplin. La société collabore aussi avec André Fréchet à un boudoir et à un salon de réception dans le pavillon du Studium-Louvre. Dans celui de Primavera, Lévard présente une entrée meublée de pièces de Louis Sognot et de Claude Lévy. L'intérieur le plus célèbre de Lahalle & Lévard est une piscine d'intérieur créée pour une villa de la Côte d'Azur, présentée au Salon d'automne de 1924 en collaboration avec Jacques-Émile Ruhlmann et la directrice de Primavera, Charlotte Chauchet-Guilleré. Lahalle & Lévard continue d'aménager des intérieurs dans les années trente, en utilisant souvent des laques de Coromandel.

Lahalle, Pierre (1877-1956). Voir Lahalle & Lévard.

Lalique, René (1860-1945). Voir Verrerie.

Lallemant, Robert (1902-1954)

Né à Dijon, Lallemant est l'élève d'Ovide Yencesse à l'école des beaux-arts de la ville. De 1921 à 1922, il travaille dans l'atelier d'Edmond Lachenal avant de s'établir à son compte dans un vieil atelier au 5, passage d'Orléans, dans le 13^e arrondissement de Paris. Lallemant s'installe ensuite quai d'Auteuil où, avec l'aide de sa femme, il produit des faïences à glaçure crème, dont des vases, pieds de lampe et autres accessoires de table. Il les décore de vignettes plaisantes représentant des chanteurs populaires français ou des paysans en costumes du XVIII^e siècle, ou de séduisantes compositions cubistes appliquées sur des pièces aux formes en gradins et anguleuses. Très attiré par le cubisme, Lallemant devient membre du mouvement d'avant-garde qui fonde l'Union des artistes modernes (UAM) et expose avec René Herbst, DIM, Georges Djo-Bourgeois, Jan et Joël Martel et Charlotte Perriand dans les manifestations de l'UAM durant les années trente.

MARIE LAURENCIN

Décor peint sur une chaise d'appoint, conçu par André Groult et exécuté par Adolphe Chanaux en ivoire et écaïlle de tortue colorée, vers 1924.



La Maîtrise (Galeries Lafayette)

La Maîtrise est dirigée par Maurice Dufrene de son ouverture en 1922 à 1952. Son équipe d'artistes décorateurs de l'entre-deux-guerres compte les frères Adnet, Édouard Bénédictus, Jean Beaumont, Édouard Schenk, Georges Chevalier, Gabriel Englinger et Suzanne Guiguichon, ainsi que des fabricants tels les Faïenceries de Longwy, la maison Coupé, Cornille Frères et Saddier et ses Fils. La Maîtrise participe au Salon d'automne de 1922 et à l'Exposition de 1925 où elle dispose de son propre pavillon.

Lambert-Rucki, Jean (1888-1967)

Né à Cracovie en Pologne, Lambert-Rucki est un sculpteur et peintre, ancien élève de Mehoffer à l'académie des beaux-arts de sa ville natale, arrivé à Paris en 1911. Il fait rapidement partie de l'avant-garde parisienne et devient membre de la Section d'or, un groupe comprenant Amedeo Modigliani, Chaïm Soutine, Guillaume Apollinaire et Max Jacob. Au début de la Première Guerre mondiale, Lambert-Rucki s'engage dans la Légion étrangère et combat dans les Dardanelles. Démobilisé en 1918, il expose au Salon des indépendants à partir de 1920, avec le groupe de la Section d'or de 1922 à 1924, à la galerie de Léonce Rosenberg en 1924 et au Salon des Tuileries à partir de 1933. Très influencé par l'art africain et le cubisme, Lambert-Rucki utilise de nombreux matériaux, dont le plâtre laqué et peint, la feuille d'or et d'argent, le métal et le bois. Il recouvre parfois le bois à la feuille d'or ou d'argent, ou y applique du verre miroir ou de la mosaïque. Dans l'entre-deux-guerres, Lambert-Rucki collabore souvent avec Jean Dunand, lui fournissant des décors pour ses panneaux de mobilier laqués, paravents et reliures, exécutés dans un style attachant, inédit et souvent comique ou caricatural. Une exposition rétrospective de l'œuvre de Lambert-Rucki s'est tenue à la galerie Claude

Robert à Paris en 1971. Elle réunissait des bustes et masques africains, des personnages ecclésiastiques et bibliques et des vues de Montparnasse peuplées de spectateurs de théâtre en haut-de-forme. Ces œuvres étaient soit sculptées en bronze ou en bois laqué, soit réalisées sur papier par un montage d'images superposées.

Lamourdedieu, Raoul-Eugène (1877-1953)

Né à Fougues-sur-Banize (Lot-et-Garonne), Lamourdedieu expose des sculptures au Salon de la Société nationale des beaux-arts de 1905 à 1914, puis de nouveau après la Première Guerre mondiale. Dans les années vingt, il participe aussi au Salon d'automne et à celui de la Société des artistes décorateurs et est nommé professeur à l'École des beaux-arts à Paris. Membre des groupes La Stèle et L'Évolution, Lamourdedieu expose avec eux dans le pavillon d'Arthur Goldscheider à l'Exposition de 1925, présentant des figurines et des médailles exécutées dans un style Art déco vigoureux. À l'Exposition des arts et techniques de 1937, il présente une fontaine de granit et deux figures massives en plâtre patiné. Une exposition rétrospective de son œuvre de 1900 à 1941 se tient en 1942 au Salon de la Société des artistes décorateurs.

Lanvin, Jeanne (1867-1946)

Lanvin ouvre sa maison de mode rue du Faubourg-Saint-Honoré à Paris en 1889. Louée avant la Première Guerre mondiale pour ses vêtements mère et fille assortis et ses robes cintrées, elle se lance dans de nouveaux projets à partir des années vingt, dont la décoration de son hôtel particulier du 16, rue Barbet-de-Jouy, rive gauche, et la création de deux nouvelles sociétés, Lanvin-Décoration et Lanvin-Sport. Armand-Albert Rateau est choisi pour aménager les intérieurs dans les trois cas. La résidence de Lanvin a été sauvée de la

démolition en 1965 par le prince Louis de Polignac qui avait été marié à sa fille Marguerite. Il offrit les intérieurs de Rateau au musée des Arts décoratifs à Paris, où ils ont été remontés. Lanvin participe à l'Exposition de 1925, à l'Exposition coloniale de 1931 et à l'Exposition des arts et techniques de 1937, en plus d'expositions itinérantes à Prague et Athènes en 1927. L'emblème de la société, qui représente Lanvin en costume de bal avec sa fille Marguerite à ses pieds, a été créé par Paul Iribe.

Lapparra

Henri Lapparra fonde sa maison d'orfèvrerie en 1893, se présentant dans une brochure de vente à ses débuts comme orfèvre-argentier. Il produit d'abord exclusivement des couverts de haute qualité (95 pour cent d'argent pur), avant d'ajouter de la vaisselle à son catalogue dans les années vingt. Comme beaucoup d'orfèvres traditionnels, Lapparra charge Paul Follot et d'autres dessinateurs modernistes de lui fournir des modèles modernes pour ses envois aux Salons parisiens, à l'Exposition de 1925 et à l'exposition Décor de la table au musée Galliera en 1930. La société fusionne par la suite avec C. Souche et est maintenant installée au 157, rue du Temple à Paris.

Laurencin, Marie (1883-1956)

Née à Paris, Laurencin fréquente l'académie Humbert avant de se lancer dans la peinture. Elle participe à la Maison cubiste au Salon d'automne de 1912 et expose régulièrement à la galerie de Léonce Rosenberg de 1913 à 1940. Associée pendant plus de vingt ans à l'avant-garde artistique, Laurencin comptait parmi ses amis Guillaume Apollinaire, Pablo Picasso, Georges Braque, Juan Gris, Sonia Delaunay et Gertrude Stein. En 1914, elle épouse le peintre allemand Otto von Wätjen. Le couple passe la Première Guerre mondiale à Madrid et retourne en 1920 à Paris, où Laurencin connaît



JEAN LAMBERT-RUCKI
À gauche : Prostration,
 groupe de figures en
 acajou, laque et coquille
 d'œuf, 1925-1928.

RAOUL LAMOURDEDIEU
Ci-dessous : Danseuse
au voile, bronze patiné,
 moulé à la cire perdue
 par Valsuani, 1920-1930.

JEAN LAMBERT-RUCKI
En bas à gauche :
La Visite, huile
 sur panneau, 1927.

JEAN LAMBERT-RUCKI
En bas à droite :
La Conversation, huile
 sur panneau, 1927.





JACQUES LE CHEVALLIER

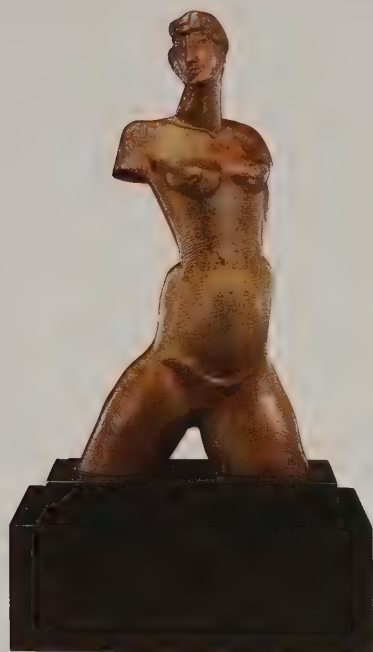
Ci-contre, à gauche : lampe de table en aluminium brossé, 1925-1930.

Ci-contre : lampe de table en aluminium, à clapets réglables en aluminium brossé et bakélite, 1927-1930.

LE CORBUSIER

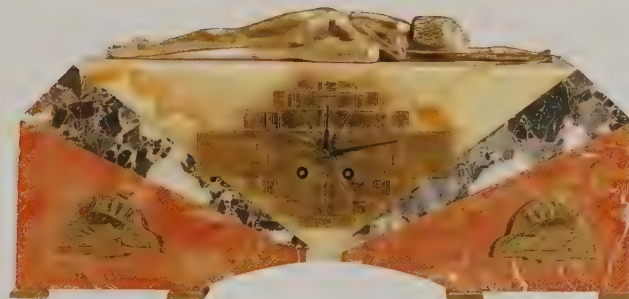
Ci-dessous : fauteuil à dossier basculant, créé en collaboration avec Pierre Jeanneret et Charlotte Perriand, tubes d'acier chromé et cuir, fabriqué par Embru Werke AG, Rütli, Suisse ; ce modèle : vers 1935.





ROBERT LAURENT

Ci-contre, à gauche : nu féminin en bronze patiné sur piédouche de marbre, sans doute 1925-1930.



GEORGES LAVROV

Ci-dessous : pendule de cheminée en bronze argenté et doré et marbre, vers 1925.

un grand succès. En 1924, elle crée les décors et costumes pour le ballet *Les Biches* de Francis Poulenc et, en 1927, pour *À quoi rêvent les jeunes filles* d'Alfred de Musset à l'Académie française. La même année, elle décore le restaurant Boulestin à Londres avec Jean-Émile Laboureur et Allan Walton. Ses toiles et ses aquarelles sont traitées dans une gamme de tons pastel monochromes et les détails simplifiés à l'extrême. Ses peintures sont souvent incluses dans des ensembles présentés par son beau-frère André Groult aux Salons et à l'Exposition de 1925. Comme d'autres peintres français, Laurencin a aussi créé des tapis et des textiles.

Laurent, Robert (1890-1970)

Né à Concarneau en Bretagne, Laurent se rend à New York dès 1901, sur l'invitation de Hamilton Easter Field (1873-1922), un peintre, écrivain, critique, propriétaire de galerie et éditeur américain. Field finance le séjour de Laurent pour découvrir les avant-gardes à Paris et à Rome de 1905 à 1909. À son retour aux États-Unis, Laurent fonde une colonie d'art avec Field à Ogunquit dans le Maine, où il enseigne durant l'été le reste de sa vie. Laurent est l'un des premiers sculpteurs en Amérique à pratiquer la sculpture par taille directe – ses matériaux préférés sont l'albâtre, le noyer et l'acajou. Ses œuvres de maturité, telles que *La Vague* et *Torse* dans les années vingt, représentent des figures humaines, des oiseaux et des animaux, traités dans un style minimaliste qui évoque les œuvres de Constantin Brancusi et l'art populaire américain par ses distorsions anatomiques. En 1942, il devient professeur à l'University of Indiana et, de 1954 à 1955, est artiste résident à l'Académie américaine à Rome. Laurent est l'un des premiers sculpteurs d'Amérique véritablement modernes. Son œuvre ne peut être réduite à l'Art déco mais elle illustre néanmoins le goût général de cette époque.

Lavrov, Georges (1895-1991)

Né à Lénisseïsk en Sibérie, Lavrov fait ses études à l'École des beaux-arts de Moscou. Il expose en Sibérie en 1919, puis régulièrement à Moscou jusqu'à son départ pour Paris en 1927. En 1928, il expose au Salon des indépendants et au Salon d'automne. Son œuvre comprend des bronzes d'animaux et de femmes à patine argent, traités dans un style moderniste vif.

Le Chevallier, Jacques (1896-1987)

Né à Paris, Le Chevallier se forme à l'École des arts décoratifs de 1911 à 1915, puis travaille avec Louis Barillet (1880-1948) dans l'atelier de vitrail qu'il a fondé en 1919. Leur collaboration dure jusqu'en 1945. Membre de la Société des artistes décorateurs et du Salon d'automne à partir de 1925, Le Chevallier devient membre fondateur de l'Union des artistes modernes (UAM) à la fin des années vingt. Pendant cette période, il crée des lampes de table effrontément avant-gardistes, dont certaines en collaboration avec Raymond Kœchlin, probablement pour les expositions annuelles de l'UAM. Polyvalent, Le Chevallier réalise aussi des peintures, des gravures sur bois et dessine des cartons de tapis pour Aubusson. Après la Seconde Guerre mondiale, il ouvre son propre atelier de vitrail à Fontenay-aux-Roses. Utilitaires jusqu'à l'excès et séduisantes à la fois, les lampes de Le Chevallier sont faites de plaques d'aluminium assemblées avec des vis apparentes et de bakélite noire pour la base et le sommet. L'aspect industriel rudimentaire de certains modèles peut faire croire à des prototypes alors qu'il s'agit d'emblèmes provocateurs de l'ère du machinisme.

Le Corbusier (Charles-Édouard Jeanneret) (1887-1965)

Né à La Chaux-de-Fonds en Suisse, Charles-Édouard Jeanneret fréquente l'école d'art locale avant d'effectuer un stage de quinze mois chez

le célèbre architecte parisien Auguste Perret, de 1908 à 1909. Lors d'un voyage en Allemagne l'année suivante, il rencontre Heinrich Tessenow, le directeur du Deutscher Werkbund, qui lui fait découvrir les problèmes de standardisation du mobilier produit en série. Jeanneret s'installe à Paris en 1917 et, en 1920, adopte le pseudonyme Le Corbusier lorsqu'il fonde la revue *L'Esprit nouveau* avec le peintre Amédée Ozenfant. Les bureaux sont situés au 35, rue de Sèvres. Vingt-huit numéros paraissent à intervalle irrégulier au cours des cinq années suivantes. Dans le plus célèbre, le manifeste de 1921 *Une maison est une machine à habiter*, Le Corbusier remplace le mot « meuble » par le mot « équipement » et propose de nouvelles solutions aux vieux problèmes d'aménagement. À l'Exposition de 1925, le pavillon de L'Esprit nouveau, se trouve cours la Reine sur la rive droite. Pour sa conception, Le Corbusier collabore avec son cousin, l'architecte Pierre Jeanneret (1896-1969). L'intérieur est fait d'éléments standardisés, en particulier d'une série de casiers métalliques fabriqués par Thonet :

Établis en série, ces casiers standards [*sic*] juxtaposables suivant de multiples combinaisons, pourront être vendus au Bazar de l'Hôtel-de-Ville ou à l'Avenue des Champs-Élysées ; ils se mettent contre le mur à toute hauteur, ou constituent le mur.

Sans surprise, l'accueil est négatif : les aménagements de Le Corbusier sont beaucoup trop conceptuels et cliniques, voire « orthopédiques ». Les visiteurs attendent qu'on leur montre comment vivre dans le présent plutôt que dans le futur. Les adeptes du nouveau style sont rares après l'Exposition. La résistance et l'incompréhension initiales commencent à s'atténuer vers 1930. Les lignes froides et impersonnelles du mobilier de Le Corbusier apparaissent soudain sveltes, logiques et

PIERRE LE FAGUAYS

Faune et Nymphe, bronze patiné édité par Le Style, 1924.



intemporelles. En quelques années, la révolution s'impose et le mobilier tubulaire triomphe.

À la fin des années vingt, Le Corbusier, Jeanneret et Charlotte Perriand créent une demi-douzaine de modèles de meubles qu'ils incorporent dans leurs intérieurs. Tous sont désormais considérés comme des classiques du design du xx^e siècle. Trois chaises, en particulier, connaissent un succès universel : le modèle *Grand Confort*, généralement attribué à Perriand, dans lequel d'épais coussins carrés sont contenus dans un châssis en acier chromé fabriqué par Thonet. Lancé en 1928, le modèle est repris en 1959 par H. Weber, puis en 1965 par Cassina. Le second modèle, *Fauteuil à dossier basculant*, ressemble à la chaise *Wassily* créée par Marcel Breuer en 1925. Son cadre en métal tubulaire est garni de cuir ou de peau de cheval et de sangles en guise d'accoudoirs ; lancé en 1929, il est réédité en 1959 et 1965. Le troisième est la célèbre chaise longue de Le Corbusier, modèle *LC-4*, avec sa forme inclinée qui épouse le corps humain et son socle métallique amovible. Le prototype, créé en 1922 par Le Corbusier pour ses immeubles-villas, est perfectionné pour la villa Baizeau à Carthage en 1928 et pour la villa de M. X à Bruxelles en 1929. Autre modèle majeur né de cette collaboration et attribué à Perriand, le *Siège tournant*, présenté dans une salle à manger au Salon d'automne de 1929. Membre fondateur de l'Union des artistes modernes (UAM), Le Corbusier y reste actif toute sa vie, cherchant sans cesse à développer les théories du groupe et à trouver des solutions fonctionnelles aux problèmes conceptuels. En 1964, Cassina reçoit les droits de reproduction de certains de ses modèles de chaise.

Le Faguays, Pierre (1892-1962)

Né à Nantes, Le Faguays est l'élève de James Vibert. Il expose au Salon de la Société des artistes français à partir de 1922, devenant plus

tard un membre clé des groupes La Stèle et L'Évolution, avec lesquels il expose dans le pavillon d'Arthur Goldscheider à l'Exposition de 1925.

Sans cesse sollicité, Le Faguays produit l'une des œuvres sculpturales les plus variées de l'entre-deux-guerres, composée de très nombreuses statuette en bronze, bronze et ivoire, marbre, terre cuite et céramique, pour les plus grands éditeurs d'art parisiens, Arthur Goldscheider, Etling et Cie, Max Le Verrier et Les Neveux de J. Lehmann (LNJL). Son style se confond facilement avec celui d'Alexandre Kelety ou de Marcel Bouraine.

Le Faguays sculpte entre autres des figures allégoriques et mythologiques, des chevaliers croisés et des odalisques et des danseuses nues qui servent de pied à des lampes en verre, albâtre ou corne. Malgré son abondante production commerciale, Le Faguays trouve le temps de réaliser des commandes pour des monuments et de la statuaire publics. Il épouse l'une de ses élèves, Andrée Guerval. Ils résident au 5, villa des Camélias à Paris dans les années vingt.

Legrain, Pierre-Émile (1888-1929). Voir Peinture, Illustration, Affiche, Reliure.

Legras et Cie

François-Théodore Legras (1839-1916), un verrier expérimenté, devient directeur des Verreries et cristalleries de Saint-Denis en 1866, puis de la verrerie des Quatre Chemins à Pantin. Elles prospèrent sous sa direction, produisant une abondante verrerie domestique relativement quelconque. L'entreprise participe à quelques manifestations internationales à la fin des années quatre-vingt, notamment à l'Exposition de Barcelone en 1888 et à l'Exposition universelle de 1889 à Paris. Elle produit de la verrerie colorée, à décor marbré, doré, moucheté, jaspé ou strié, ainsi qu'un assortiment d'étranges bouteilles en cristal incolore en forme de

bâtiments ou de bateaux. En 1900, Legras et Cie emploie environ 1 400 personnes, décorateurs compris. Elle reçoit un grand prix à l'Exposition universelle de 1900. En 1909, Legras se retire et son fils Charles lui succède.

Legras et Cie commercialise sa verrerie sous plusieurs marques. Une élégante collection de verrerie moulée incolore ou teintée, à décor émaillé ou doré, principalement botanique, exécuté dans le style Art nouveau dominant, porte la signature Montjoye. Après 1900, Legras produit surtout du verre camée, parfois à décor émaillé, très similaire aux articles commerciaux d'Émile Gallé. La firme participe à l'Exposition de la verrerie et de la cristallerie artistique à Paris en 1910, puis à l'Exposition internationale de Turin en 1911. Fermée au début de la Première Guerre mondiale en 1914, elle rouvre en 1919 sous le nom de Verreries de Saint-Denis et de Pantin réunies.

La verrerie de table domine la production d'après-guerre, avec d'intéressantes pièces en cristal incolore ou transparent coloré, à décor Art déco cubiste ou floral gravé à l'acide. Les pièces opaques sont elles aussi décorées de frises, de bandes géométriques obliques ou de motifs stylisés gravés à la roue ou à l'acide. Legras propose en outre des éditions de verrerie artistique à décor interne bullé ou strié.

Leleu, Jules (1883-1961)

Né à Boulogne-sur-Mer, Leleu succède à son père dans l'entreprise familiale de peinture en 1909 puis est rejoint par son frère Marcel ; ensemble ils se lancent dans la décoration. En 1914, ils sont tous deux mobilisés. Après la guerre, Leleu décide de se spécialiser dans la fabrication de meubles, tandis que son frère Marcel reste à Boulogne-sur-Mer pour diriger l'atelier.

Après avoir participé au Salon d'automne de 1922, Leleu ouvre une galerie avenue Victor-Emmanuel-III (actuelle avenue Franklin-D.-Roosevelt) à Paris

JULES LELEU

À gauche : psyché en amboine, 1920-1930.

À droite : bureau et tabouret en loupe d'amboine, exposés au Salon de la Société des artistes décorateurs de 1927, Paris.

Ci-dessous, à gauche : cabinet en acajou à garniture d'ivoire, 1920-1930.

Ci-dessous, à droite : tapis de laine, 1920-1940.





en 1924. À l'Exposition de 1925, il occupe le stand 46 sur l'esplanade des Invalides et présente une salle à manger avec un tapis d'Ivan Da Silva Bruhns. Dans le pavillon Une ambassade française, il contribue au mobilier du salon de réception et de la salle de musique. Les bois aux tons chauds – noyer, macassar, amboine et palissandre – deviennent sa marque et la richesse de son mobilier dérive de celle des matériaux eux-mêmes.

L'entreprise familiale se met aussi à produire des lampes, des tapis et des tissus ; en 1929, elle est installée au 65, avenue Victor-Emmanuel-III, où elle reste jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. Les fils de Leleu, Jean et André, lui succèdent quelques années plus tard. De nombreux collaborateurs sont enregistrés au fil des ans, dont la femme de Leleu, ses fils, sa fille Paule, Da Silva Bruhns (tapis) et Anatole Kasskov (muraux, tapisseries et garnitures de cuir).

En 1936, Leleu meuble le grand salon des ambassadeurs à la Société des nations à Genève. La salle, qui existe toujours, est appelée le « Salon Leleu ». De nombreuses commandes d'ambassades et de ministères s'ensuivent. La plus prestigieuse est une salle à manger au palais de l'Élysée. Des commandes pour les paquebots *Île-de-France*, *Atlantique*, *Pasteur* et *Normandie* apportent à Leleu un surcroît de renommée et de publicité.

Strictement traditionaliste, Leleu marie une sobriété et une élégance parfaites aux impératifs du goût moderne. On lui a reproché de trop s'inspirer de Jacques-Émile Ruhlmann. Quelques modèles présentent certes des ressemblances flagrantes mais l'ébénisterie de Leleu est toujours d'une facture inégalée et ses pièces une alliance originale d'harmonie, de raffinement et de mesure.

Lempicka, Tamara de (1898-1980). Voir Peinture, Illustration, Affiche, Reliure.

Lenci

Fondé à Turin en 1919 par Enrico Scavini et sa femme Elena König Scavini, l'atelier de poupées garnies et peintes à la main Lenci acquiert une grande renommée au milieu des années vingt. De 1928 à sa fermeture en 1964, la plus grande partie de sa production de céramiques consiste en figurines, masques et plaques murales décorées de jeunes femmes à la mode, d'animaux, d'anges et d'autres sujets religieux, initialement dessinés par Elena König Scavini dans le style original de sa Hongrie natale.

Lenci produit aussi des figurines de style Art déco, dont certaines sont signées des dessinateurs Adele Jacopi, Giovanni Grande, Sandro Vacchetti et Mario Sturani. L'atelier traverse des difficultés financières au début des années trente et subit un bombardement pendant la Seconde Guerre mondiale mais rouvre après le conflit.

Lenoble, Émile (1875-1940)

Né à Paris, Lenoble fréquente le lycée Jean-Baptiste-Say et l'École nationale supérieure des arts décoratifs avant de travailler comme dessinateur pour le céramiste industriel Loebnitz. En 1903, il découvre la céramique de grand feu dans l'atelier du célèbre potier Ernest Chaplet à Choisy-le-Roi. Il épouse sa fille deux ans plus tard et devient responsable de l'atelier quand Chaplet perd la vue en 1905.

Lenoble s'inspire des céramiques coréennes et chinoises de la dynastie Song, en produisant de 1910 environ à 1913 des grès émaillés avec des champs de décor gravés. Ses formes sont toujours d'une pureté et d'une simplicité parfaites, et de dimensions généreuses. Il leur applique des glaçures très raffinées, turquoise, brunes, ocre et ivoire, qu'il incise de motifs géométriques symétriques.

Lenoble est fait prisonnier pendant la Première Guerre mondiale. Après l'armistice, il expose de nouveau au Salon de la Société des artistes décorateurs, au Salon d'automne et au Salon

des Tuileries. Dans l'entre-deux-guerres, sa céramique s'orne de chevrons, spirales, zigzags et arabesques entrelacés, recouverts d'une barbotine d'argile qui était incisée ou peinte de séries de lignes brisées.

Lenoir, Pierre-Charles (1879-1953)

Né à Paris, Lenoir se forme auprès de son père, Charles-Joseph Lenoir, mais aussi de Jules-Clément Chaplain et d'Antonin Mercié. Il expose régulièrement au Salon de la Société des artistes français, obtenant des médailles de second rang en 1905 et 1907 et une bourse de voyage en 1911. Lenoir expose aussi à Bruxelles (1910-1924), Copenhague (1909-1924), New York (1910), Rome (1911), Gand et Tokyo (1913). Membre du groupe La Stèle, il conçoit de petites pièces en bronze, dont des médaillons pour Arthur Goldscheider, et des céramiques pour la manufacture de Sèvres. Il réalise plusieurs commandes pour des monuments, notamment une plaque célébrant le centenaire de la République d'Argentine.

Lepape, Georges (1887-1971)

Après avoir été stagiaire dans l'atelier parisien d'Humbert, Lepape est élève de Fernand Cormon à l'École des beaux-arts de Paris. En 1909, il rencontre Paul Poiret qui lui commande des dessins de mode et des affiches publicitaires. De leur collaboration naissent aussi plusieurs livres de mode illustrés, dont *Les Choses de Paul Poiret vues par Georges Lepape* (1911), qui lui apporte une reconnaissance internationale. En 1912, toujours plus sollicité, Lepape est chargé de concevoir les décors de *La Nuit persane* au théâtre des Arts par Jean-Louis Vaudoyer, des illustrations pour les programmes des Ballets russes, et des dessins pour la revue de mode *La Gazette du bon ton* avec laquelle il collabore jusqu'en 1925. Tout au long de sa carrière, il réalise de très nombreuses couvertures et illustrations de mode pour *Vogue*,

GEORGES LEPAPE

Page de gauche, à gauche :
couverture pour *Vogue*, gouache
sur papier, 15 mars 1927.

GEORGES LEPAPE

Page de gauche, au milieu :
Le Miroir rouge, gouache
sur papier, 1914.

ÉMILE LENOBLE

Page de gauche, à droite : vase
en grès émaillé, vers 1925.

LENCI

Ci-dessous : *Joueur d'accordéon*
en faïence émaillée, 1936.

LENCI

À droite : *Jeune Fille sur un globe
terrestre*, faïence émaillée, 1936.





VICKE LINDSTRAND

À gauche et ci-contre :
vases en cristal gravé,
pour Orrefors, 1930-1940.

Harper's Bazaar, Fémina, Maison & Jardin, L'illustration, Lu et Vu. Il est l'un des premiers illustrateurs à élaborer un graphisme Art déco fluide ; les couleurs chaudes et la dernière mode dominant dans ses représentations idéalisées de la vie aventureuse et romantique à laquelle son lectorat aspire.

Outre ses illustrations, Lepape dessine des costumes et décors pour plusieurs spectacles, dont le ballet-pantomime *Le Coup manqué* au théâtre de l'Athénée (1915) et *L'Oiseau bleu* de Maeterlinck (1923), ainsi que de remarquables costumes pour le bal de mode organisé au théâtre des Champs-Élysées pendant l'Exposition de 1925.

Les Neveux de J. Lehmann

Les Neveux de J. Lehmann (LNJL) est une importante fonderie et un éditeur d'art dans l'entre-deux-guerres, situé au 26, rue de Paradis, à Paris. L'entreprise se spécialise dans l'édition de statuaire de bronze et chrysléphantine, d'artistes tels que Pierre Le Faguays, Amadeo Gennarelli, Alexandre Kelety et Alfredo Pina. En plus d'éditer ses propres œuvres, LNJL en fabrique d'autres avec Etling et Cie, pour laquelle elle fond occasionnellement des parties en bronze.

Le Sylve (Au Bûcheron)

L'atelier de création Le Sylve, situé rue de Rivoli, naît au début de 1925, quand le directeur du grand magasin Au Bûcheron, M. Boutillier, commande un intérieur moderne pour le stand de l'Exposition de 1925. La commande d'une salle à manger de seconde classe pour le paquebot *Île-de-France* en 1926 contribue à convaincre la direction de créer ses propres meubles. Sous la direction de Michel Dufet et du critique d'art Léandre Vaillat, l'atelier produit des travaux de Gaston Guérin, Seneschal et Dufet ; de la sculpture d'Antoine Bourdelle, Chana Orloff et Pierre Traverse ; du verre de Jean Sala

et Capelin ; de la céramique de Georges Serré et Marcel Goupy ; de l'argent de Jensen ; de la dinanderie de Jean Dunand ; et des peintures de Maurice Utrillo, Maurice de Vlaminck et Kees Van Dongen. Dufet le dirige jusqu'en 1939.

Lévard, Georges (actif 1903-1935). Voir Lahalle & Lévard.

Léveillé, André (1880-1962)

Né à Lille, Léveillé devient un spécialiste de la création de tissus alors qu'il travaille dans une usine textile de 1905 à 1925. Pendant cette période, il apprend seul à peindre en recopiant des œuvres des collections des musées ; à partir de 1911, il expose régulièrement ses propres compositions dans les Salons. En joaillerie, Léveillé est très connu pour ses modèles cubistes dynamiques créés pour la maison Fouquet dans l'entre-deux-guerres, dont certains lui valent un grand prix à l'Exposition de 1925.

Le Verrier, Max (1891-1973)

Né à Neuilly-sur-Seine, fils d'un orfèvre, Le Verrier fréquente l'École des beaux-arts de Genève avant de se former à la sculpture. Vers 1922, il hérite d'une petite fonderie qu'il fait prospérer en fabriquant des objets décoratifs et des lampes conçus notamment par les sculpteurs Pierre Le Faguays, André Vincent Becquerel, Marcel Bouraine, Jules Masson et par lui-même. Les objets sont commercialisés par la boutique de l'entreprise, située au 100, rue du Théâtre à Paris. Exécutés en bronze, bronze et ivoire, zinc, céramique et terre cuite dans l'atelier de Le Verrier, au 30, rue Deparcieux à Paris, ils sont également exposés au Salon de la Société des artistes décorateurs, dont il est membre. Le Verrier est récompensé d'une médaille d'or à l'Exposition de 1925, où il dispose d'un stand au Grand Palais, et participe à l'Exposition des arts et techniques de 1937.

Likarz-Strauss, Maria (1893-1956)

Née à Przemysl (maintenant en Pologne), Likarz-Strauss étudie à la Kunstschule für Frauen und Mädchen à Vienne de 1908 à 1910, puis à la Kunstgewerbeschule de 1911 à 1915, sous la direction d'A. von Kenner et de Josef Hoffmann. De 1912 à 1914, elle est membre de la Wiener Werkstätte. De 1916 à 1920, elle enseigne à l'école d'art de Burg Giebichenstein à Halle. En 1920, Likarz-Strauss retourne à la Wiener Werkstätte, où elle crée des textiles, de la maroquinerie, de la dentelle, des bijoux en perles, des reliures, des ex-libris, des affiches et des œuvres graphiques, jusqu'en 1931. Elle est connue pour une gamme de papiers peints dont les décors sont exécutés à la fois au pochoir et à main levée. En 1938, elle quitte Vienne pour l'Italie.

Lindstrand, Vicke (1904-1983)

Né à Göteborg en Suède, Lindstrand fréquente l'École des arts et métiers de la ville avant de travailler comme illustrateur de journaux et de livres. En 1928, premier créateur engagé par Orrefors depuis Simon Gate et Edvard Hald, il y apporte un style moderniste rigoureux. Une collection de verrerie émaillée et dépolie créée en 1930 capte précisément le style Art déco raffiné de la capitale française et plus précisément celui de l'artiste Jean Dupas, dans la représentation de nymphes gambadant, d'éléphants de cirque, de jongleurs et des éternelles biches. Dans les années trente, Lindstrand suit la mode du cristal irrégulier à parois épaisses, auquel il applique la même iconographie moderniste par gravure. En donnant à ses pièces une surface ondulée, il renforce l'illusion du mouvement dans le cristal, une technique exploitée au mieux dans deux œuvres célèbres, *Pêcheurs de perles* et *Requin tueur*, créées au début des années trente. Lindstrand s'adapte avec la même aisance aux techniques Graal et Ariel développées à Orrefors.



GEORGES LÉVARD

En haut à gauche :
grand salon,
en collaboration avec
André Fréchet, exposé
dans le pavillon
du Studium-Louvre à
l'Exposition de 1925,
Paris.

En haut à droite :
coiffeuse et tabouret,
1929.

À gauche : coiffeuse
en sycamore et laque
de Coromandel, montants
en métal argenté,
en collaboration avec
Mlle de las Cazas,
exposée au Salon
d'automne de 1928, Paris.
Ci-dessus : table
en noyer et placage
de loupe, 1925-1930.



RAYMOND LOEWY
Ci-dessus : prototype
 de taille-crayons
 en métal chromé, 1933.

CLAUDIUS LIHOSSIER
En haut à gauche :
 vases en cuivre patiné
 à décor de dinanderie,
 vers 1925.

CLAUDIUS LIHOSSIER
En haut à droite : vase
 en cuivre patiné à décor
 de dinanderie, vers 1925.

CHARLES LOUPOT
À droite : *Fourrures
 Canton*, affiche
 lithographique, 1949.



Lithos R. Marsens, Lausanne



JOSEF LORENZL

L'Oiseau capturé, figure en faïence émaillée pour Friedrich Goldscheider, 1920-1930.

Il orne ses verreries Graal de décors mythologiques et tribaux traités dans un style moderniste souple et fluide mais très vif. Deux modèles emblématiques en verre Ariel, Zèbres et Pingouins, sont décorés de brun et de blanc opaque sur un fond transparent aéré ressemblant à de la glace, dans un effet de contraste saisissant. En 1940, au sommet de son art, Lindstrand quitte Orrefors pour la fabrique de céramique Uppsala-Ekeby, où il reste dix ans, avant de devenir l'un des créateurs en chef de Kosta Glasbruk.

Linossier, Claudius (1893-1953)

Né à Lyon dans une famille ouvrière, Linossier entre à treize ans comme apprenti dans un atelier local spécialisé dans l'orfèvrerie religieuse. À la fin de sa formation, il se rend à Paris, où il travaille dans deux ateliers. Après la Première Guerre mondiale, il retourne à Lyon et ouvre son propre atelier. Il présente régulièrement ses œuvres à Paris au Salon d'automne, au Salon de la Société des artistes décorateurs et à la maison Géo Rouard. Linossier porte la dinanderie – l'art de l'incrustation des métaux – à de nouveaux sommets, en élaborant des alliages qui donnent des tons et des couleurs plus riches que les alliages de cuivre et d'argent. Évitant de recourir aux émaux et aux laques pour traiter ses surfaces, il se limite aux techniques traditionnelles de la dinanderie : martelage et patinage. Il varie ses patines en utilisant un chalumeau qui lui permet d'obtenir des tonalités dorées, cramoisies et grises. Le mélange de motifs géométriques épurés et de compositions figuratives archaïques de Linossier égale parfois les pièces de Jean Dunand, le plus grand dinandier de l'époque.

Loewy, Raymond (1893-1986)

Né à Paris, Loewy suit trois années d'études d'ingénieur avant d'être mobilisé pendant la Première Guerre mondiale. Après l'armistice,

n'ayant pas trouvé d'emploi, il part pour les États-Unis en 1919. Une rencontre fortuite sur le pont du bateau lui apporte une recommandation pour l'éditeur de *Vogue*, et un travail d'illustrateur de mode pour le magazine.

La carrière de dessinateur publicitaire de Loewy commence à évoluer vers le design industriel à la fin de 1929, quand il est chargé par Sigmund Gestetner de moderniser le duplicateur Gestetner. En 1930, Loewy ouvre sa propre agence à Manhattan. Il reçoit d'épisodiques commandes de sociétés comme Shelton Looms (une manufacture textile). Lorsqu'il dessine la Hupmobile pour le constructeur Hupp Motor Co. en 1932, Loewy a trouvé son public, introduisant une touche d'élégance française sur le marché des biens de consommation américain qui se remet de la crise.

En 1935, Loewy devient célèbre en redessinant un réfrigérateur de Sears, Roebuck & Co. Résolument moderne, le Coldspot « Super six » bat tous les records de vente, attirant l'attention des dirigeants d'autres spécialités industrielles. En 1936, Loewy emploie douze personnes et possède des bureaux à Londres et à Chicago. Nombre des modèles de Loewy des années trente sont d'une esthétique commerciale tapageuse, avec leurs formes profilées qui leur donnent une allure futuriste, notamment les véhicules où le souci de la vitesse prime sur les considérations pratiques. Les accusations d'ostentation et d'opportunisme masquent ses réalisations les plus sérieuses, comme la série de locomotives dessinées pour la Pennsylvania Railroad, les ferrys de la Virginia Ferry Corp. et les navires de la Panama Line. Loewy conçoit par la suite, entre autres classiques du design américain, un taille-crayons (1934), le car Greyhound (1940) et le paquet de cigarettes Lucky Strike (1942).

Longman, Evelyn Beatrice (1874-1954)

Née en Angleterre, Longman s'installe aux États-Unis, où elle est élève de Lorado Taft à l'Art

Institute de Chicago, avant de devenir assistante du sculpteur Daniel Chester French. Elle crée des sculptures pour des monuments commémoratifs à la manière d'Augustus Saint-Gaudens. Son œuvre *Électricité* remporte le concours pour un bronze monumental destiné au sommet de l'AT & T Building à Manhattan.

Lorenzl, Josef (1892-1950)

Viennois, Lorenzl suit une formation de sculpteur et, dans l'entre-deux-guerres, crée de très nombreuses pièces en bronze, bronze et ivoire, et céramique exclusivement pour Friedrich Goldscheider. Les figures de ses groupes – souvent de jeunes femmes à la mode s'amusant avec leurs lévriers ou leurs barzoïs ou des acrobates, archères et danseuses exotiques exhibant la même joie de vivre – se distinguent par leurs costumes aux couleurs vives. Lorenzl crée également des modèles de céramique pour le fabricant autrichien Keramos Wiener Kunst Keramik und Porzellanmanufaktur AG. À partir du milieu des années vingt, son souci initial du détail cède de plus en plus la place à des formes et des traits épurés.

Loupot, Charles (1892-1962)

Né à Nice, Loupot fait ses études à l'école des beaux-arts de Lyon. Blessé pendant la Première Guerre mondiale, il rejoint ses parents à Lausanne, puis est employé comme lithographe par l'imprimerie Wolfensberger à Zurich, où il acquiert une grande expérience d'affichiste. La première affiche de Loupot date de 1918. En 1923, à la demande de l'imprimeur Devambe, il retourne à Paris, où son expérience comme illustrateur de mode le conduit à travailler avec *La Gazette du bon ton* et *Fémina*. Durant cette période, Loupot crée également deux affiches pour les automobiles Voisin, dont l'une dans le style Art déco très coloré qui devient sa marque. En 1925, il est nommé directeur artistique de l'agence les Belles Affiches. Cinq ans plus tard, il rejoint Cassandre et Maurice

JEAN LUCE

Vases en verre taillé
et gravé au jet de sable,
1920-1930.



Moyrand dans leur atelier d'art et de publicité l'Alliance graphique, dissoute en 1934. Pendant cette période, Loupot expose ses affiches avec Cassandre salle Pleyel.

À la fin des années trente, Loupot réalise des variations publicitaires pour la marque de boisson Saint-Raphaël. Il cesse de travailler pendant la guerre avant de reprendre son activité d'affichiste et de maquettiste pour des couvertures de magazines. En 1951, il devient directeur artistique de l'agence publicitaire Les Arcs.

Lovet-Lorski, Boris (1894-1973). Voir Sculpture.

Luce, Jean (1895-1964/65)

Né à Paris, Luce commence sa carrière dans l'atelier de céramique de son père au 29, rue de Châteaudun. Il expose ses travaux à partir de 1911 au musée Galliera puis, à partir de 1913, au Salon d'automne et au Salon de la Société des artistes décorateurs. En 1923, il ouvre un atelier et une boutique au 30, rue La Boétie. Luce orne la surface de ses premières pièces d'émaux transparents mais recourt à la gravure au jet de sable à partir de 1924. Ses décors constitués de motifs géométriques abstraits et de flore stylisée obéissent à des règles mathématiques et sont d'un dépouillement très raffiné. Luce utilise volontiers le verre miroir noir. Comme il n'est pas verrier de formation, il fait tailler à la roue ou attaquer à l'acide ses modèles par d'autres artisans sous son contrôle. Il participe hors concours à l'Exposition de 1925 et à l'Exposition des arts et techniques de 1937. Sa production de céramiques est très abondante. Luce est choisi par la Compagnie générale transatlantique pour créer les articles de tables en porcelaine et en verre du paquebot *Normandie* ; ses modèles sont si bien accueillis que la compagnie les diffuse par la suite à tous ses navires de passagers. Il est fait chevalier de la Légion d'honneur en 1937.

Lucet, Maurice (1877-1941). Voir Lahalle & Lévard.

M

McArthur, Warren Jr (1885-1961)

Élevé à Chicago, dans une maison construite par Frank Lloyd Wright pour son père, Warren McArthur Sr, McArthur étudie le génie mécanique à l'université Cornell, dont il sort diplômé en 1908. De 1911 à 1914, il fait breveter pas moins de dix modèles de lampes, dont l'un est toujours édité dans une version légèrement modifiée par la société R. E. Dietz Lantern Co. de Chicago.

En 1913, McArthur s'installe à Phoenix pour travailler avec son frère Charles. Les deux hommes dirigent d'abord une série de concessionnaires Dodge, puis lancent le « wonder bus », l'un des premiers véhicules de tourisme dans le monde, qui profite du nouveau réseau autoroutier pour accéder aux parcs nationaux américains. Les deux frères fondent aussi la première chaîne de radio de l'Arizona. En 1929, McArthur s'installe à Los Angeles et crée une entreprise de mobilier métallique. Il délaisse bientôt les pièces fabriquées sur mesure au profit des méthodes d'assemblage du mobilier standardisé. Un catalogue de l'époque révèle des innovations techniques dans le domaine du mobilier tubulaire, notamment des tubes entaillés et des rondelles moletées. McArthur traite ses pièces par anodisation, ce qui durcit l'aluminium et évite en grande partie qu'il ne se ternisse. Grâce à ce procédé, il peut garantir ses produits à vie et développer une technique de coloration résistante aux fissures et aux éclats. Ses coloris comprennent un vert tendre, un bleu pâle métallisé et une teinte grenadine.

Le mobilier en tubes métalliques de McArthur, reconnaissable à ses cadres incurvés et ses garnitures en similicuir aux couleurs très contrastées telles que le rouge, le noir et le canari, apparaît dans des décors de cinéma, des maisons de stars et devient populaire à Hollywood en raison de son esthétisme élégant influencé par le machinisme. Les meubles de salon, les tête-à-tête, les tables basses et les cendriers sur pied se vendent très bien. Le fauteuil et le pouf

Ambassador (1932), conçus pour le théâtre *Ambassador* à Los Angeles, ainsi que le fauteuil *Biltmore* (1933), nommé d'après l'hôtel Biltmore de Phoenix en Arizona, sont deux des modèles les plus connus. L'hôtel Biltmore est conçu par le frère aîné de McArthur, Albert Chase McArthur, selon une méthode de construction par blocs de béton brevetée par Frank Lloyd Wright, dont c'était le matériau préféré.

Plongé dans des difficultés financières après la mort de son père en 1933, McArthur déménage sa fabrique de meubles à Rome, dans l'État de New York, où il continue de concevoir et de produire des meubles en aluminium. En 1937, il déménage à nouveau son entreprise à Bantam, dans le Connecticut. Pendant la Seconde Guerre mondiale, il produit des sièges en aluminium et magnésium pour des bombardiers. Après la guerre, il crée Mayfair Industries à Yonkers, près de Manhattan, où il continue de produire des meubles en aluminium jusque dans les années soixante. Certains de ses modèles sont toujours édités par ClassiCon.

McKnight Kauffer, Edward (1890-1954)

Né à Great Falls dans le Montana, Kauffer grandit à Evansville dans l'Indiana, où il débute comme peintre de décors au grand opéra de la ville. En 1910, il part à San Francisco, où il suit des cours du soir au Mark Hopkins Institute tout en travaillant dans une librairie. Il y rencontre le professeur Joseph E. McKnight, un philanthrope qui décèle son potentiel artistique et lui offre de financer ses études en Europe. Kauffer adopta par la suite le nom de McKnight en signe de gratitude.

Il arrive à Paris en 1913 et étudie brièvement à l'Académie moderne. L'année suivante, au début de la guerre, McKnight Kauffer se réfugie en Grande-Bretagne avec sa première femme, la pianiste américaine de concert Grace Ehrlich, et gagne sa vie comme graphiste. Sa production reflète alors l'influence des nouveaux mouvements, dont le cubisme et le surréalisme. En 1915, il reçoit une première commande du London Underground. Il créa au total pour



JEAN LUCE

En haut à gauche : vase en verre gravé à l'acide et doré, vers 1925.

EDWARD MCKNIGHT KAUFFER

Ci-dessus : tapis de laine noué à la main, fabriqué par la Wilton Royal Carpet Co., 1930-1940.
À gauche : tapis de laine fabriqué par la Wilton Royal Carpet Co., 1930-1940.

Page 430

WARREN MCARTHUR JR

En haut à gauche : bureau en tubes d'aluminium anodisé et Formica, pour la bibliothèque de

l'immeuble de bureaux de l'État de Virginie, 1930-1940.

En haut à droite : table en tubes d'aluminium à plateau de Formica, vers 1930.

En bas : fauteuils en tubes d'aluminium anodisé, caoutchouc et toile cirée, créé pour l'hôtel Biltmore (Phoenix, Arizona), vers 1929.

Page 431

Mobilier en tubes d'aluminium anodisé, conçu par Harry Lund pour le Harry's New York Bar, Chicago (architectes Ecklander & Brandt), 1930-1940.





LOUIS MAJORELLE

Cabinet reproduit dans une publicité dans *Les Échos des industries d'art*, juin 1926.



celui-ci et pour son successeur, le London Transport, plus d'une centaine d'affiches en vingt-cinq ans, pour promouvoir le réseau du métro londonien. Il signe ses affiches si bien que son nom devient connu. Ses illustrations et ses affiches de la période tourmentée de la Première Guerre mondiale empruntent des éléments à la plupart des grands mouvements picturaux récents ou contemporains en peinture : cubisme français, vorticisme anglais, futurisme italien, constructivisme russe, Art déco et art moderne. Il n'est jamais prisonnier d'un seul style, préférant puiser dans ces influences variées pour forger le sien. Il excelle notamment à créer des compositions hardies et lisibles évoquant la puissance et le mouvement des générateurs électriques et des moteurs à partir de formes de machines stylisées. En 1921, au cours d'un voyage à New York, McKnight Kauffer rencontre Marion Dorn (1899-1964). Après la dissolution de son mariage, il vit avec elle à Londres, où elle mène une carrière de créatrice de tapis et de tissus d'ameublement. Il s'essaie aussi à la décoration intérieure, en créant des tapis pour la Wilton Royal Carpet Co. avec des motifs rectilignes puissants, composés de plans et de bandes qui s'entrecroisent. À la fin des années vingt, Shell-Mex BP le choisit pour réaliser de grandes affiches publicitaires pour les camions de la compagnie : créées sur mesure, elles sont placardées sur les côtés des camions de livraison. Avant et pendant la Seconde Guerre mondiale, les commandes se tarissent pour McKnight Kauffer et Dorn qui retournent aux États-Unis. McKnight Kauffer ne réussit pas à reprendre sa carrière d'affichiste, même après l'exposition que lui consacre le Museum of Modern Art de New York en 1937. Il passe les quinze dernières années de sa vie à New York, produisant de nombreuses illustrations pour des éditeurs comme Random House, Doubleday, Pantheon et Modern Library. À la fin des années

quarante et au début des années cinquante, il produit une série d'affiches pour la Pan Am.

Magnussen, Erik (1884-1961)

Né à Copenhague au Danemark, Magnussen fait son apprentissage à la galerie d'art de son oncle, Winkel & Magnussen, de 1898 à 1901, puis se forme à la sculpture avec Stephen Inding et à la ciselure avec l'orfèvre Viggo Hansen. De 1907 à 1909, il est employé comme ciseleur par Otto Rohloff à Berlin, avant d'ouvrir son propre atelier au Danemark. Il expose fréquemment à partir de 1901.

Magnussen part aux États-Unis en 1925 et travaille comme dessinateur pour la Gorham Manufacturing Co. à Providence, dans Rhode Island, jusqu'en 1929. Il travaille ensuite pour la société allemande August Dingeldein & Son, qui possède une boutique à New York. En 1932, il ouvre son propre atelier à Chicago et travaille également à Los Angeles avant de retourner au Danemark en 1939.

La plupart des modèles modernistes de Magnussen sont d'un classicisme sobre et solennel qui trahit son héritage danois par les détails floraux chantournés et les pieds et les prises de couvercle en ivoire cannelé. D'autres modèles plus épurés se rapprochent de ceux de Marianne Brandt au Bauhaus. Magnussen est surtout connu pour son service à thé atypique *Lumières et ombres de Manhattan*, créé pour Gorham en 1927. Les facettes triangulaires d'argent bruni, doré et oxydé qui composent les pièces évoquent l'effet kaléidoscopique du soleil et de l'ombre sur le paysage urbain américain des années vingt. Le succès du service suscita de nombreuses imitations, tels le service *Gratte-ciel* de Bernard Rice's Sons Inc. pour sa filiale Apollo et un service à café à facettes cubistes de la Middletown Silver Co.

Majorelle, Louis (1859-1926)

Maître ébéniste incontesté du tournant du siècle,

Majorelle survit à la Première Guerre mondiale malgré le bombardement de son atelier du 6, rue de Vieil-Aître à Nancy en 1916. En 1918, il quitte Paris pour reconstruire l'atelier et retrouver sa confiance, sapée par l'opprobre jeté après la guerre sur l'Art nouveau qui lui avait apporté une reconnaissance internationale. Il continue de dessiner et de fabriquer du mobilier, que ce soit pour des raisons financières ou pour se mesurer au défi du modernisme. Mais les années vingt consacrent une nouvelle génération et Majorelle tombe dans l'oubli. Il expose sporadiquement dans les Salons mais préfère présenter son mobilier directement dans les boutiques de sa société, à Nancy, Paris, Lyon et Lille. En 1919, à soixante ans, soucieux de sa succession, il nomme Alfred Lévy, l'un de ses élèves, codirecteur. À l'Exposition de 1925, Majorelle est membre du jury et expose deux ensembles hors concours : un bureau-bibliothèque sur le stand de sa société sur l'esplanade des Invalides, et une salle à manger éditée par Chambray. Les critiques sont sévères : son mobilier d'après-guerre est bourgeois, dénué d'âme et, comme celui de la fin de siècle, trop monumental. À la mort de Majorelle, Lévy dirige l'entreprise. Des expositions rétrospectives au Salon d'automne de 1926 et au Salon de la Société des artistes décorateurs de 1927 rendent hommage à l'œuvre de Majorelle. Le contraste entre l'exubérance luxueuse de l'Art nouveau et l'absolue sobriété de l'Art déco y apparaît dans toute sa force dans la production d'un seul ébéniste, dont les chefs-d'œuvre des années 1900 côtoient les modèles des années vingt. Les Ateliers Majorelle continuent d'exposer dans les Salons et participent aussi en 1929 à la troisième exposition de La Décoration française contemporaine. Lévy est alors rejoint par le neveu de Majorelle, Pierre, diplômé de l'École des beaux-arts de Paris, qui avait travaillé dans la boutique d'ébénisterie familiale à Nancy. Ils présentent un bureau au Salon d'automne de 1930.

ERIK MAGNUSSEN

À droite : *Lumières et ombres de Manhattan*, service à café à facettes en argent bruni, doré et oxydé, créé pour la Gorham Manufacturing Co., 1927.



CASIMIR MALEVITCH

Ci-dessus : théière et plateau assorti, créés pour la State Porcelain Factory, 1923, réédités à 50 exemplaires par Rossi & Arcandí pour Cleto Munari, 1950.

LOUIS MAJORELLE

À droite : cabinet en bois de rose et placage d'ébène et de nacre, 1920-1930.





PAUL MANSHIP

À gauche et ci-contre : *Chasseur indien* et *Antilope d'Amérique*, paire de figures en bronze patiné, 1914.



PAUL MANSHIP

À gauche : *Diane*, groupe en bronze patiné, coulé par la fonderie Valsuani, 1921.

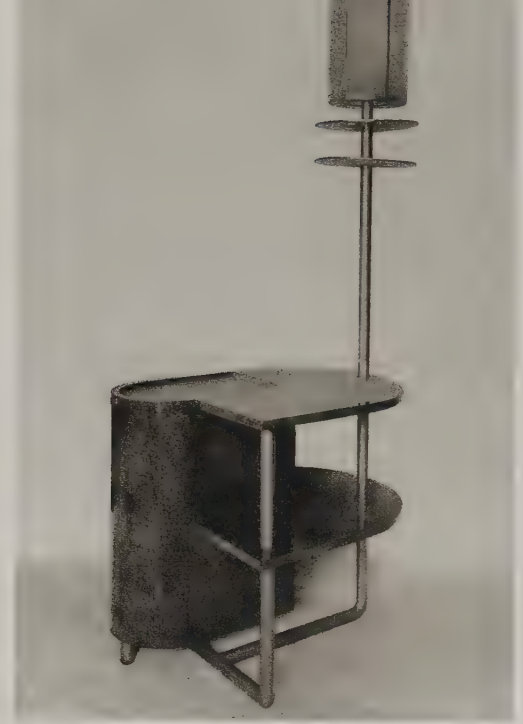
Ci-dessus : *Actéon*, bronze vert-de-grisé coulé par la fonderie Valsuani, pendant de *Diane*, 1925.

MAURICE MATET

Ci-contre, à droite : desserte avec torchère, acajou et métal chromé, commercialisée par le Studium-Louvre, Paris, 1929.

LEO MARFURT

Ci-contre : *Ostende-Douvres*, affiche lithographique pour les Chemins de fer belges, vers 1928.

**Maldarelli, Oronzio (1892-1963)**

Né en Italie, fils d'un orfèvre, Maldarelli émigre avec sa famille à New York vers 1900. Il y reçoit une bourse Guggenheim pour étudier à Paris de 1931 à 1933. À son retour aux États-Unis, il travaille au plafond du Center Theater au Rockefeller Center et sculpte une figure d'avion de l'aéropostale pour le Federal Post Office Building à Washington.

Maldarelli expose deux de ses figures monumentales à la Foire internationale de New York en 1939 et reçoit de nombreuses commandes publiques, dont des reliefs pour la Hartford Public Library à Hartford dans le Connecticut, et à New York pour le New York State Insurance Fund Building et le Martin Birdbath à Central Park. Après la Seconde Guerre mondiale, il abandonne son style très abstrait du début des années trente et se tourne vers la représentation figurative de nus féminins.

Malevitch, Casimir (1879-1935)

Né près de Kiev de parents d'origine polonaise, Malevitch fréquente l'École d'art de la ville puis l'Académie des beaux-arts de Moscou. En 1913, il peint dans un style abstrait et géométrique qu'il nomme « suprématisme », grâce auquel il cherche à résoudre les « dissonances » entre les formes. En 1926, il publie son manifeste, *Le Monde non objectif*, dans lequel il prône des compositions purement cérébrales qui « libèrent l'art du poids de l'objet ». Dans le cadre de l'Art déco, Malevitch est connu pour la théière et les tasses qu'il dessina en 1923 pour l'usine de porcelaine d'État de Petrograd. La théière, qui ressemble à une machine à vapeur cubiste, a été rééditée par Cleno Murani en 1985.

Mallet-Stevens, Robert (1886-1945). Voir Mobilier et Décoration intérieure.

Manship, Paul (1885-1966)

Né le jour de Noël à Saint-Paul dans le Minnesota,

Manship fait des études de peinture et de modelage au St Paul Institute avant de partir à New York en 1905. Il entre à l'Art Students League et acquiert de l'expérience en assistant Solon Borglum, le célèbre sculpteur de l'Ouest américain. Il se forme aussi à la Pennsylvania Academy of the Fine Arts auprès de Charles Grafly, suit un apprentissage dans l'atelier du sculpteur américain d'origine viennoise Isidore Konti. Après avoir postulé à une bourse à l'Académie américaine à Rome, Manship reçoit le prix de Rome en 1909. Il y séjourne de 1909 à 1912 et voyage dans le bassin méditerranéen pour étudier l'iconographie et les techniques de la sculpture archaïque et gréco-romaine, qui influencent considérablement la formation de son style. À son retour aux États-Unis, il reçoit plusieurs commandes pour des sculptures de jardin par l'intermédiaire des architectes Charles Platt et Welles Bosworth ; il travaille également à une série de petits bronzes sur des thèmes antiques. En 1915 et 1916, deux expositions bien accueillies lui apportent de nouvelles commandes. Son travail et son talent le propulsent à partir de 1925 au sommet de l'establishment de la sculpture américaine. Entre autres commandes remarquables dans les années trente, il réalise *Humeurs du temps*, en 1937-1938, pour la Foire internationale de New York de 1939, et une sphère céleste pour le monument à la gloire de Woodrow Wilson à Genève en Suisse, en 1939. En 1934, il exécute une série d'études charmantes d'animaux et d'oiseaux pour un portail commandé par Mme Grace Rainey Rogers pour l'entrée principale du zoo de New York dans le Bronx, en s'écartant de son style habituel très original.

Mare, André (1887-1932). Voir Süe et Mare.

Marfurt, Leo (1894-1977)

Né en Suisse, Marfurt fait ses études à l'école des arts et métiers d'Aarau avant d'entrer en

apprentissage dans l'imprimerie de 1910 à 1914. Il se forme ensuite à l'illustration et à la peinture à l'École des beaux-arts de Genève. En 1921, Marfurt part en Belgique où, deux ans plus tard, il entame une collaboration avec les tabacs Van der Elst qui allait durer cinquante ans : il crée des publicités, des emballages et des affiches, tout en acceptant les commandes d'autres entreprises.

En 1927, Marfurt fonde sa propre agence de publicité, Les Créations publicitaires. Il joue un rôle majeur dans le renouveau de l'affiche belge, grâce à ses superbes compositions pour Van der Elst, les machines à écrire Remington, les automobiles Chrysler et les campagnes du British Tourist Board. Les origines suisses de Marfurt expliquent peut-être sa prédilection pour les couleurs vives, les formes élégantes et les lignes épurées.

Marinot, Maurice (1882-1960). Voir Verrerie.

Martel, Jan et Joël (les deux 1896-1966). Voir Sculpture.

Martin, Charles (1884-1934)

Martin étudie à l'école des beaux-arts de Montpellier, à l'académie Julian et à l'École des beaux-arts à Paris, avant de s'imposer comme illustrateur et affichiste, dessinateur de mode et créateur de décors et de costumes pour le ballet et le théâtre. Il applique à tous ces domaines un style Art déco vif. Il collabore aussi régulièrement à *La Gazette du bon ton*, au *Journal des dames et des modes*, à *Vogue* et à *Modes et Manières d'aujourd'hui*.

Martine. Voir Mobilier et Décoration intérieure.

Marty, André-Édouard (1882-1974)

Étudiant en philosophie et en art, Marty se forme à l'École des beaux-arts à Paris, puis devient illustrateur et collabore à *La Gazette du bon ton*,



**MAUBOUSSIN
(NOURY-MAUBOUSSIN)**

Ci-contre, à gauche : broche en cascade à double agrafe, diamants de tailles baguette et ronde montés « en tremblant », 1939.

Ci-contre : broche, émeraudes gravées et diamants montés sur platine, vers 1928.

HERBERT MATTER

Page de droite : PKZ, affiche lithographique, 1928.

Fémina, *Vogue* et au *Journal des dames et des modes*. Il crée également des décors et des costumes de théâtre, des illustrations de livres et une série de vases et de bijoux émaillés, traités pour la plupart dans un style géométrique d'inspiration cubiste.

Matet, Maurice (1903-1989)

Né à Colombes, Matet est en 1925 décorateur au Studium-Louvre, l'atelier d'art des Grands Magasins du Louvre situés rue de Rivoli.

À l'Exposition de 1925, il présente une salle à manger réalisée en collaboration avec Jacques Gruber (verre coloré), Edgar Brandt (fer forgé) et Mlle Chameaux (tapis) dans le pavillon de l'atelier.

À la fin de 1928, Matet et Étienne Kohlmann, collaborateurs pendant les cinq années précédentes, sont répertoriés au Studium-Louvre respectivement comme décorateur conseil et directeur. Il semble que Matet ait quitté l'atelier peu après puisque son envoi au Salon de la Société des artistes décorateurs de 1929 est édité par Saddier et ses Fils. Il accepte par la suite un poste de professeur à l'École des arts appliqués à Paris et continue de dessiner des meubles après la Seconde Guerre mondiale. Matet expose régulièrement dans les Salons de 1923 à 1929 des ensembles et pièces de mobilier soignés mais ternes, dans des cadres qui doivent leur éclat et leur charme féminin aux tapis et aux panneaux décoratifs de Max Vibert. Un boudoir présenté en 1928 comprend les pièces les plus originales de Matet : des fauteuils à dossier ajouré en acier tubulaire, garnis d'un tissu caoutchouté côtelé. Nombre de ses intérieurs sont reproduits dans la revue *Répertoire du goût moderne*. Un numéro de 1929 contient une étude pour un « gymnase pour hommes », équipé d'un punching-ball, d'une cible pour jeu de fléchettes, d'haltères et de barres parallèles.

Mathsson, Bruno (1907-1988)

Descendant d'une longue lignée d'ébénistes et de menuisiers suédois, Mathsson suit une formation d'architecte et de concepteur de mobilier. Il travaille dans l'atelier de son père à Värnamo comme apprenti à partir de 1923.

Il est influencé par les doctrines fonctionnalistes de Marcel Breuer, Le Corbusier et Ludwig Mies Van der Rohe, qu'il infléchit dans le sens d'une stylisation organique. Il s'intéresse aussi aux créations d'Alvar Aalto avec du lamellé-collé courbe. Mathsson refuse de vendre ses premières pièces par l'intermédiaire des grands détaillants suédois, préférant l'entreprise familiale. En 1930, il est chargé de concevoir un fauteuil pour l'hôpital de Värnamo. Dépourvu de la traditionnelle garniture à ressorts, le fauteuil, baptisé *Sauterelle*, se compose d'un cadre garni de sangles de toile tressées, soutenu par des accoudoirs et des pieds en bouleau massif. De nombreux modèles ultérieurs sont conçus selon le même principe.

Dans les années trente, il produit plusieurs chaises ergonomiques, notamment le modèle *T 102* (1934) en hêtre lamellé, fermement maintenu par des sangles, dont les contours sinueux à rainures anticipent ceux de Carlo Mollino. En cela, Mathsson dépassait les méthodes de conception et de fabrication traditionnelles, pour s'inspirer de la recherche physiologique sur le confort en position assise. Cela l'amène à utiliser du bois courbé, du lamellé-collé et des sangles tissées, qu'il utilise pour les fauteuils présentés au Röhsska Art Museum à Göteborg en 1936. Les sièges de Mathsson finissent par attirer l'attention d'Edgar Kaufmann Jr, le directeur du département de design industriel au Museum of Modern Art à New York, qui lui passe des commandes pour une nouvelle extension du musée.

Mathsson crée également des lits, des tables et des systèmes d'étagères en bois courbé. Vers 1940, une chaise longue à piètement métallique

inaugure son adoption du métal. De 1945 à 1957, il se consacre surtout à l'architecture, en concevant des maisons dépouillées faites de verre, de bois et de béton. Bien que l'architecture devienne son activité principale, il conçoit dans les années soixante une série de tables métalliques fabriquées par Fritz Hansen. Mathsson participe à l'Exposition des arts et techniques de 1937 à Paris, où il reçoit un grand prix, et à la Foire internationale de New York en 1939. En 1955, il reçoit la médaille Gregor Paulsson à Stockholm. Il continue d'exposer ses œuvres en Suède et dans le monde entier jusqu'au début des années quatre-vingt.

Matter, Herbert (1907-1984)

Né en Suisse, Matter se forme à l'École des beaux-arts de Genève puis à l'Académie moderne à Paris. Il travaille comme illustrateur, affichiste et photographe dans la capitale française et collabore parfois avec Cassandre pour des affiches et Le Corbusier pour des projets architecturaux et des maquettes d'exposition tout en travaillant pour l'agence graphique Deberny & Peignot de 1929 à 1932. Dans les années trente, Matter est parmi les premiers à utiliser la photographie et le photomontage dans la publicité, notamment dans ses nombreuses affiches pour l'Office national suisse du tourisme. Il complète les riches images obtenues par photomontage, par de la couleur et sa propre typographie épurée. Il recourt aux mêmes techniques dans ses affiches et publicités pour les meubles Knoll (1946-1966). À la fin des années trente, Matter s'installe à New York et travaille comme photographe indépendant pour *Harper's Bazaar* et *Vogue*, tout en réalisant la scénographie d'expositions pour le Museum of Modern Art (MoMA) de New York. À partir des années quarante, il est l'un des principaux artisans des campagnes de publicité de la Container Corp. of America, et devient responsable de la typographie et des couvertures



WOLFSBERG ZÜRICH

mattar



JEAN MAYODON

En haut à gauche : vase en faïence émaillée, 1920-1930.

En haut à droite : assiette et vase en faïence émaillée, 1920-1930.

LUCIANO MAUZAN

Ci-dessus : Pianos Casa America, affiche lithographique, 1930.

MERCIER FRÈRES

À droite : armoire en loupe d'érable et incrustations d'ivoire, 1920-1925.





pour le MoMA et le musée Guggenheim vers 1950. Il enseigne par la suite la photographie à Yale, sans cesser son activité de designer.

Mauboussin (Noury-Mauboussin)

On peut retracer l'histoire de la maison Mauboussin jusqu'en 1827, quand un M. Roger et son cousin Baptiste Noury deviennent propriétaires d'un atelier de bijouterie-joaillerie situé 64, rue Greneta à Paris. En 1850, Noury en est le seul directeur. Son neveu Georges Mauboussin le rejoint en 1877, d'abord comme assistant, puis comme associé. En 1903, celui-ci devient l'unique propriétaire.

En 1923, Mauboussin acquiert deux locaux contigus avant d'ouvrir des boutiques à New York, Boston, Buenos Aires et Rio de Janeiro. La maison participe également à nombre d'expositions de premier plan dans l'entre-deux-guerres, notamment à Milan (1923, 1924), New York (1924, 1939) et Paris (Exposition de 1925, Exposition coloniale de 1931, Exposition des arts et techniques de 1937).

Après 1925, Mauboussin ouvre une boutique place Vendôme et installe son atelier rue de Choiseul. La maison adopte un modernisme vif où les images stylisées, rendues en gemmes gravées, de fontaines, de corbeilles de fruits, de gerbes de fleurs, de chinoiseries et de la rose Iribe connaissent un succès durable, dans un catalogue qui inclut aussi des montres-pendentifs et des montres-bracelets.

Mauzan, Luciano (Achille) (1883-1952)

Né à Milan, Mauzan étudie la peinture et la sculpture en France avant de partager son temps entre Milan, Paris et l'Argentine. Entre 1920 et 1940, ses œuvres graphiques, dont plus de deux mille cartes postales et mille affiches, mêlent des réminiscences cubistes, une palette vive et des caricatures pleines d'esprit. Ses affiches les plus remarquables sont notamment *Carpano*, *Cirio*, *Persil*, *Tonsa*, *Couple* et *Fernet-Branca prolonga la Vida*.



CLÉMENT MÈRE

Ci-contre, à gauche : fauteuil en macassar, ivoire, cuir gaufré et laqué, garni de velours, vers 1925.

Ci-contre : bureau de dame en macassar, ivoire et cuir gaufré et laqué, vers 1923.

Mayodon, Jean (1893-1967)

Né à Sèvres, Mayodon est un artiste autodidacte. En 1912, à la suite d'un voyage en Angleterre, il crée ses premiers modèles de céramique, dans un four qu'il a construit chez lui. Attiré par les décors figuratifs hellénistiques, perses et moyen-orientaux, il développe un style séduisant, pictural, dans lequel ses figures – surtout des archers, des nus et des animaux – se détachent en relief sur des fonds vert jade et bleu turquoise généreusement rehaussés en or. Outre les articles de table tels que les vases et les assiettes, il réalise des commandes pour des projets architecturaux : cheminées, fontaines, sculptures et panneaux de carreaux décoratifs qu'il exécute en grès stannifère.

Mayodon expose au Salon d'automne (à partir de 1920), au Salon de la Société des artistes décorateurs (à partir de 1922), au Salon des Tuileries (à partir de 1936) et à la maison Géo Rouard à Paris. Ses commandes incluent des décors carrelés en céramique pour les paquebots *Normandie*, *Flandre* et *Pasteur*. Engagé comme consultant artistique par la manufacture de Sèvres de 1934 à 1939, il en devient le directeur artistique pour un an, en 1941. De 1935 à 1937, Mayodon enseigne la céramique au lycée Élixa-Lemonnier.

Mercier Frères

La fabrique de meubles de Claude Mercier au 100, rue du Faubourg-Saint-Antoine à Paris est bien établie avant 1850. Elle reproduit de nombreux styles de la fin du XVIII^e au début du XIX^e siècle – tout de Louis XVI à l'Empire –, ce que font sans vergogne tous les ébénistes du quartier. Elle fabrique par la suite du mobilier Art nouveau et Art déco. En 1900 l'entreprise, sans doute alors dirigée par au moins deux fils de Claude, s'appelle Mercier Frères. Dans les années vingt, elle s'adapte rapidement au style Art déco dominant, en proposant une de ses articles traditionnels. Elle expose des lampes, du mobilier, des peintures et des boiseries murales au Salon de la Société des

artistes décorateurs. Le numéro de septembre 1926 des *Échos des industries d'art* reproduit une commode en palissandre plaquée d'ivoire et d'ébène. Ses lignes – fondamentalement Louis XVI, jusqu'aux pieds *toupie* allongés – sont ingénieusement adaptées au style moderne par l'application d'un panneau d'ivoire central représentant deux jeunes filles agenouillées parmi des fleurs. D'autres intérieurs, tels les studios conçus par H. Aribaud et Éric Bagge pour deux Salons de 1929, rappellent aux visiteurs que la société fabrique du mobilier traditionnel en bois.

À l'Exposition de 1925, Mercier Frères occupe le stand 48 sur l'esplanade des Invalides, près d'autres fabricants commerciaux comme Sormani, P. A. Dumas et Évrard Frères. La présentation inclut une salle à manger de Raymond Quibel. À la fin des années vingt, Mercier Frères ouvre la galerie le Palais de marbre au 77, avenue des Champs-Élysées.

Mère, Clément (1861-1940)

Né à Bayonne, Mère est apprenti dans l'atelier de Jérôme, Mère est apprenti dans l'atelier de Jérôme à Paris puis reprend sa vie de famille en province. Certains de ses paysages des Pyrénées-Atlantiques et de Franche-Comté sont exposés au Salon de la Société nationale des beaux-arts. Son style est paisible mais banal. Des visites à d'anciens collègues le ramènent à Paris au tournant du siècle et il commence à créer des articles en cuir et des motifs textiles. Vers 1900, Mère rejoint la galerie de luxe de Julius Meier-Graefe, la Maison moderne, où il collabore avec Franz Waldorff, un créateur de couvertures de livres et de soieries brodées. Il expose peu à peu des échantillons de son nouveau métier : coupe-papier, articles de toilette, éventails, reliures en cuir repoussé, galuchat et ivoire. Un article d'Émile Sedyn paru dans *Art et Décoration* en 1912 retrace cette évolution des beaux-arts aux arts appliqués. D'une facture exquise, les objets ont un charme raffiné et féminin. Une influence orientale



CLÉMENT MÈRE

En haut à gauche : cabinet à bijoux en palissandre à panneaux de cuir gaufré et laqué, 1920-1930.

En haut à droite : bahut en macassar et cuir gaufré et laqué à garnitures de bronze doré, vers 1925.

À gauche : cabinet en macassar et cuir gaufré et laqué à garnitures d'ivoire, vers 1925.

Ci-dessus : commode en macassar et cuir gaufré et laqué, intérieur en frêne gris, 1920-1930.

PAUL-LOUIS MERGIER

Ci-contre : vase en cuivre à décor de dinanderie, commercialisé par L'Évolution, 1920-1930.

Ci-contre, à droite : vase en cuivre à décor de dinanderie, 1920-1930.



transparaît aussi, notamment dans ses motifs floraux en cuir patiné.

Vers 1910, Mère présente aussi du mobilier au Salon de la Société des artistes décorateurs et au Salon de la Société nationale des beaux-arts. Ses bois de prédilection sont le macassar, l'érable et le bois de rose. Ses meubles sont marqués par un respect rigide du style Louis XVI qui entrave son inspiration. Mère s'intéresse avant tout aux matériaux et aux nouveaux effets qu'ils peuvent produire plutôt qu'à la forme ou à la fonction d'une pièce – un choix remis en question par le critique Yvanhoé Rambosson dans un article d'*Art et Décoration* de 1922 :

Clément Mère a rassemblé dans une vitrine un grand nombre de bibelots dont le décor ne respecte pas suffisamment la matière dans sa beauté intrinsèque. Il essaie d'enjoliver par des surcharges inutiles une forme très souvent banale, oubliant que l'ornementation doit faire valoir les lignes et les volumes et non les couvrir sans nécessité. Je note une petite boîte à poudre bien étudiée. [...] Voilà bien le faux-luxe qu'il faut éviter.

Vers 1924, Mère reçoit deux importantes commandes : un cabinet pour Lord Rothermere et un bureau – désormais conservé au musée des Arts décoratifs à Paris – pour Robert de Rothschild, un ardent défenseur du mobilier contemporain. La documentation sur Mère est rare après 1925 : il ne participe plus aux Salons et semble s'être retiré.

Mergier, Paul-Louis (1891-1986)

Né à Orthez, Mergier suit une formation d'ingénieur à l'école Bréguet à Paris puis entre à l'École supérieure d'aéronautique et à la faculté des sciences à la Sorbonne. Appelé pendant la Première Guerre mondiale et démobilisé en 1920, Mergier travaille d'abord dans l'ébénisterie et la dinanderie, où il met à profit sa connaissance des sciences et de la métallurgie.

Il expose de nombreux objets dans les Salons à partir de 1925 : vases, peintures, paravents, portes, mobilier. Son matériau préféré est le cuivre émaillé, dont il se sert fréquemment pour les vases qu'il fait exécuter d'après ses croquis par Goetz ou La Monaca. Il crée aussi des paravents laqués ornés de décors repoussés, parfois incrustés de nacre, de coquille d'œuf, d'étain, d'or ou d'argent.

Dans son mobilier, Mergier exploite sa maîtrise des métaux en incorporant des panneaux de cuivre incrustés de métaux semi-précieux dans les portes de ses placards en palissandre. Cela n'échappe pas à Jacques Doucet qui lui commande un meuble classeur similaire pour son studio de Neuilly. Celui-ci est désormais dans la collection du musée des Arts décoratifs à Paris. Mergier y a utilisé toutes ses techniques de travail du métal pour compléter des portes gainées de cuir et un intérieur en parchemin. Pour ses paravents et ses vases, Mergier s'inspire souvent de la mythologie antique (Nessus, Neptune et les Bacchantes par exemple). Certaines de ses pièces sont fabriquées par L'Évolution.

Metthey, André (1871-1920)

Largement autodidacte et influencé au tournant du xx^e siècle par Jean Carriès, Metthey fonde son atelier de grès en 1903 à Asnières. À partir de 1907, il invite une pléiade d'éminents artistes et sculpteurs – dont Pierre Bonnard, Maurice Denis, André Derain, Aristide Maillol, Henri Matisse et Odilon Redon – rencontrés par l'intermédiaire du marchand Ambroise Vollard à décorer ses pièces. Il peut ainsi se consacrer à l'élaboration de nouvelles glaçures et de techniques de modelage et d'estampage, tous savoir-faire où il excelle. Ses glaçures flammées sont particulièrement réussies. Metthey participe au Salon d'automne à partir de 1907 et expose à la galerie Druet à Paris. Nombre de ses modèles d'avant-guerre anticipent l'Art déco par leurs décors symétriques épurés.

Midavaine, Louis (1888-1978)

Né à Roubaix, où il fréquente l'école des beaux-arts, Midavaine travaille dans l'entreprise familiale de peinture et décoration dans le village de Grièvement. Blessé et laissé pour mort sur le champ de bataille derrière les lignes allemandes durant la Première Guerre mondiale, il apprend les techniques de la laque pendant sa captivité lorsqu'il est forcé de travailler dans un atelier où des Asiatiques laquent les hélices d'avions. Après la guerre, il s'installe à Issy-les-Moulineaux et décore des objets en laque vendus au profit de la Croix-Rouge. La duchesse de La Rochefoucauld, directrice de l'organisation, l'installe en 1917 dans un atelier rue des Acacias à Paris, dans le 17^e arrondissement, où il crée des laques modernes, principalement des paravents et des panneaux. Ses commandes incluent des décors pour les cabines de première classe des paquebots *Normandie* et *Pasteur*, et pour la résidence de Bao-Dai, l'empereur d'Annam au Vietnam, sur la Côte d'Azur. Dans les années quarante, il est répertorié au 6, rue d'Oran à Cannes.

Mies Van der Rohe, Ludwig (1886-1969)

Né à Aix-la-Chapelle, Mies Van der Rohe travaille comme dessinateur d'ornements en stuc avant de partir à Berlin en 1905 pour étudier avec Bruno Paul. De 1908 à 1911, il travaille dans le cabinet de Peter Behrens. En 1926, il devient vice-président du Deutscher Werkbund et organise l'année suivante l'exposition du groupe à Stuttgart. Pour l'Exposition internationale de 1929 à Barcelone, Mies Van der Rohe aménage le pavillon allemand, qu'il meuble de chaises en forme de X construites en bandes d'acier chromé. Rapidement portée au panthéon du design moderniste, la chaise *Barcelona*, modèle MR90, est produite par Knoll depuis 1947. En 1930, Mies Van der Rohe devient le dernier directeur du Bauhaus, qu'il déplace de Dessau à Berlin. En 1938, il part aux États-Unis pour enseigner à l'Illinois Institute of Technology.

ANDRÉ METTHEY
Ci-dessous : assiettes en faïence
émaillée, 1920-1930.

En bas : bouteilles en faïence
émaillée, 1920-1930.



LOUIS MIDAVAINÉ
Ci-dessous : buffet en acajou
à vantaux laqués, sans doute
1920-1930.

En bas : panneau de laque,
vers 1925.





PIERRE-PAUL MONTAGNAC

Ci-dessus : salon de réception composé d'un mobilier commercialisé par Robert Sangouard, vers 1927.

À gauche : cabinet en bois de rose et incrustations de laiton, 1925-1930.

CARL MILLES

Ci-dessous : *Europe et le taureau*, bronze vert-grisé, vers 1926.





CARL MILLES
Ci-contre : Ménade dansant,
 frise en grès, vers 1914.

BRUCE MOORE
Ci-dessous : Panthère noire,
 bronze, 1929.



Miklos, Gustave (1888-1967). Voir Sculpture.

Milles, Carl (1875-1955)

Malgré sa naissance en Suède et sa fécondité dans ce pays, Milles est revendiqué par l'Amérique, où il dirigea de 1931 à 1951 le département de sculpture de la Cranbrook Academy of Art à Bloomfield Hills dans le Michigan. Il se forme auprès d'Auguste Rodin à Paris de 1897 à 1904 et s'inspire abondamment du folklore scandinave et de la mythologie grecque pour ses sculptures traitées dans un style moderniste fluide.

La première exposition américaine de Milles se tient en 1929 aux galeries de la 56^e rue à Manhattan. Il réalise de nombreuses commandes pour des monuments ou des groupes de fontaines, dont les fontaines *Triton* (1916), *Europa* (1924) et *Folkunga* (1924). Son monumental *Astronome*, exposé à la Foire internationale de New York en 1939, est l'une de ses œuvres les plus connues.

Montagnac, Pierre-Paul (1883-1961)

Les références des années vingt citent à la fois Paris et Saint-Denis comme lieu de naissance pour Montagnac. Il se forme à la peinture et à la décoration en fréquentant deux académies parisiennes, l'académie Carrière et l'académie de la Grande Chaumière, et commence à exposer dans les Salons en 1912. À partir de 1919, il est répertorié au 58, rue de Rome à Paris. Montagnac aménage une grande variété de boutiques et d'habitations en faisant appel à un groupe restreint d'artistes décorateurs comme Ivan Da Silva Bruhns, Raymond Subes et Jean Perzel pour lui fournir les meubles d'appoint. Les reproductions de *Nouveaux Intérieurs français* et d'*Aux petits meubles modernes* révèlent un style moderne sobre mais anonyme, inspiré de la fin du XVIII^e siècle. Parmi les ébénistes, Montagnac confie l'exécution de la plupart de ses pièces à Robert Sangouard, établi 116, rue des Batignolles

à Saint-Ouen. Elles sont vendues par le magasin Le Confortable et les Galeries Lafayette. À l'Exposition de 1925, Montagnac est voisin de Sangouard sur l'esplanade des Invalides et présente un vestibule et une galerie. Il participe aussi au grand salon du pavillon Une ambassade française et prouve sa polyvalence en dessinant des entrées de serrure en bronze ciselé, des crémones et des charnières pour Fontaine et Cie, un serrurier parisien.

Dans les années trente, il reçoit deux prestigieuses commandes pour des paquebots : une chambre de luxe et un salon pour l'*Atlantique*, en 1931, et la suite « Caen » pour le *Normandie*. Un article paru dans *Mobilier et Décoration* en 1934 évoque d'autres intérieurs récents dans lesquels Montagnac met l'accent sur l'éclairage de l'architecture. Élu président de la Société des artistes décorateurs en 1930, il dirige la réalisation de son pavillon à l'Exposition des arts et techniques de 1937.

Moore, Bruce (1905-1980)

Né dans la campagne du Kansas, Moore part à Wichita en 1917, puis sur la Côte Est pour étudier à la Pennsylvania Academy of the Fine Arts. En 1926, il retourne à Wichita, où il produit certaines de ses plus belles sculptures animalières dans un style Art déco affirmé. De 1929 à 1931, il vit à Paris et s'affranchit du langage décoratif de l'Art déco. Il s'installe ensuite dans le Connecticut, où il assiste James Earle Fraser, tout en poursuivant ses propres projets.

Moreux, Jean-Charles (1889-1956)

Né à Mont-Saint-Vincent en Bourgogne, Moreux s'installe à Paris au 11 bis, rue de Rome. Architecte renommé, il aménage de nombreuses résidences privées, villas et hôtels pour des clients de tous les milieux, en s'occupant lui-même de tous les aspects de la décoration intérieure.

Ultramoderne, voire « minimaliste », son mobilier peut être qualifié de féroce ment rationnel et formaliste : il n'y a pas d'ornementation au-delà du choix de placages adaptés. Il expose une seule fois dans un Salon (1924) mais fait l'objet de fréquents reportages dans les revues, notamment dans *Les Arts de la maison* et le *Répertoire du goût moderne*. En 1927, il affirme dans un article d'*Art et Décoration* avoir résolu les problèmes de la construction moderne par l'« utilisation de l'espace au maximum, portes coulissantes, fenêtres à guillotine, tables pliantes s'adaptant au mur, meubles suspendus par câbles au plafond ». La décoration des surfaces est proscrite, Moreux déclarant bannir l'imagination luxueuse et l'audace extrême. Tout ornement a disparu au profit d'arêtes tranchantes comme des lames de rasoir et d'un fonctionnalisme absolu. En dépit de ces tendances spartiates, Jacques Doucet convainc Moreux de créer une table luxueuse pour son studio de Neuilly : cette somptueuse table lumineuse associe le macassar, la peau de crocodile, l'ivoire, le galuchat et le cristal. Pour l'Exposition de 1925, Moreux crée le mobilier d'une bibliothèque présentée par Auguste Perret.

Muller Frères

Les membres de la famille Muller, originaire de Kalhausen en Moselle, sont traditionnellement verriers. Les deux frères aînés, Désiré et Eugène, entrent dans les ateliers d'Émile Gallé à Nancy vers 1885, suivis de trois autres frères, Henri, Pierre et Victor. Quand Henri fonde son atelier vers 1895, rue Sainte-Anne à Lunéville, il est rapidement rejoint par ses frères, tous devenus d'habiles décorateurs. Les pièces de l'entreprise Muller Frères sont soufflées selon ses instructions à la verrerie Hinzelin voisine, à Croismare, puis décorées dans les ateliers de Lunéville, par gravure, attaque à l'acide et superposition de couches.



La verrerie participe à l'exposition franco-britannique de 1908 à Londres et à l'exposition Verrerie et Cristallerie d'art de 1910 à Paris. La même année, elle s'installe dans des locaux plus spacieux rue de la Barre à Lunéville. Ils ferment pendant la Première Guerre mondiale et les frères sont dispersés dans d'autres ateliers. Après l'armistice, ils retournent à Lunéville et, en 1919, achètent la verrerie Hinzelin. Ils se consacrent désormais à la verrerie commerciale, produisant des plafonniers, coupes et abat-jour en série en plus d'une ligne de pièces attaquées à l'acide, ornées de couleurs intercalaires ou d'inclusions de feuilles de métal broyées, qui présentent pour certaines des motifs Art déco hautement stylisés. Le krach de Wall Street en 1929 et la crise qui s'ensuit forcent Muller Frères à cesser la production en 1933 et à fermer définitivement en 1936.

Müller-Munk, Peter (1907-1967)

Né en Allemagne, Müller-Munk se forme à l'université de Berlin et à la Kunstgewerbeschule de la ville sous la direction de l'éminent orfèvre Waldemar Raemisch. Il participe à l'Exposition de 1925 avant d'émigrer aux États-Unis l'année suivante. Il travaille brièvement comme dessinateur pour Tiffany & Co. avant d'ouvrir son propre atelier en 1927, où il fabrique à la main de l'argenterie pour une clientèle privée. Müller-Munk participe à l'exposition internationale Art in Industry au grand magasin Macy's en 1928 et au salon Modern American Design in Metal au Newark Museum en 1929. Dans un article paru dans *The Studio* en octobre 1929, il prône une plus grande union de la création et de la technique, reprochant aux fabricants industriels d'argenterie et d'articles métalliques de chercher à tout prix à imiter la facture à la main avec leurs méthodes de production en série au lieu d'adapter leurs modèles aux capacités de leurs machines. Müller-Munk méprisait l'application d'ornements

réalisés à la main sur des objets filés ou estampés et défendait des lignes simples et un néoclassicisme raffiné. Il affirmait de surcroît que la machine ne menaçait pas les activités de l'orfèvre, une prophétie bientôt démentie avec force par le tarissement de la demande pendant la crise. C'est peut-être pour cette raison qu'il se tourne vers le design industriel au début des années trente.

Reconverti, Müller-Munk conçoit des ustensiles métalliques industriels pour la Revere Copper & Brass Co., un assortiment d'appareils tels que le mixeur en plastique Waring, ainsi que des intérieurs et des véhicules de transport. Il est surtout connu pour son pichet *Normandie* dont la forme aérodynamique est inspirée des cheminées du célèbre paquebot. Il y voyait une parfaite harmonie entre l'efficacité, les matériaux et la production à la machine. De 1935 à 1945, Müller-Munk enseigne au Carnegie Institute of Technology à Pittsburgh, avant de fonder une agence de design industriel, Peter Müller-Munk Associates. Sa présentation à la Philadelphia Art Alliance de 1946 inclut des appareils électroménagers comme des machines à coudre, et des cantines industrielles.

Munchley, Robert (actif 1935-1943)

Munchley est membre du Federal Art Project (FAP), une division de la Works Project Administration (WPA), mise en place par le président Franklin Delano Roosevelt de 1935 à 1943 pour subventionner les artistes américains pendant la crise. Outre des affiches, le FAP commande des milliers de décors muraux pour des bâtiments publics, afin de susciter de l'optimisme. Munchley, comme d'autres, essaie d'insuffler à ses affiches un esprit positif grâce à des images dynamiques et stylisées d'ouvriers, d'éducation, de voyages et, au début des années quarante, de préparatifs de guerre.

Murray, Keith Day Pierce (1892-1981)

Né à Mount Eden, près d'Auckland en Nouvelle-Zélande, d'un père papetier, Murray étudie l'architecture au King's College de Remuera à Auckland, avant de partir en Angleterre avec sa famille en 1906. Lorsque la Première Guerre mondiale éclate, il s'engage dans les Royal Flying Corps et reçoit la Croix militaire en 1917. De retour à Londres, il termine ses études d'architecture à l'Architectural Association à Bedford Square en 1921, avant d'entrer chez Simpson & Ayrton. Vers la fin de 1931, les commandes architecturales sont rares et Murray se met à dessiner des verreries, des céramiques et de l'argenterie contemporaines. Ses premiers modèles en verre sont rejetés, car ils ne sont pas adaptés au procédé de fabrication des Whitefriars Glassworks. En quête d'autres fabricants, Murray rencontre Felton Wreford, le gérant de la boutique londonienne de Josiah Wedgwood & Sons Ltd, de Burslem dans le Staffordshire, et signe un contrat en 1933 pour soumettre des modèles de vases et d'articles de tables en céramique. Les premières pièces de Murray, lancées et finies au tour, s'inspirent de l'architecture et sont marquées au tour de stries horizontales ou de bandes incisées qui leur donnent l'apparence de pièces fabriquées à la machine. Elles sont recouvertes d'un assortiment de glaçures mates – créées auparavant par Norman Wilson et dites « siennoises » – de diverses couleurs, notamment gris, paille, ivoire profond, vert, turquoise, basalte noir, champagne et « pierre de lune » argentée. Les modèles de Murray sont inclus dans les présentations de Wedgwood à l'exposition British Industrial Art in Relation to the Home de 1933 à Dorland Hall, à Londres, et, la même année, à la cinquième triennale de Venise. Deux ans plus tard, il expose des pièces à la Royal Academy of Art et à la Medici Gallery dans Grafton Street. Outre ses céramiques

**KEITH DAY PIERCE
MURRAY**

Page de gauche,
à gauche : service
à cocktail avec shaker en
argent, créé pour Mappin
& Webb et fabriqué au
Japon, vers 1935.

Page de gauche,
à droite : vases en faïence
émaillée, formes n° 4217,
4200 et 3842, pour Josiah
Wedgwood & Sons Ltd,
vers 1935.

MULLER FRÈRES

Ci-dessous : vases
en verre camée gravé
à l'acide, 1920-1930.



PETER MÜLLER-MUNK

À droite : broc
Silvermode en métal
argenté, fabriqué par
la Poole Silver Co.,
Taunton, Massachusetts,
vers 1934.



PETER MÜLLER-MUNK

Ci-contre : service
à café en argent,
or et ivoire, vers 1930.



MYBOR

Page de droite : tapis
de laine, 1925-1930.

ROBERT MUNCHLEY

Ci-contre : *Work with
Care*, affiche
lithographique pour
la Works Project
Administration (WPA),
1930-1940.





JACQUES (LEHMANN) NAM

À droite : *Naja dressé*, panneau en laque, feuille d'or et d'argent, à décor gravé en intaille, 1920-1930.

Ci-dessous : *Singes*, panneau de laque, cadre en bois noirci et loupe, 1920-1930.



JACQUES (LEHMANN) NAM
A droite : Paravent en bois laqué à quatre feuilles, vers 1930.

JACQUES NATHAN-GARAMOND

Cinzano, maquette pour une affiche
lithographique, gouache sur papier,
1930-1940.



pour Wedgwood, Murray dessine de la verrerie industrielle pour Stevens & Williams et de l'argenterie pour Mappin & Webb dans les années trente. Au cours de cette décennie, il crée de nouveaux modèles de vases, de coupes et de gobelets aux formes modernistes simples, mais se remet à l'architecture vers la fin des années trente.

Mybor

La société de vente de tapis au détail, Mybor, est fondée par Marie Cuttoli (née Bordes) (1879-1973) dans sa maison d'Alger, puis installée dans la ville voisine de Sétif. Après la Première Guerre mondiale, Mybor se spécialise dans les tapis et tapisseries commandés à des artistes comme Jean Lurçat, Eileen Gray, Francis Jourdain et Ivan Da Silva Bruhns, et vendus par la galerie Mybor, ouverte à Paris en 1926. Mybor lance par la suite des tapis de maîtres tissés d'après des cartons des grands peintres et sculpteurs de l'époque, dont Pablo Picasso, Fernand Léger, Joan Miró, Raoul Dufy, Jean Arp, Louis Marcoussis et Josef Csáky. À la fin des années vingt, Mybor charge plusieurs manufactures d'Aubusson d'exécuter certains de ses cartons, pour tenter de ranimer l'industrie déclinante du tapis dans la région. En 1929, Lurçat est choisi pour décorer une nouvelle boutique Mybor, au 17, rue Vignon à Paris, qui expose des peintures et des objets décoratifs.

Nam, Jacques (Lehmann) (1881-1974)

Peintre, illustrateur de livres et de gravures de mode, sculpteur et poète, Nam est aujourd'hui connu surtout pour ses représentations de chats exécutées au crayon, au fusain, à la gouache, au pastel et en bronze notamment. Membre de la Société nationale des beaux-arts à partir de 1906, puis également du Salon d'automne, il est surtout connu dans le cadre de l'Art déco

pour ses représentations d'animaux sauvages dans leur habitat naturel, tels que des singes et des gorilles, qui ornent paravents et décors muraux. Entre autres œuvres graphiques, il réalise des illustrations pour *La Vie parisienne* (vers 1915) et des gravures sur bois pour la revue satirique *La Baïonnette*.

Nathan, Fernand (1875-après 1950)

Né à Marseille, Nathan suit des cours d'architecture, de peinture et de sculpture avant d'opter pour une carrière de décorateur d'intérieur. Il s'installe à Paris, participe à son premier Salon en 1913 et ouvre un atelier au 112, rue de Courcelles. Nathan réalise des aménagements complets, les meubles étant exécutés par de nombreux artisans. Son mobilier trahit l'influence des styles Regency, Restauration et Louis-Philippe. Les envois aux Salons du début des années vingt sont légers et charmants, avec leurs formes sans prétention et leur marqueterie florale délicate. En 1926, son mobilier a perdu son charme antérieur et les critiques ne le mentionnent plus dans leurs comptes rendus des Salons. Ce sont les papiers peints et les tapis, éléments dominants de ses intérieurs, qui apportent l'éclat qui fait défaut au mobilier ; leurs grands motifs floraux répétés diffusent de la couleur comme les pièces de l'école Martine et de Süe et Mare. Créateur indépendant, Nathan vend ses meubles par l'intermédiaire de détaillants, dont Primavera, Bianchini-Férier, Cornille Frères et les Galeries Lafayette. Il participe à l'Exposition de 1925 en tant qu'architecte, en concevant les boutiques des établissements Florina et de la Compagnie des perles électriques, tout en contribuant à leur aménagement avec du mobilier exécuté par Jeist et l'Art du bois. Il est aussi l'un des nombreux décorateurs du pavillon Une ambassade française.

Nathan-Garamond, Jacques (1910-2001)

Né à Paris, Nathan-Garamond est un illustrateur aux talents multiples, qui réalise notamment des affiches, des couvertures de magazines et des catalogues de vente. Il compte parmi ses clients les lampes Mazda, la société Ducretet-Thompson, Telefunken, Cinzano et Air France. Des affiches telles que *L'Habitation* créées pour des expositions au Grand Palais en 1934 et 1936, révèlent l'influence de Cassandre par leurs images anguleuses et leur palette. En 1951, Nathan-Garamond est cofondateur de l'Alliance graphique internationale (AGI).

Navarre, Henri (1885-1971)

Né à Paris, Navarre étudie l'architecture et la sculpture sur bois avec son père. Il entre à l'école Bernard-Palissy à Paris, se forme chez un orfèvre qui travaille l'or et l'argent, entre à l'École des beaux-arts et suit un cours de vitrail. Artiste et artisan polyvalent, Navarre se consacre au verre et expose dans les Salons à partir de 1927. Influencé par Maurice Marinot, Navarre utilise un verre massif à parois épaisses, privilégiant les formes simples et franches, pressées plutôt que tournées. L'originalité de ses pièces réside dans leurs décors internes, faits de tourbillons et de volutes de couleur, de granulations et de textures intercalaires. Il les crée à l'aide d'oxydes métalliques en poudre agencés sur le marbre, qu'il enchâsse dans la couche externe de la paraison. Outre un grand nombre de récipients, Navarre réalise de grandes sculptures en verre – par exemple un Christ pour la chapelle du paquebot *Île-de-France* (1927), un grand portail pour l'Exposition de 1925, des fenêtres, des portraits de sa femme et des masques d'inspiration africaine. Ses premières expositions de vases se tiennent à la galerie d'Edgar Brandt, puis à la maison Géo Rouard. À la fin de sa carrière, ses pièces sont exécutées à la Verrerie de la Plaine Saint-Denis, près de Paris.

Nizzoli

MARCELLO NIZZOLI
Campari, affiche
lithographique, 1926.





NORMANDIE

À gauche : *Le Char de l'Aurore*, décoration murale de 32 panneaux en bois, conçue par Jean Dupas et réalisée en laque d'or et d'argent par Jean Dunand, pour le grand salon du paquebot *Normandie*, vers 1935.

NICS FRÈRES

À droite : grille en fer forgé, 1920-1930.



Nics Frères

On ignore tout de la jeunesse de Michel et Jules Nics, hormis leur naissance en Hongrie. Ils émigrent à Paris, sont naturalisés français et ouvrent un atelier de ferronnerie au 98, avenue Félix-Faure au début des années vingt. Nics Frères expose au Salon de la Société des artistes français des pièces principalement architecturales : portails, grilles, cages d'ascenseurs, rampes et devantures de boutiques, dont celle de la de la société anonyme des gants Alexandre. Les pièces plus petites incluent des dispositifs d'éclairage, des consoles, des guéridons et des vasistas. Des exemples de ferronnerie commandée par des architectes comme Sébille, Azéma, Petit et Grossard, sont reproduits dans deux éditions de *la Ferronnerie moderne*, publiées par Charles Moreau vers 1926. À l'Exposition de 1925, Nics Frère dispose d'un stand sur le pont Alexandre-III et fournit du mobilier en fer forgé pour un salon de coiffure aménagé par Jacques-Émile Ruhlmann. Jamais trop chargée, leur ferronnerie présente souvent un style anguleux orné de spirales et de volutes symétriques. Un fini profondément martelé sert de marque d'identification supplémentaire.

Nielsen, Harald (1892-1977). Voir Jensen.

Nizzoli, Marcello (1887-1969)

Illustrateur italien, Nizzoli emploie une palette vive et une typographie séduisante dans ses affiches pour Campari, Moto sacoche, Citroën et le roadster OM dans l'entre-deux-guerres. Dans les années cinquante, il est devenu un designer industriel prospère, qui conçoit de nombreuses machines pour Olivetti et d'autres fabricants d'équipement de bureau et domestique, comme les machines à écrire *Diaspron*, *Lettera 22* (portative) et la machine à coudre *Lydia Mk2*.

Normandie

Ce luxueux paquebot effectue son voyage

inaugural Le Havre-New York du 29 mai au 3 juin 1935 et bat le record de la traversée de l'Atlantique avec une vitesse moyenne de plus de 30 nœuds à l'heure. Le *Normandie* mouille pour la dernière fois à New York le 28 août 1939 ; quatre jours plus tard, l'invasion de la Pologne par l'Allemagne déclenche la Seconde Guerre mondiale, l'empêchant de faire le voyage de retour au Havre.

En 1941, après le bombardement de Pearl Harbor, le gouvernement des États-Unis réquisitionne le *Normandie* pour transporter des troupes. L'opération de transformation commence le 24 décembre 1941 ; les meubles doivent être démontés et stockés. Le 9 février, le chalumeau à acétylène d'un soudeur enflamme une pile de gilets de sauvetage emballés dans de la toile de jute, mettant le feu au grand salon. Les pompiers déversent tellement d'eau que le navire chavire. Quelque dix-huit mois plus tard, la coque est remorquée à Newark et vendue à la casse. Le reste du bateau, dont le mobilier intact, est vendu aux enchères par le gouvernement lors d'une série de ventes aux enchères de 1942 à 1943. Des œuvres majeures de Jean Dunand, Jean Dupas, Ernest-Marius Sabino, Jules Leleu, Louis Süe, Dominique, René Prou et beaucoup d'autres sont perdues ou dispersées. Souvenirs poignants de l'âge d'or des paquebots français, plusieurs pièces sont apparues dans des ventes au cours des dernières années, éveillant une grande nostalgie.

Dans l'entre-deux-guerres, le gouvernement français parraine et subventionne une série de luxueux navires de passagers comme emblèmes de la fierté nationale, à commencer par le *Paris* en 1921. Décrits tour à tour par une presse extatique et chauvine comme des palais flottants, des musées d'art décoratif, des machines à rêver, ou, selon la réflexion théorique de Le Corbusier, comme des machines à habiter, les paquebots offraient aux principaux décorateurs français une extraordinaire vitrine

internationale. Ils devinrent à ce titre des prolongements des Salons parisiens. L'intérieur du *Paris* était d'ailleurs aménagé par la Société de l'art français moderne qui répartissait la réalisation du mobilier des cabines et des espaces publics entre ses membres. L'*Île-de-France*, le *Lafayette*, le *Champlain* et le *Colombie* devaient chacun surpasser leurs prédécesseurs par leur splendeur.

Comme dans le cas du *Normandie*, la réalité ne fut pas souvent à la hauteur du rêve. L'*Atlantique*, lancé à Bordeaux en septembre 1931 pour desservir les ports de l'Amérique du Sud avec ses navires jumeaux, le *Massilia* et le *Lutétia*, est dévasté par un incendie quinze mois plus tard. De nombreux chefs-d'œuvre des arts décoratifs français modernes sont ainsi perdus. Son successeur français dans la course au paquebot le plus grand, le plus rapide, le plus somptueux et le plus moderne, le *Normandie*, était encore plus insubmersible que le malheureux *Atlantique*, assuraient ses promoteurs.

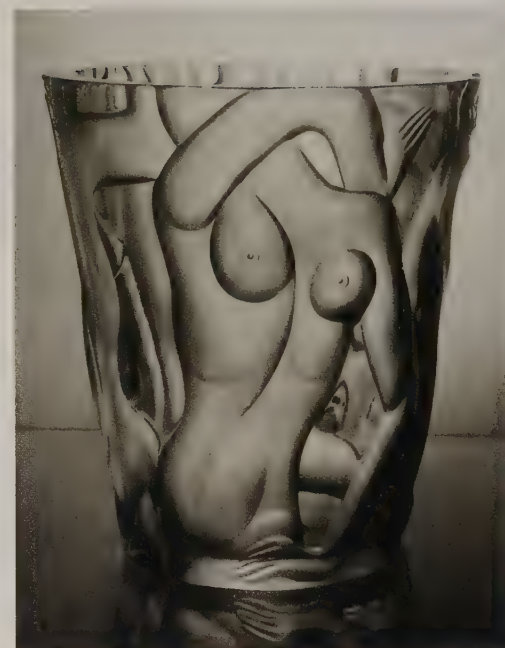
NV Nederlandsche Glasfabriek Leerdam

Une verrerie hollandaise fondée en 1765 à Leerdam, près d'Utrecht, pour produire des articles de table, des bouteilles et de la cristallerie ornementale, devient un siècle plus tard la NV Nederlandsche Glasfabriek Leerdam. Elle acquiert une grande renommée sous la direction de P. M. Cochius qui, à partir de 1915, charge des dessinateurs de créer des collections de verrerie moderne produite en série, dont C. de Lorm, C. J. Lanooy, les architectes H. P. Berlage et K. P. C. de Bazel, et J. J. C. dit Chris Lebeau. Vers 1925, la verrerie ouvre un atelier qui produit des pièces d'inspiration libre sous la marque *Unica* ; il est d'abord dirigé par Berlage, puis par Andries Dirk Copier. En 1938, elle entre dans le groupe NV Vereenigde Glasfabrieken (verreries unies). En 1953, elle reçoit le titre de *koninklijk* (royal) et devient Royal Leerdam.

ORREFORS

Ci-contre : vase en cristal gravé conçu par Vicke Lindstrand, 1935-1940.

Ci-contre, à droite : vase en cristal gravé conçu par Vicke Lindstrand, 1937.



O

Öhrström, Edvin (1906-1994)

Après avoir fréquenté l'Institut de technologie et l'Académie royale des arts de Stockholm, Öhrström entre chez Orrefors en 1936, alors qu'il est déjà un sculpteur et un artiste industriel accompli. Un an plus tard, il a inventé le procédé Ariel, une variante du traditionnel Graal.

Sa collection de pièces exécutées selon cette technique, en cristal très épais orné de décors impressionnistes de femmes tribales au long cou, d'oiseaux et d'animaux, figure dans le catalogue d'Orrefors de 1937. Peu originales sur toile, ces images le sont davantage sur verre. D'autres modèles incolores en verre Ariel s'ornent d'hommes araignées et d'animaux réalisés en bulles d'air argentées, qui rappellent les abstractions surréalistes de Salvador Dalí. La créativité d'Öhrström s'exprime aussi dans un assortiment de vases en cristal à décor gravé, sur la face seulement, de ballerines ou de guerriers vikings notamment.

Dans les années quarante, Öhrström continue de produire un grand choix de modèles de verre Ariel à décor profondément gravé. Plusieurs s'ornent de motifs géométriques répétés, tels que des cubes ou des triangles, qui accentuent le pouvoir réfringent du verre. *Le Gondolier* (aussi appelé *Sérénade*), qui allait devenir un classique, apparaît au milieu de la décennie, mêlant verve légère et puissance visuelle. Öhrström recourt ensuite à de lourdes formes globulaires pour ses modèles utilitaires.

Öhrström n'est pas moins fécond dans les années cinquante : les modèles Ariel alternent avec des pièces de cristal légèrement gravées et des objets non décorés, tels que des bouteilles à bouchon et des verres à pied. Öhrström quitte Orrefors en 1958 et se retire à Stockholm, qui possède plusieurs de ses œuvres, dont une colonne en verre de 37,5 mètres de haut sur Sergels Torg.

Old, Maxime (1910-1991)

Fils et petit-fils d'ébéniste, Old fréquente l'école Boule avant d'entrer dans l'un des ateliers de Jacques-Émile Ruhlmann. Il est plus jeune d'une génération que la plupart des artistes qui travaillent dans le style Art déco. Son mobilier de la fin des années trente est à la fois relativement classique et moderne avec ses lignes sobres et équilibrées, à l'exemple des chaises massives d'inspiration cubiste qu'il crée pour le palais Marhaba à Casablanca (1954).

Vers 1960, Old introduit le métal dans les nombreuses commandes qu'il reçoit de ministères, de l'ambassadeur de France à La Haye et de la légation de France à Helsinki. Il expose régulièrement dans les Salons parisiens, dont le Salon d'automne, le Salon de la Société des artistes décorateurs et le Salon des arts ménagers.

Orloff, Chana (1888-1968)

Née à Tsare-Konstantinovka en Ukraine, Orloff émigre avec sa famille en Palestine en 1905, puis à Paris en 1910. Elle entre à l'École nationale supérieure des arts décoratifs et étudie la sculpture à l'Académie russe à Montparnasse, où elle se lie à un cercle d'émigrés modernistes qui y vivent. Orloff rencontre Amedeo Modigliani en 1912 et expose pour la première fois au Salon d'automne l'année suivante. En 1916, elle expose avec Henri Matisse, Georges Rouault et Kees Van Dongen à la galerie Bernheim-Jeune. De 1919 à 1924, Orloff réalise ses premiers portraits du Tout-Paris, dans un style très personnel qui mélange cubisme et réalisme. Quoique constitués de pans coupés, les bustes sont manifestement des portraits. Au bois, elle substitue peu à peu le bronze, le marbre ou la pierre.

Orloff crée aussi des animaux stylisés qui rappellent l'œuvre de Jan et Joël Martel et de François Pompon. En 1925, elle acquiert la nationalité française et expose de nouveau

au Salon d'automne, où elle est faite chevalier de la Légion d'honneur. De 1942 à 1945, pendant l'occupation de Paris, elle s'exile en Suisse où elle crée une cinquantaine de sculptures qu'elle expose pour la plupart à la galerie Georges Moos à Genève. En 1949, Orloff part en Israël, où elle réalise des sculptures dans différents matériaux pour des monuments commémoratifs, de 1950 à 1960.

Orrefors

La manufacture d'Orrefors était à l'origine, en 1726, une fonderie située sur une rivière descendant du lac Orrenas, dans la région verrière du Småland dans le sud de la Suède. Le nom Orrefors est une combinaison d'*orre*, un coq de bruyère ou une grouse indigènes, et de *fors*, qui désigne un gué ou un passage de rivière. En 1898, l'usine devient une verrerie spécialisée dans les flacons médicaux, les bouteilles d'encre, les vitres et la verrerie utilitaire bon marché ; cette production cesse par la suite.

En 1913, Orrefors est rachetée par Johan Ekman, un industriel de Göteborg, qui oriente la production vers la verrerie décorative, en accord avec le directeur Albert Ahlin. La manufacture engage aussi les artistes décorateurs Simon Gate (en 1916) et Edvard Hald (en 1917). L'un et l'autre étrangers au monde du verre, ils doivent se former auprès du maître souffleur d'Orrefors, Knut Bergqvist.

Les décors sont d'abord inspirés des compositions florales Art nouveau d'Émile Gallé et de l'école de Nancy, et de la production du Val Saint-Lambert. Le verre Graal est mis au point presque aussitôt : dans cette technique, des couches de verre coloré sont superposées sur une ébauche soufflée, puis décorées par gravure. La pièce est ensuite réchauffée, soufflée à sa forme définitive puis recouverte d'une couche de cristal incolore, selon la technique perfectionnée au XVIII^e siècle par les



ORREFORS

Ci-dessus : panneau de verre gravé à l'acide, conçu par Vicke Lindstrand, sans doute 1930-1940.

MAXIME OLD

À droite et ci-dessous : table basse en chêne et placage de palissandre, plateau gainé de cuir et garnitures de bronze doré, 1930-1940.



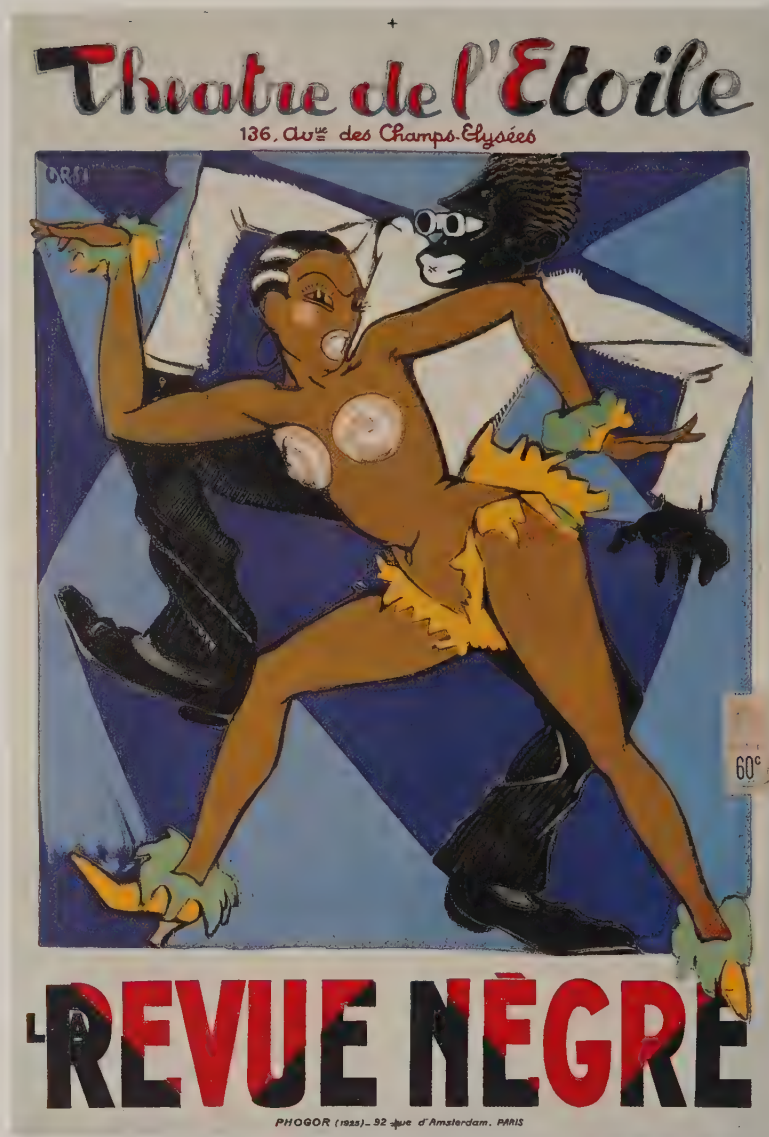
JEAN PASCAUD

Ci-dessous : armoire en bois de rose, laque et feuille d'or, garnitures de bronze doré, vers 1935.



ORSI

À droite : Théâtre de l'Étoile, *La Revue nègre*, affiche lithographique, 1928.



JEAN PASCAUD

À droite : cabinet en palissandre à placage imitant la parqueterie et garnitures de bronze, réalisé en collaboration avec Jean Debarre (sculpteur), vers 1937.



OSTERTAG

Ci-dessous : poudrier en or, saphirs, émeraudes, rubis et diamants, vers 1928.

**OSCAR HEYMAN BROS.**

Ci-contre : étude pour un bracelet orné de diamants et saphirs, vers 1928.

**OSCAR HEYMAN BROS.**

Ci-contre, à droite : étude pour un collier orné de diamants, émeraudes et onyx, vers 1930.



trois fabricants français classiques de presse-papiers, Baccarat, Saint-Louis et Clichy. La ligne *Graal* de verrerie d'art est financée, dans les années vingt comme aujourd'hui, par la production en série de cristallerie utilitaire pour la maison, à décor taillé ou gravé.

Orrefors participe à l'Exposition de Göteborg en 1923 et à l'Exposition de 1925 à Paris, où elle reçoit un grand prix. Elle présente aussi ses pièces à Amsterdam, Barcelone et New York, tout en ouvrant des bureaux dans les grandes villes européennes et jusqu'en Afrique du Sud et en Australie.

L'esprit fonctionnaliste qui se développe à Orrefors après l'Exposition de Stockholm en 1930 aide la verrerie à surmonter la crise. En s'adaptant à l'austérité économique persistante et à l'idéologie fonctionnaliste de Funkis, le public est invité à réviser l'esthétique du verre. La cristallerie à parois très fines, ornée de décors gravés complexes, passe de mode, au profit d'un type de verre plus épais, sans décor ou légèrement taillé plutôt que gravé. Le dépouillement est désormais une qualité.

Au Graal s'ajoute en 1937 le verre Ariel, une technique mise au point par Edvin Öhrström qui travaillait pour Orrefors depuis vingt-deux ans, et dont le nom signifie « esprit de l'air ». Dans un prolongement du Graal, certaines parties du décor sont gravées au jet de sable de manière à produire des canaux et des trous profonds. Les bulles d'air piégées dans les cavités contribuent au décor. Orrefors lance par la suite les collections *Kraka* (1944), *Ravenne* (1948) et *Fuga* (1953) qui utilise la force centrifuge, toutes fondées sur des techniques inventées par Sven Palmqvist, entré chez Orrefors en 1936.

Orsi, Serge (1889-1947)

Né au Raincy (Seine-Saint-Denis), Orsi se forme à la peinture et à la décoration avec Paul Sérusier et Maurice Denis. Il s'intéresse ensuite à la publicité et à l'affiche, qui représentent une

grande partie de son œuvre. Plus d'un millier de ses affiches, exécutées dans un style épuré, vivant et coloré, ont été publiées. Elles étaient souvent réalisées pour des cabarets et des music-halls, tels le Grand Guignol et le théâtre de l'Étoile, ou pour des vedettes comme Joséphine Baker, Falconetti, Mistinguett et Dranem.

Oscar Heyman Bros.

Nés en Russie, Oscar et Nathan Heyman suivent cinq années d'apprentissage à Kharkov, dans l'entreprise de joaillerie de leur oncle, un fournisseur de Fabergé. En 1906, ils émigrent aux États-Unis et s'installent à New York. Ils profitent de ce qu'ils ont appris l'art de la joaillerie en platine à une époque où ce métal devient à la mode. Ils sont rejoints en 1912 par leur frère Harry, également habile joaillier, et fondent la maison familiale Oscar Heyman Bros. Finalement, les trois plus jeunes frères – George, Louis et William – rejoignent aussi l'entreprise, qui propose pendant soixante-quinze ans des pièces de joaillerie dessinées et réalisées avec art. Celles-ci mettent en valeur les pierres, qui sont généralement montées sur platine et quelquefois sur or pour satisfaire aux impératifs de la mode.

Ostertag

La maison Ostertag est fondée après la Première Guerre mondiale par un joaillier suisse, Arnold Ostertag, place Vendôme à Paris. La maison prospère rapidement grâce à la qualité de ses pierres et au succès d'une collection de bijoux inspirés de modèles indiens, qui mettent surtout en valeur des pierres dures montées sur or, notamment le jade.

Les modèles les plus originaux contiennent des rubis, émeraudes et saphirs qui, gravés et associés dans d'éclatantes compositions florales, suscitent l'appellation *tutti frutti* sur le marché. La maison Ostertag charge le célèbre horloger parisien Georges Verger de produire une gamme

d'objets d'art innovants : pendules, supports, cadres et montres. (Verger travaillait en partenariat avec son frère Henri pour beaucoup de grandes maisons de joaillerie dans les années vingt.)

L'invitation de la maison Ostertag à l'Exposition des arts de la bijouterie, joaillerie et orfèvrerie de 1929 au musée Galliera à Paris donne la mesure de sa prééminence. Ostertag ne rouvrit pas après la Seconde Guerre mondiale.

P

Paris. Voir *Normandie*.

Pascaud, Jean (1903-1996)

Né à Rouen, Pascaud obtient en 1924 le titre d'ingénieur de l'École centrale des arts et manufactures. Son intérêt pour les arts décoratifs le conduit à créer du mobilier puis à se tourner de plus en plus, à la fin des années vingt, vers le champ plus large de la décoration intérieure. Il est alors répertorié au 1, rue de la Ville-l'Évêque à Paris. Traditionnaliste, Pascaud évite le métal tubulaire et les plaques de verre alors en vogue ; pour lui, l'expression du goût contemporain et la fidélité non servile à la tradition reposent sur la simplicité et la virtuosité technique. Son mobilier, réalisé en bois de violette, palissandre et noyer d'Amérique notamment, semble aujourd'hui ultramoderne, et peu différent de celui de Jean Royère, d'André-Léon Arbus ou de Dominique.

Pascaud présente son mobilier assez traditionnel dans des cadres chaleureux qui le mettent en valeur. Les murs d'une chambre de 1935 sont ainsi revêtus de tissu mauve, les portes laquées or, et le linge et les tissus d'ameublement réalisés en soie grise. Les réactions sont mitigées : certains critiques y voient de la préciosité ; d'autres de la chaleur et de la luxuriance. Pascaud cesse de participer aux Salons au milieu des années trente ; il se consacre ensuite à une clientèle d'élite, comprenant de hauts



ROGER PÉROT

Delahaye, affiche lithographique, 1932.

fonctionnaires et des ambassadeurs étrangers. Il tire du prestige des commandes reçues pour les paquebots *Pasteur* et *Normandie*. Ses collaborateurs incluent Mme Bouissou (panneaux de verre décoratifs), Pierre Lardin (miroirs gravés) et Léon Lang (boiseries).

Patou, Jean (1880-1936)

Natif de Normandie, Patou entre dans l'entreprise de fourrures de son oncle en 1907. En 1912, il ouvre la maison Parry, spécialisée dans les retouches, les robes sur mesure et les fourrures, et la revend à un Américain en 1914. Après sa démobilisation en 1918, Patou fonde sa propre maison de couture rue Saint-Florentin à Paris.

Patou est le couturier qui met fin au style garçonnette en rallongeant les jupes et en revenant à la taille naturelle, tout en créant des vêtements de sport luxueux pour la star du tennis, Suzanne Lenglen. Il est aussi considéré comme l'inventeur du maillot de bain en tricot. Ses créations s'adressent particulièrement aux Américaines fortunées. Quand la crise dévaste l'industrie de la mode et du luxe, la maison Patou survit grâce à ses parfums, dont *Joy*, *Moment suprême* en 1929, *Divine Folie* en 1933. *Joy*, créé en 1930 en pleine crise par Henri Alméras, s'adresse aux anciennes clientes de Patou pour qui la haute couture devient inabordable. Chaque flacon de 30 millilitres nécessite dix mille fleurs de jasmin de Grasse outre les roses de Bulgarie et les fleurs de magnolia, pour créer la plus précieuse fragrance au monde. À la mort de Patou, sa sœur et son mari, M. et Mme Barbas, prennent sa suite. La licence des parfums Patou appartient aujourd'hui à Procter & Gamble.

Peche, Dagobert (1887-1923)

Né à Saint-Michael, près de Salzbourg, Peche étudie l'architecture à la Technische Hochschule de Vienne de 1906 à 1908, puis à l'Akademie der Bildenden Künste jusqu'en 1911. En 1913, il s'établit à son compte à Vienne et crée des

tissus pour Johann Backhausen & Söhne et Philipp Haas & Söhne, des papiers peints pour Max Schmidt et des céramiques pour la manufacture de porcelaine de Josef Boch. En 1913, avec ses premiers papiers peints et un salon de dame il participe à une exposition de l'Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, et présente ses intérieurs dans une exposition de la Sécession. Membre de la Wiener Werkstätte de 1915 à 1923, Peche continue d'exposer, notamment à la Kunstschau de Vienne en 1920 et à la Deutsche Gewerbeschau de Munich en 1922. De 1917 à 1919, il dirige la branche zurichoise de la Wiener Werkstätte.

Peche fut l'un des artistes décorateurs les plus féconds et polyvalents du début du xx^e siècle. Malgré la brièveté tragique de sa vie, il produisit près de trois mille modèles pour la Wiener Werkstätte, couvrant toute la gamme des arts appliqués, du mobilier à l'argenterie, en passant par la céramique, le verre, le textile, la joaillerie, la reliure, les costumes et les papiers peints. Ses créations se caractérisent souvent par une ornementation riche et dense, inspirée des thèmes du rococo et du baroque autrichiens. D'autres sont gaies et modernes, fondées sur des couleurs vives. Au lendemain de la guerre, Peche et Josef Hoffmann abandonnent le style géométrique de la Wiener Werkstätte au profit d'une approche exubérante et précieuse plus en phase avec le langage décoratif des Salons parisiens.

Pérot, Roger (1908-1976)

On sait seulement que Pérot était un architecte français qui créa quelques affiches automobiles dans un style Art déco séduisant. Sur l'une d'elles, un roadster Delahaye nimbé d'un halo franchit la crête escarpée d'une colline lointaine. Il réalisa aussi une affiche pour Ford.

Perriand, Charlotte (1903-1999). Voir Mobilier et Décoration intérieure.

Perzel, Jean (1892-1986). Voir Luminaire.

Petit, Philippe (mort en 1945). Voir DIM.

Poertzel, Otto (1876-1963)

Né à Scheibe, dans la forêt de Thuringe, en Allemagne, fils d'un créateur décorateur de porcelaine, Poertzel se forme auprès du professeur R. Möller avant d'ouvrir son propre atelier à Coburg en 1900. Ses pièces sont présentées à la Foire internationale de Saint Louis en 1904 et à l'Exposition universelle de Bruxelles en 1910. En 1908, Poertzel s'installe à Munich pour étudier à l'académie de la ville avec Adolf von Hildebrandt et le professeur Erwin Kurz, professeur et sculpteur alors renommé de statuaire publique.

Poertzel est surtout connu pour ses statuettes chrysléléphantines des années vingt et trente, qui représentent des artistes de cabaret, de spectacles burlesques et de cirque, des stars de cinéma et de gracieuses jeunes femmes promenant leurs chiens. Il reçoit entre autres commandes des bustes des membres de la famille ducale régnante des Saxe-Coburg-Gotha, des statues de jardin et des monuments. Beaucoup de ses petites pièces décoratives, modelées d'après des photographies, sont réalisées par Preiss-Kassler ou Rosenthal & Maeder.

Nommé professeur honoraire par l'État – ce qui explique que certaines de ses pièces soient signées « Professor Poertzel » –, Poertzel est membre du comité de l'Association artistique de Coburg pendant vingt-sept ans et reçoit divers honneurs comme la croix de chevalier de l'Ordre national bulgare du Mérite civil.

Poillerat, Gilbert (1902-1988)

Poillerat naît à Mer (Loir-et-Cher), où ses parents sont propriétaires de l'hôtel de la gare. En 1921, il sort diplômé en gravure et ciselure de l'école Boule à Paris. Les six années suivantes, il crée des modèles dans les ateliers d'Edgar Brandt,

OTTO POERTZEL

Ci-contre : figurine en bronze peint à froid et ivoire sculpté, sur piédouche de marbre, 1920-1930.

GILBERT POILLERAT

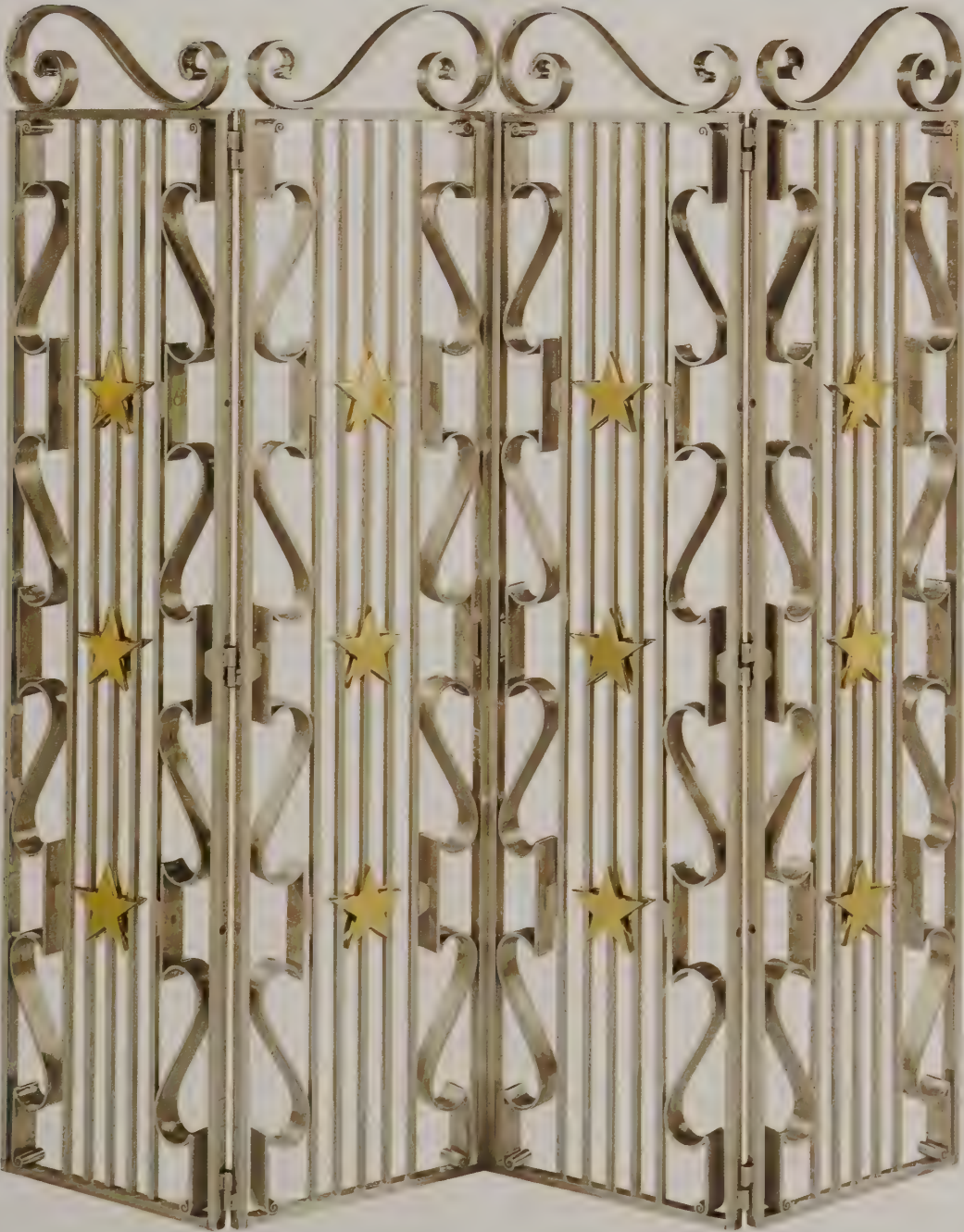
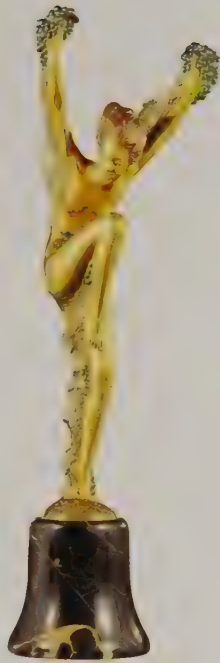
Ci-contre, à droite : console en fer forgé patiné et partiellement doré, à plateau de marbre, vers 1940.

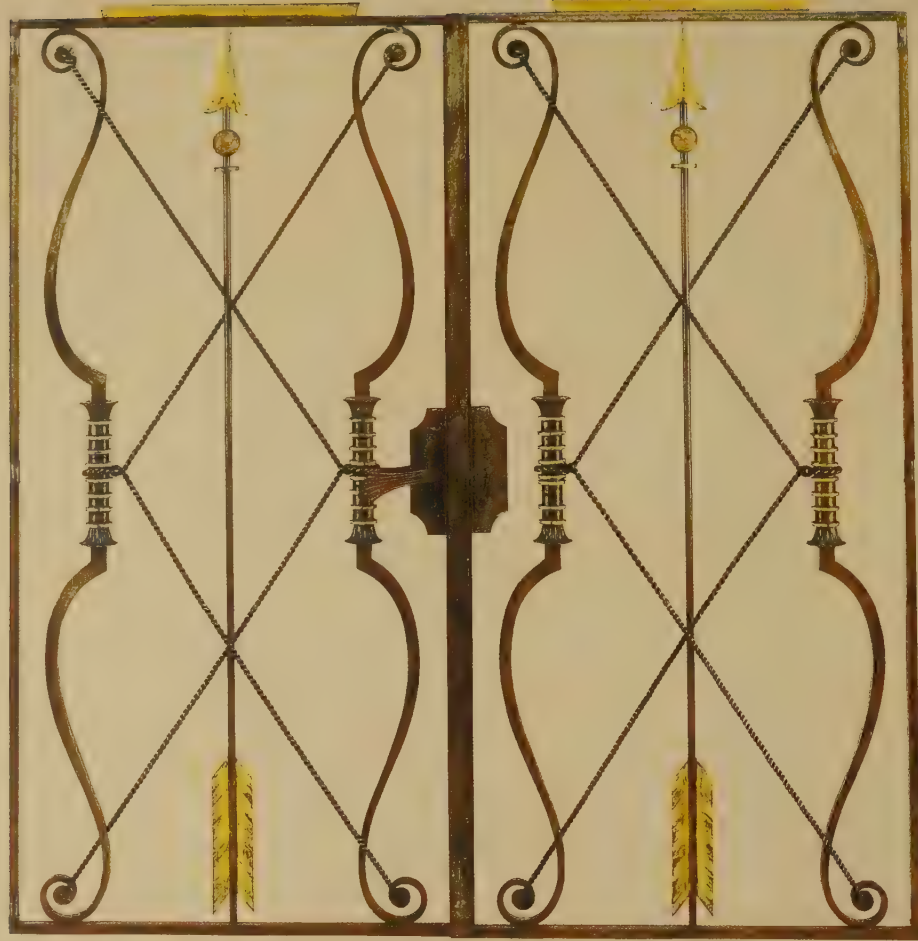
GILBERT POILLERAT

Ci-dessous, à gauche : écran à quatre panneaux en métal argenté et doré, créé pour un intérieur d'André-Léon Arbus, vers 1935.

OTTO POERTZEL

Ci-dessous, à droite : *Charmeuse de serpents*, figure en bronze peint à froid et ivoire sculpté, 1920-1930.





GILBERT POILLERAT

Page de gauche, en haut : paire de grilles en fer forgé patiné et partiellement doré, sans doute 1930-1940.

Page de gauche, en bas : arc, flèches et passementeries, table d'appoint en fer forgé patiné et partiellement doré à plateau de marbre, vers 1943.

Ci-dessous : paire de chenets en fer forgé, 1930-1940.

À droite : décoration murale en fer forgé patiné et partiellement doré, 1935-1940.



POMONE

À droite : pendule de cheminée, commercialisée par le grand magasin Au Bon Marché, Paris, 1920-1930.

Ci-dessous : pendule de cheminée en bois doré, commercialisée par le grand magasin Au Bon Marché, Paris, 1920-1930.



PAUL POIRET

Créations de Paul Poiret, *Lassitude* et *Il fait trop chaud*, dessinées au pochoir par Georges Lepape pour *La Gazette du bon ton*, 1912 et 1913.



où il travaille étroitement avec le chef d'atelier, Roger Caussimon, et se marie avec l'une des secrétaires, Rosette.

En 1927, Poillerat entre chez Baudet, Donon & Roussel, une entreprise spécialisée dans les ascenseurs et les charpentes. Il prend la direction de la nouvelle division de ferronnerie décorative et supervise la fabrication de grilles, tables, paravents, chenets et luminaires. Entre autres commandes, l'entreprise réalise des portes pour le palais de Chaillot, des grilles pour la Bibliothèque nationale et l'Hôtel des tabacs, des grilles et luminaires pour les restaurants de la Tour Eiffel et des ouvrages en fer gorgé pour de nombreuses résidences privées.

En 1934, Poillerat commence à dessiner des bijoux pour le couturier Jacques Heim. L'année suivante, il réalise les portes en bronze patiné pour la piscine du paquebot *Normandie*.

Le style très distinctif de Poillerat s'inspire de la période Louis XIV, à laquelle il emprunte ses flambeaux, arabesques, feuilles d'acanthe et une multitude d'autres motifs du XVII^e siècle. Après la Seconde Guerre mondiale, il accepte un poste de professeur à l'École des arts décoratifs à Paris et quitte Baudet, Donon & Roussel. De 1945 à 1947, Poillerat est président de la Société des artistes français tout en collaborant à des projets et ensembles avec son ami Jacques Adnet et d'autres artistes décorateurs de premier plan, dont Serge Roche, Hubert Yencesse, André-Léon Arbus, Christian Bérard, Vadim Androusov et Jean Royère.

Poiret, Paul (1879-1944)

Parisien, fils d'un drapier, Poiret montre un talent précoce pour le dessin et la création de costumes. À dix-neuf ans, il est invité par Jacques Doucet à travailler dans sa maison de mode. Il y dirige la production graphique et participe à la création des robes. Vers 1904, après s'être brièvement associé à Gaston Worth, il monte sa propre affaire, la maison Poiret,

au 5, rue Auber à Paris. Il s'y fait connaître en lançant une nouvelle mode naturelle qui libère les femmes de leurs corsets.

À partir de 1909, Poiret donne des fêtes éblouissantes pour la haute société parisienne et l'avant-garde artistique, dans sa boutique installée dans une maison de ville au coin de la rue du Faubourg-Saint-Honoré et de l'avenue Victor-Emmanuel-III. Ses robes se caractérisent à cette époque par des tailles hautes, des décolletés, des tissus ondoyants et chatoyants, et sont complétées de turbans et d'amples manteaux brodés aux couleurs contrastées. En 1911, il développe son activité en fondant l'école Martine, une école de décoration intérieure pour jeunes filles, grâce à laquelle il commercialise des modèles de tissus et de papiers peints colorés et naïfs créés par les élèves.

Bien qu'il soit démodé après la guerre, Poiret trouve néanmoins le moyen de capter de nouveau brièvement l'attention du public : il participe à l'Exposition de 1925 sur trois péniches, *Amour*, *Délice* et *Orgue*. Il est répertorié à cette époque au 1, rond-point des Champs-Élysées à Paris.

Pomone (Au Bon Marché)

Pomone est créé en 1922 pour servir d'atelier d'art au grand magasin Au Bon Marché, fondé en 1848 par Aristide Boucicaut, rue du Bac à Paris. Paul Follot en devient le directeur en 1923. Il est suivi en 1928 de René Prou, auquel succède en 1932 Albert Guénot, qui reste chez Pomone jusqu'en 1955. Dans l'entre-deux-guerres, Pomone emploie entre autres créateurs remarquables Mme René Schils, Germaine Labave et Mme Émile Roussel. L'atelier participe à l'Exposition de 1925.

Pompon, François (1855-1933)

Fils d'un ébéniste français, Pompon apprend très jeune les principes de la sculpture en étant apprenti chez un tailleur de marbre à Dijon, avant

d'étudier l'architecture, l'eau-forte et la sculpture.

En 1875, il monte à Paris, où il assiste successivement Antonin Mercié, Jean-Alexandre-Joseph Falguière, René de Saint-Marceaux et, finalement, Rodin. Celui-ci l'encourage à modeler ses propres pièces – quelques portraits, mais surtout des animaux – qu'il rend dans un style impressionniste semblable à celui de Rembrandt Bugatti. Il développe par la suite un style fluide où tous les détails superflus sont éliminés. Pompon est considéré aujourd'hui comme l'animalier Art déco par excellence, mais il ne fut reconnu qu'en 1922, à soixante-sept ans, l'année où fut exposé son *Ours blanc* en marbre, au pas puissant. Celui-ci fut de nouveau présenté à l'Exposition de 1925 puis édité en porcelaine par la manufacture de Sèvres. À sa mort, Pompon légua plus de trois cents pièces à l'État français, qui lui a consacré un musée.

Ponti, Giovanni (Gio) (1891-1979)

Après avoir servi dans l'armée italienne pendant la Première Guerre mondiale, Ponti reçoit son diplôme d'architecture du Politecnico à Milan en 1921, puis ouvre un cabinet avec des camarades architectes, Mino Fiocchi et Emilio Lancia. Toutefois, au lieu de poursuivre une carrière dans l'architecture, Ponti accepte en 1923 le poste de directeur artistique chez Richard-Ginori, où son beau-père est employé. Il est chargé de moderniser la production de porcelaine. Le succès est immédiat : ses céramiques font gagner à la fabrique sa première récompense à la Biennale des arts décoratifs de Monza cette année-là. D'autres prix s'ensuivent aux triennales de Milan et de Monza.

Ponti crée de la céramique pour Richard-Ginori jusqu'en 1930. Il adopte un style maniéré qui vise à opérer une synthèse entre les valeurs traditionnelles du classicisme italien et la logique structurale du machinisme. Ponti puise beaucoup dans les découvertes archéologiques et les éléments architecturaux des majoliques

FRANÇOIS POMPON

Ci-dessous : Pintade en bronze patiné, vers 1910-1912.

En bas : Ours blanc en marbre blanc, vers 1922.

GIOVANNI (GIO) PONTI

À droite : vase en porcelaine émaillée, fabriqué par Richard-Ginori, vers 1930.

GIOVANNI (GIO) PONTI

*Page de droite, en haut : vase, modèle n° 1175, porcelaine émaillée, de la collection *Le Mie Terre*, fabriqué par Richard-Ginori, vers 1929.*

*Page de droite, en bas : *Donatella*, coupe en porcelaine émaillée, de la collection *Le Mie Terre*, fabriquée par Richard-Ginori, vers 1929.*







HENRY VARNUM POOR

Assiette en céramique à décor sous couverte peint sur barbotine, vers 1930.

de la Renaissance, colonnes, piédestaux et arches, qu'il traduit dans un style contemporain, vif et accrocheur, sur ses vases et ses plats. Il qualifie certaines de ces pièces de « Palladium ». L'influence de la Sécession viennoise et de la Wiener Werkstätte est évidente.

Reconnu comme le plus grand créateur italien du ^{xx} siècle pour les arts décoratifs, Ponti promeut également le modernisme dans ses écrits et son enseignement à la faculté d'architecture au Politecnico de Milan de 1936 à 1961. Il fonde la revue populaire de design et d'architecture *Domus* en 1928, et rédige neuf livres sur l'architecture et trois cents articles sur des sujets connexes.

Après-guerre, Ponti crée un nombre prodigieux d'accessoires ménagers pour des fabricants comme Cassina, Knoll, Artflex et Techno : mobilier, objets en métal, verre, céramique, textiles et luminaires notamment. Sa création la plus célèbre est une machine à expresso pour La Pavoni, en 1948. En 1952, il s'associe à Antonio Fornaroli et Alberto Rosselli pour fonder l'agence d'architecture Studio Ponti-Fornaroli-Rosselli, qui reste en activité jusqu'en 1976. Ponti réalise sa dernière commande architecturale majeure en 1972, pour le Denver Art Museum, en collaboration avec James Sudler.

Poor, Henry Varnum (1888-1970)

Né à Chapman dans le Kansas, Poor étudie la peinture à la Stanford University (1903-1906), à la Slade School of Fine Art à Londres (1910) et à l'académie Julian à Paris (1911). À son retour aux États-Unis, il enseigne l'art à Stanford de 1911 à 1918 et s'engage pendant la Première Guerre mondiale. À son retour, Poor s'installe à New York.

Incapable de vivre de ses peintures – son premier vernissage en 1920 aux Kevorkian Galleries à New York est un échec commercial –, Poor apprend seul la céramique. Il recouvre ses pièces d'argile d'une barbotine de couleur blanche ou crème, les cuit, puis peint des décors avec un ou plusieurs oxydes métalliques, généralement à base de cobalt, manganèse,

cuivre ou fer. À partir du milieu des années vingt, l'addition d'une seconde couche de barbotine brune ou noire lui permet de structurer ses décors avec des détails sculptés en *sgraffito*, tels que des hachures croisées, et ainsi de varier ses effets. Une dernière glaçure au plomb, incolore ou légèrement teintée, accompagne la seconde et dernière cuisson.

Poor transpose dans cette nouvelle discipline les principes de sa formation picturale. Ses compositions – nus, natures mortes, paysages et portraits – restent profondément enracinées dans la peinture moderniste française. On devine souvent l'influence des Fauves ou des allusions à Paul Cézanne, Georges Braque et Juan Gris. Le style des céramiques de Poor n'évolua guère ; il resta plus un peintre sur poterie qu'un céramiste à part entière, même si les critiques contemporains le qualifient systématiquement de « meilleur potier de l'époque ».

À l'hiver de 1920, Poor s'est construit un tour dans son atelier de peinture à Crow House, sa maison de campagne de New City dans l'État de New York (dans le comté de Rockland au nord de Manhattan). L'année suivante, à Noël, la galerie Bel Maison, dans le grand magasin Wanamaker's, propose une sélection de ses pièces. En 1922, il expose seul à la galerie Newman Emerson Montross.

Poor participe à de nombreuses manifestations vers la fin de la décennie : l'International Exhibition of Ceramic Art, organisée par l'American Federation of the Arts au Metropolitan Museum of Art à New York en 1928 ; les expositions à l'American Designers' Gallery en 1928 et 1929, où il présente une salle de bains en carreaux de céramique, cuits par Thomas Maddoc's Sons, un service de déjeuner et une sélection de plaques ; l'exposition Contemporary American Ceramics de 1931 chez W. & J. Sloane sur la Cinquième Avenue à New York.

Poor écrit en sus *A Book of Pottery : From Mud into Immortality* en 1958. En plus de ses céramiques domestiques, il réalise des commandes architecturales comme le décor mural *Sports* pour l'hôtel Shelton à Manhattan,

mais aussi un décor de huit carreaux intitulé *Joueuses de tennis et Baigneuses*, pour le financier Edgar A. Levy, et une fresque pour le Department of Justice Building à Washington.

Porteneuve, Alfred (1896-1949)

Architecte de formation, Porteneuve vit et travaille dans l'ombre imposante de son oncle Jacques-Émile Ruhlmann. Il semble être entré dans l'entreprise familiale au début des années vingt et a participé au pavillon de l'Hôtel du collectionneur à l'Exposition de 1925 ; il est chargé, avec deux autres architectes, Bourquin et Haranguer, de l'architecture intérieure du bâtiment. Il gagne la confiance de son oncle et les deux hommes collaborent à divers intérieurs à partir de 1926. Porteneuve est plus précisément chargé de concevoir les cadres des intérieurs de Ruhlmann et de coordonner la participation de l'agence aux expositions locales et internationales.

À la mort de Ruhlmann en novembre 1933, Porteneuve est chargé de liquider ce qui reste. Son oncle avait laissé des instructions explicites pour que le bureau du 27, rue de Lisbonne soit fermé et que la marque Ruhlmann et Laurent disparaisse. Porteneuve s'installe à proximité, au 47, rue de Lisbonne, et travaille sous son propre nom. Il crée ses propres modèles tout en reproduisant une série de pièces dont Ruhlmann avait autorisé la reproduction à titre posthume avec la mention « modèle de Ruhlmann édité par Porteneuve ». Les créations personnelles de Porteneuve portent la signature « A. Porteneuve ». À partir de 1934, ses pièces sont presque impossibles à différencier des modèles antérieurs de Ruhlmann, aussi est-il très difficile de déterminer aujourd'hui si le style personnel de Porteneuve a coïncidé avec celui de son oncle ou s'il était mû par des raisons commerciales. Avant 1934, Porteneuve avait quelquefois exposé indépendamment au Salon de la Société des artistes décorateurs, comme en 1930, où il collabora avec Henri Rapin au hall d'exposition, René Lalique (fontaines lumineuses), Thonet (mobilier de jardin) et Brunet, Meunier et Cie

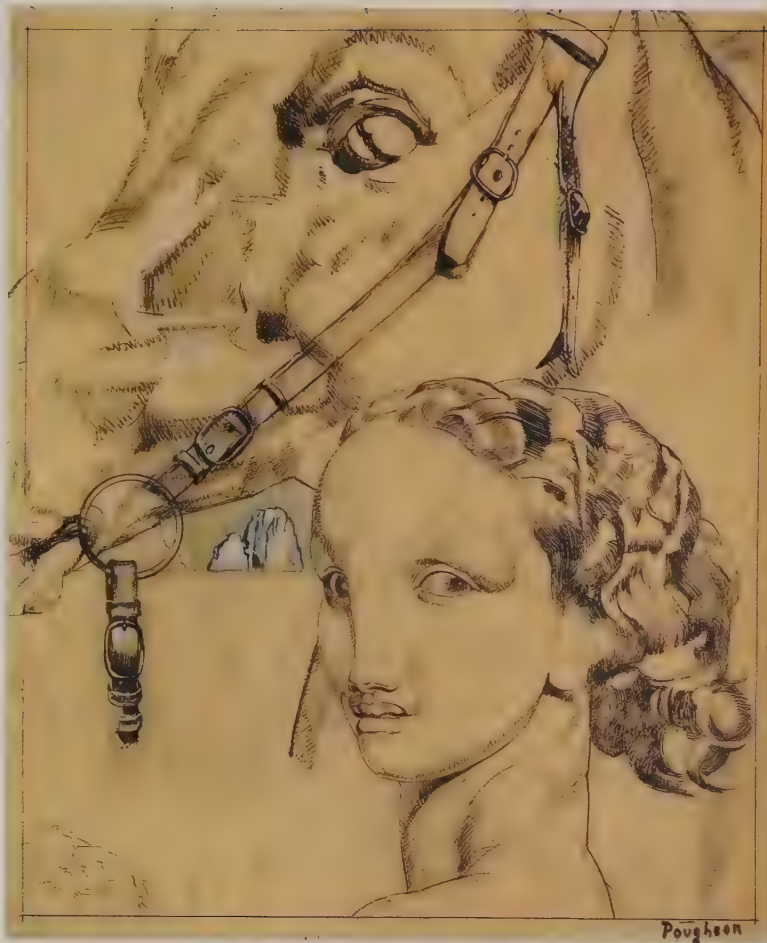
ROBERT-EUGÈNE PUGHEON

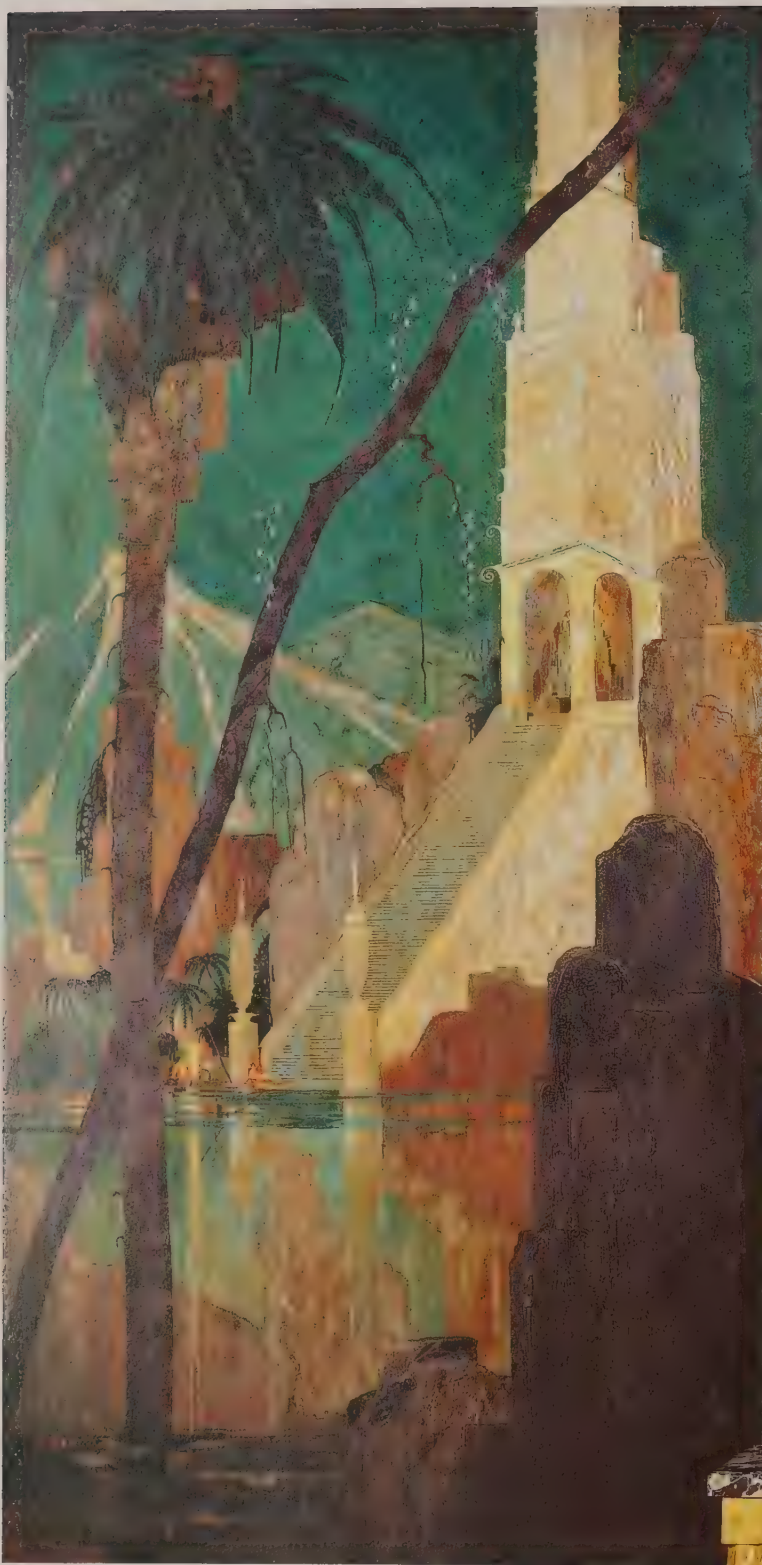
Ci-dessous : Femmes et faunes, huile sur toile, 1920-1940.

À droite : esquisse pour la peinture L'Amazone, encre, craie et gouache sur papier, 1925-1930.

ALFRED PORTENEUVE

En bas à droite : cabinet de rangement en macassar et loupe d'amboine, entrée de serrure en ivoire, 1930-1940.





GASTON PRIOU
Ci-dessus : panneau mural en bois laqué, vers 1925.

Ci-dessus, à droite : paravent en bois laqué incrusté de coquille d'œuf, vers 1925.

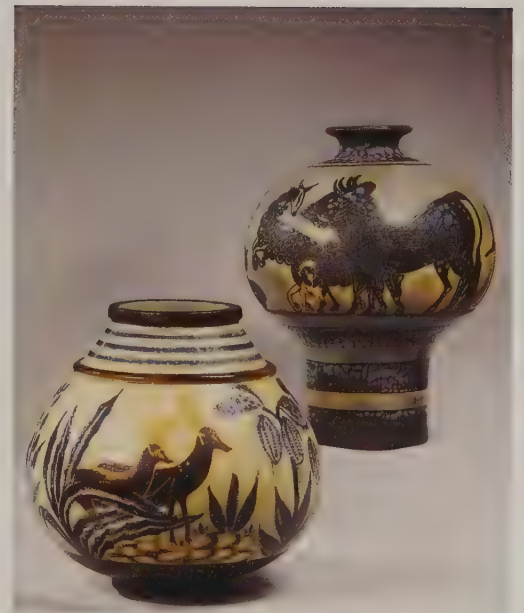
RENÉ PROU
Page de droite, à gauche : bureau à abattant en loupe, vers 1929.

Page de droite, au milieu : bureau de dame et fauteuil en loupe, vers 1929.

PRIMAVERA
Page de droite, à droite : vases en faïence émaillée, fabriqués par la Faïencerie d'art de Sainte-Radegonde pour le grand magasin le Printemps, 1920-1930.



RENÉ PROU
Ci-dessus : console en bois doré à plateau de marbre, vers 1926.



(tissus et tapis). À l'Exposition des arts et techniques de 1937, Porteneuve présente un bureau pour le président du Syndicat des soieries de Lyon et collabore avec Jean Dunand à un ensemble exposé par la Société des artistes décorateurs.

Pougheon, Robert-Eugène (1886-1955)

Né à Paris, Pougheon étudie à l'École des beaux-arts sous la direction de Charles Lameire et Jean-Paul Laurens, puis à l'académie Julian, où il découvre les Nabis. Il expose ses premières œuvres à la Société des artistes français en 1911 et, la même année, reçoit le prix Théodore Ralli. En 1914, il reçoit le prestigieux prix de Rome ; après la guerre, il part donc à l'Académie de France à Rome, où il étudie avec Paul-Albert Besnard. De retour en France, il continue d'exposer dans les Salons. En 1928, sa *Fantaisie italienne* est acquise pour le musée de Saint-Quentin par l'État français, qui acquerra plus tard ses *Amazones* pour le musée du Luxembourg à Paris.

Pougheon travaille à la fois à Paris et à Bordeaux et s'associe de manière informelle avec Jean Dupas, Jean Despujols et René Buthaud, formant ce qu'on appellera l'école Art déco de Bordeaux. Son style néoclassique initial évolue dans les années vingt vers un parti pris moderniste dans lequel la figure humaine – invariablement celle d'une jeune femme souple, vêtue ou nue – s'allonge vivement. Bien qu'il ait assimilé les formes géométriques du cubisme, il veille à ce que ses formes humaines restent reconnaissables.

En 1935, Pougheon devient professeur à l'École des beaux-arts à Paris et est élu membre de l'Institut en 1942. Pour l'Exposition des arts et techniques de 1937, il peint l'intégralité de l'intérieur du pavillon du Bâtiment, dont une fresque sur un plafond de 180 mètres carrés. Pougheon est très connu pour sa lithographie *Le Cheval libre* (1932), représentant une jeune

femme nubile debout sur une plage à côté de son coursier noir caracolant, débarrassé de sa bride qu'elle tient dans la main gauche.

Powolny, Michael (1871-1954)

Powolny fait son apprentissage de potier dans l'entreprise paternelle, Sommerhuber, à Judenburg (Styrie) en Autriche, puis entre à l'école technique de poterie industrielle de Znaim (1891-1894) et à la Kunstgewerbeschule de Vienne (1894-1901). Employé par F. Metzner de 1903 à 1906, Powolny le quitte pour fonder la Wiener Keramik avec Bertold Löffler. Powolny participe à plusieurs expositions, dont l'Exposition universelle de 1900, l'Exposition de 1925 à Paris, les Kunstschau de 1908, 1909 et 1927 à Vienne, et celles du Deutscher Werkbund de 1914 et 1939 à Cologne, tout en exécutant des commandes dans différents matériaux pour Wiener Keramik, Wiener Werkstätte, Sommerhuber, Augarten, Wienerberger et Lobmeyr, entre autres fabriques. Ses figurines en grès émaillé de putti tenant des cornes d'abondance sont très appréciées. En 1913, la Wiener Keramik fusionne avec la Gmundner Keramik.

Figure fondatrice du développement de la céramique autrichienne au xx^e siècle, Powolny influence une génération d'artistes céramistes par son enseignement à la Kunstgewerbeschule de 1909 à 1936.

Preiss, Johann-Philipp (1882-1943). Voir Sculpture.

Primavera (Le Printemps)

En 1913, René Guilleré fonde Primavera, l'atelier de création du grand magasin Le Printemps situé boulevard Haussmann à Paris. À sa mort, en 1931, sa veuve, Charlotte Chauchet-Guilleré, et Colette Guéden lui succèdent. Philippe Petit, Marcel Guillemard, Louis Sognot, Georges Lévard, Claude Lévy, Sigismond Olesiewicz,

Madeleine Sougez et René Buthaud travaillent pour l'atelier. Les fabriques de céramique de Primavera à Longwy en Meurthe-et-Moselle et à Sainte-Radegonde près de Tours sont administrées par Buthaud. L'atelier dispose de son propre pavillon à l'Exposition de 1925.

Printz, Eugène (1889-1948). Voir Mobilier et Décoration intérieure.

Priou, Gaston (1899-?)

Priou demeure assez mal connu. Né à Paris, il apparaît en 1922 au Salon de la Société des artistes décorateurs comme artiste laqueur accompli. Dix ans plus tard, il présente toujours la même gamme de paravents, plateaux et petit mobilier en laque et coquille d'œuf, par exemple pour des cabines de luxe du paquebot *Félix-Roussel*. Il est difficile de savoir pourquoi il est passé inaperçu. Un seul entrefilet mentionne son travail dans la presse de l'époque : un article d'*Art et Décoration* de 1922 signale une table en laque noire.

Bien que Priou ait été moins fécond que des contemporains comme Louis Midavaine et Paul-Étienne Sain, ses pièces jouent sur une interaction soignée de luxueuses laques sombres rehaussées de coquille d'œuf. Les quelques pièces conservées montrent sa facture parfaite, par exemple dans les décors de paysages tropicaux, de citadelles de montagne et d'îles enchantées qui ornent ses cloisons et panneaux.

Prou, René (1889-1947/48)

Né à Nantes (Loire-Atlantique), Prou s'installe à Paris à sa sortie de l'école Bernard-Palissy en 1908. Il travaille ensuite pour la maison Gouffé, dont il devient directeur artistique. En 1912, Prou reçoit deux commandes prestigieuses : la salle du conseil du Comptoir national d'escompte de Paris et la résidence de l'ambassadeur du Paraguay. La Première Guerre



mondiale interrompt sa carrière, mais il parvient à poursuivre ses recherches sur de nouveaux matériaux et de nouvelles techniques. En 1919, il est répertorié au 26, rue de Lyon. Il expose cette année-là au Salon d'automne une cabine de repas de première classe pour le paquebot *Paris* ; le mobilier est réalisé par Schmit et Cie. S'ensuit une série de commandes pour des paquebots : *Paris*, *Volubilis*, *Roussillon*, *Cuba* et *De Grasse*, dont il présente les intérieurs aux Salons. L'Exposition coloniale organisée à Marseille en 1922 lui offre une autre vitrine. L'Exposition de 1925 sollicite à la fois ses talents d'architecte et de décorateur. Il collabore à de nombreux envois : son propre stand sur l'esplanade des Invalides et ceux de Fontaine et Cie, l'Art du bois, le pavillon de l'Art colonial, la société des chaussures Cecil, le pavillon de l'Élégance, le pavillon des Alpes-Maritimes, le palais de la Ville de Paris, l'appartement d'un gouverneur au pavillon de l'Indochine, un boudoir et une salle de bains en collaboration avec Éric Bagge pour le pavillon Une ambassade française. En 1928, Prou succède à Paul Follot comme directeur artistique de Pomone, où il reste jusqu'en 1932. Ses principaux collaborateurs y sont Henri Martin, Albert Guénot, Jean C. Colosiez, Pierre Paschal et Jean Mérot de Barre. Prou passe du bois au métal à la fin des années vingt, quand il commence à privilégier le fer forgé et de somptueux placages d'écaïlle de tortue, de laque, de duralumin ou de peau de porc. Une brochure publiée par Pomone dans les années vingt, *Le Secret du succès de l'atelier René Prou*, dresse la liste des commandes architecturales et de décoration des douze années précédentes : trois cents appartements, soixante résidences privées, trente banques, quatre cents compartiments de train pour la Compagnie internationale des wagons-lits et quinze paquebots. Dans les années trente, il décore l'hôtel Waldorf-Astoria à New York et des intérieurs à Genève et au Havre.

De la fin des années trente à sa mort, Prou enseigne à temps partiel, surtout à l'École nationale supérieure des arts décoratifs.

Puiforcat, Jean (1897-1945). Voir Orfèvrerie, Art du métal, Laque, Émail.

R

Ragan, Leslie Darrell (1897-1972)

Né à Woodbine dans l'Iowa, Ragan fréquente la Cumming School of Art à Des Moines et l'Art Institute de Chicago avant d'entrer à l'Office of War Information (OWI). Peintre, illustrateur et affichiste résidant près de Monterey en Californie, il est surtout connu pour ses affiches représentant des locomotives aérodynamiques filant à travers la campagne. Certaines faisaient la publicité de la gare de Cleveland, Union Terminal, et des trains 20th Century Ltd et Empire State Express du New York Central Railroad.

Rapin, Henri (1873-1939)

Né à Paris, Rapin se forme auprès de Jean-Léon Gérôme. Il devient un peintre, illustrateur et décorateur accompli, et expose aux Salons à partir de 1903 environ. Le mobilier en chêne de ses débuts est trop grand et bourgeois ; le bâti rigide est sculpté de moulures florales et de panneaux réalisés par Charles Hairen et Gaston-Étienne Le Bourgeois, puis incrusté de médaillons de céramique et de marqueterie. L'importance de Rapin en tant que décorateur décline régulièrement à partir de 1919 ; ses intérieurs, surchargés de couleurs et de détails, semblent presque victoriens aux critiques des Salons, qui les jugent trop tarabiscotés à une époque où les préceptes du style moderne privilégient le dépouillement. Le mobilier de Rapin est fabriqué par Évrard Frères à cette époque.

En 1924, Rapin est devenu directeur artistique à la fois de la manufacture nationale de Sèvres

et de l'École nationale supérieure des arts décoratifs. Il continue de s'intéresser à tous les aspects des arts décoratifs et de l'architecture. Les revues *Intérieurs modernes* et *Ameublement du goût du jour* reproduisent plusieurs de ses intérieurs de cette époque où la tendance antérieure à la surcharge ornementale a été contrôlée. Au Salon de la Société des artistes décorateurs de 1924, dont il a conçu le hall d'exposition et la rotonde, Rapin présente des ensembles pour bureaux ministériels indubitablement modernes. À cette époque, il est répertorié à deux adresses : 274, boulevard Raspail et 99, rue du Bac. Rapin est très présent à l'Exposition de 1925. Il a conçu le grand salon du pavillon Une ambassade française avec Pierre Selmersheim, ainsi qu'une salle à manger. Il a aussi décoré le pavillon de la Librairie industrielle et des arts décoratifs, les stands d'Arthur Goldscheider et de Paul-René, et dirigé les envois de l'école du Comité des dames de l'Union centrale des arts décoratifs. Pour le pavillon de Sèvres, il a conçu des tapis, des céramiques, des lampes et du mobilier ; ses meubles sont réalisés par l'Association des anciens élèves de l'école Boule. Il continue d'exposer dans les années trente, collaborant pour certains projets avec Jacques Rapin, qui lui est sans doute apparenté. Leur présentation à l'Exposition de Bruxelles en 1935 est l'une de ses dernières.

Rateau, Armand-Albert (1882-1938). Voir Mobilier et Décoration intérieure.

Ravinet d'Enfert

L'entreprise d'articles métalliques fondée en 1845 par E. Tonnellier est acquise en 1882 par Louis Ravinet (1854-1925), qui s'associe en 1891 à Charles d'Enfert (1865-1960). Rebaptisée Ravinet d'Enfert, elle est installée dans l'ancien hôtel Caumartin au 83, rue du Temple dans le quartier du Marais à Paris.



Manhattan - Designed by Ruth Reeves for W. & J. Sloane Co.

Designed by Ruth Reeves for W. & J. Sloane Co.

RUTH REEVES

Page de gauche, à droite : sélection de motifs comprenant *Nus dans un bassin*, *Coin-Repas* et *Bestiaire*, présentée à l'Exposition de textiles contemporains chez W. & J. Sloane & Co., New York, 1930.

Ci-contre : motif *Électrique* en coton imprimé à la main, feutre ou drap de billard, pour tissu d'ameublement ou feutre imprimé recto verso pour les rideaux d'une salle de radio, créé pour W. & J. Sloane & Co., vers 1930.



THE *New* 20TH CENTURY LIMITED
NEW YORK-16 hours-CHICAGO
NEW YORK CENTRAL SYSTEM

HENRI RAPIN

Page de gauche, à gauche : chambre exposée au Salon de la Société des artistes décorateurs de 1926, Paris.

RUTH REEVES

Ci-contre, à gauche : motif *Manhattan* pour bureau, proposé en coton imprimé à la planche, chintz glacé, toile Osnabourg ou voile, créé pour W. & J. Sloane Co., vers 1930.

Ci-contre : *The New 20th Century Limited*, affiche lithographique, 1938.



HENRI RAPIN

Ci-dessus : vase en porcelaine émaillée, modelé par Marcel Prunier, pour la manufacture nationale de Sèvres, 1925.

FREDERICK HURTEN RHEAD

Ci-dessous : service *Fiesta* en faïence émaillée pour la Homer Laughlin China Co., vers 1936.

ALBERT REIMANN

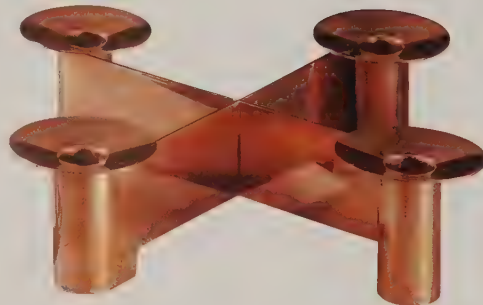
À droite : chandelier en cuivre et bougeoir en laiton, conçu pour la Chase Brass & Copper Co., vers 1930-1931.

RICHARD-GINORI

Page de droite, à gauche : urne à décor de grotesques en porcelaine émaillée, conçue par Gio Ponti, vers 1930.

LUCIE RENAUDOT

Page de droite, à droite : table de jeu et fauteuil en loupe, commercialisés par P. A. Dumas, vers 1923.





La réputation de Ravinet d'Enfert repose d'abord sur sa vaisselle d'argent, à laquelle s'ajoutent par la suite les ustensiles en métal argenté. À partir de 1895, la production s'effectue dans les ateliers de Mouroux en Seine-et-Marne. L'entreprise participe aux expositions de 1895 à Lyon et de 1897 à Bruxelles et à l'Exposition universelle de 1900 à Paris.

En 1923, la direction de Ravinet d'Enfert revient aux enfants des fondateurs, André Ravinet et Jacques d'Enfert. L'entreprise continue de participer à des manifestations internationales, comme l'Exposition de 1925 et l'Exposition des arts et techniques de 1937, toutes deux à Paris. Ravinet d'Enfert ferme en 1984.

Reeves, Ruth (1892-1966)

Reeves eut une vie très itinérante : à dix ans elle s'était enfuie de chez elle à Redlands en Californie et elle mourut à New Delhi. Première boursière Fulbright à se consacrer au sous-continent indien, elle y avait passé dix ans comme conseillère pour l'artisanat.

Reeves fréquente le Pratt Institute à Brooklyn de 1910 à 1911, le San Francisco Art Institute de 1912 à 1913, et l'Art Students League à Manhattan jusqu'en 1915. De 1920 à 1927 elle séjourne à Paris, où elle prolonge sa formation avec Fernand Léger à l'Académie moderne.

De retour aux États-Unis, Reeves enseigne brièvement à Redlands avant de s'installer dans le comté de Rockland, au nord de Manhattan. Elle se spécialise dans les textiles imprimés et la création de tapis, apportant un mélange coloré d'impulsions modernistes aux thèmes abstraits, figuratifs, primitifs et classiques.

Elle participe à l'exposition inaugurale de l'American Designers' Gallery en 1928, à l'exposition de l'American Union of Decorative Artists and Craftsmen (AUDAC) au Brooklyn Museum en 1931, à la National Alliance of Art and Industry à l'Art Center de New York en 1932, où elle expose des peintures, des dessins



et des créations textiles. La première exposition consacrée uniquement à ses tissus, au magasin de mobilier W. & J. Sloane, inclut des motifs tels que *Nus dans une piscine*, *Abstrait*, *Dînette* et *Bestiaire*, imprimés avec des bois sur treize types de tissu, dont de la toile à sac et de la bure. *Électrique*, un motif créé pour Sloane et décliné sur différents supports tels que des tissus pour rideaux, du drap de billard ou des tissus d'ameublement, a un succès immédiat avec ses éclairs en triangles qui symbolisent la puissance de l'électricité. Son tissu pour bureau *Manhattan* séduit aussi avec son collage cubiste de vues de la ville qui traduit bien son dynamisme. En 1932, Reeves fournit des cartons de tapis et de papiers peints pour le Radio City Music Hall à New York.

Reimann, Albert (1874-vers 1971)

Né à Gnesen en Allemagne (Pologne actuelle), Reimann suit une formation de sculpteur et d'architecte. En 1902, il fonde les *Schulerwerkstätten für Kleinplastik* avec sa femme Klara, à Berlin. Il s'agissait d'une institution privée, à la différence du Bauhaus, régi par l'État. En 1912, l'école Reimann s'est agrandie et comprend vingt-trois départements, qui possèdent chacun leur professeur. Le nouveau programme inclut des enseignements d'arts décoratifs, de design et d'architecture. Contraint par les nazis de vendre l'école en 1935 parce qu'il était juif, Reimann se réfugie à Londres avec sa famille. Son fils ouvre une nouvelle école Reimann au 4-10 Regency Street (SW1). Elle est bombardée en 1942.

À la fin des années vingt, Reimann visite les États-Unis et la Chase Brass & Copper Co. le charge de dessiner des accessoires domestiques en laiton et en argent, tels que des chandeliers, pour sa nouvelle collection. La plupart des modèles soumis par Reimann émanent de l'atelier de travail du métal de son école, et notamment du directeur, Karl Heubler.

Renaudot, Lucie (?-1939)

Le nom de jeune fille et les années de jeunesse de Renaudot ne semblent pas documentés même si les catalogues des Salons indiquent qu'elle naquit à Valenciennes. Elle paraît s'être imposée soudainement à la fin de la Première Guerre mondiale, faisant ses débuts de décoratrice au Salon d'automne de 1919. Peu après, elle noue une relation fructueuse avec l'ébéniste P. A. Dumas, installé 24, rue Notre-Dame-des-Victoires, pour qui elle dessine des meubles jusqu'à sa mort. Les pièces de Renaudot sont d'inspiration classique, mêlant les styles Regency et Louis XVI, et d'une élégance légèrement solennelle. Elle joue sur les associations de bois pour obtenir des effets décoratifs, juxtaposant souvent un placage de loupe claire à un autre plus foncée. Elle peut aussi s'en tenir à une seule essence : le grain insolite du jacaranda du Brésil produit un effet saisissant lorsqu'il court sur toute la hauteur des tiroirs superposés d'une commode. Éléments originaux de ses intérieurs, les plafonds sont souvent équipés de panneaux dépolis encastrés, carrés ou circulaires, qui diffusent un éclairage indirect.

Sa participation à l'Exposition de 1925 est abondamment couverte, qu'il s'agisse du studio aménagé sur le stand de Dumas, sur l'esplanade des Invalides, ou de la chambre d'enfant du pavillon Une ambassade française, réalisée en collaboration avec Laure Albin-Guillot, Paule Marrot et Évelyne Dufau. Au début des années trente, Renaudot est chargée d'aménager des cabines pour les paquebots *France* et *Normandie*. En 1935, elle participe à la septième exposition Artistes de ce temps.

Rhead, Frederick Hurten (1880-1942)

Né dans le Staffordshire, Rhead suit la tradition familiale en devenant directeur artistique de Wardle Art Pottery à Hanley. Après s'être formé avec Marc Solon et avoir été dessinateur pour Josiah Wedgwood, il émigre aux États-Unis en

ROBJ

Portugais aux citrons, pot à couvercle en faïence émaillée, 1920-1930.



1902. Il travaille pour Weller & Co. à Zanesville dans l'Ohio (1903-1904), Roseville Pottery (1904-1908), Jervis Pottery (1908-1909) et quelques autres fabriques jusqu'au milieu des années vingt. C'est en 1927 que Rhead s'illustre dans le cadre de l'Art déco en devenant directeur artistique de la Homer Laughlin China Co. à Newell, en Virginie occidentale et en créant la ligne de vaisselle *Fiesta*. Lancée en 1936 dans une gamme de couleurs festives allant du rouge orangé au jaune tournesol, en passant par le rouge écarlate, l'orange et le vert chartreuse, avec des lignes Art déco élégantes et des cercles concentriques en relief, *Fiesta* devient le service le plus vendu au monde. La production cesse en 1973 puis reprend en 1986. La fille de Rhead, Charlotte, crée également de la céramique Art déco.

Richard-Ginori

En 1737, le marquis toscan Carlo Ginori fonde une manufacture de porcelaine près de sa résidence de campagne et la baptise Doccia d'après la localité où elle se trouve dans la commune de Sesto Fiorentino, à six kilomètres au nord de Florence. La Società Ceramica Richard-Ginori est pour cette raison encore souvent appelée Doccia. En 1896, après être restée une entreprise familiale pendant cinq générations, elle est acquise par la Richard Corp., un fabricant milanais de faïence stannifère. Vers 1900, Richard-Ginori enrichit sa production classique d'une collection Art nouveau et, deux ans plus tard, reçoit un accueil enthousiaste pour sa présentation moderniste à l'exposition de Turin.

Dans le cadre de l'Art déco, la réputation de Richard-Ginori vient surtout de Giovanni (Gio) Ponti qui modernise la production dès son arrivée comme directeur artistique en 1923. Outre Ponti, Salvatore Saponaro et A. Sibau modèlent aussi dans l'entre-deux-guerres des pièces modernistes en porcelaine à pâte dure pour Richard-Ginori. En 1950, le site initial est abandonné au profit d'une nouvelle fabrique construite à trois kilomètres. Richard-Ginori est toujours en activité.

Riemerschmid, Richard (1868-1957)

Né à Munich, Riemerschmid fait des études de peinture à l'académie de Munich de 1888 à 1890, puis s'oriente vers le design industriel. En 1897, il est membre fondateur des Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk (ateliers réunis pour l'art dans l'artisanat) de Munich, créés pour concevoir et commercialiser des articles destinés à une production en série. De 1902 à 1905, il enseigne à la Kunstgewerbeschule de Nuremberg et participe deux ans plus tard à la fondation du Deutscher Werkbund, qu'il préside de 1921 à 1926.

Parmi ses premiers intérieurs, Riemerschmid, présente une salle de musique très harmonieuse à l'exposition Deutsche Kunstausstellung de Dresde en 1899. Il adopte ensuite un parti pris révolutionnaire en n'aménageant ses intérieurs que de meubles fabriqués à la machine. Avant la Première Guerre mondiale, sa production d'articles domestiques est très variée : luminaires métalliques pour le Dresden Studio, porcelaine pour la fabrique Meissen, verrerie pour Benedikt von Poschinger, céramique pour Reinhold Merkelbach, notamment.

En tant qu'architecte et designer industriel, Riemerschmid lance un modèle de meubles qui opère une jonction entre l'exubérance du Jugendstil (en déclin rapide à partir de 1905 environ) et la production industrielle, grâce à des formes lisses, simples et non décorées, qui posent les bases de la création moderniste allemande des premières décennies du xx^e siècle. Après la Première Guerre mondiale, Riemerschmid se consacre surtout à l'architecture et à l'enseignement. Il dirige la Kunstgewerbeschule de Munich de 1912 à 1924 et la Werkschule de Cologne de 1926 à 1931.

Rietveld, Gerrit Thomas (1888-1964)

Né à Utrecht, aux Pays-Bas, Rietveld se forme dans l'atelier d'ébénisterie de son père de 1899 à 1906. Il travaille ensuite comme dessinateur chez un joaillier avant de créer sa propre fabrique de meubles, de 1911 à 1919, tout en étudiant

l'architecture avec P. J. C. Klaarhamer. En 1919, il s'établit comme architecte indépendant. Durant ces années, il réalise de nombreuses expériences avec des maquettes de bâtiments, d'intérieurs et de mobilier, pour transposer dans des formes tridimensionnelles les principes néoplastiques du groupe hollandais De Stijl, fondés sur les formes rectangulaires et les couleurs primaires.

En 1917-1918, Rietveld crée le célèbre fauteuil *Rouge et Bleu*. En 1919, il adhère au groupe De Stijl, dont il restera membre jusqu'en 1931. En 1923, il présente sa chaise *Berlin* – une sculpture plus qu'un siège fonctionnel – à une exposition au Bauhaus de Weimar. L'année suivante, il conçoit la maison Schröder à Utrecht. Ces créations et d'autres des années vingt et trente, qui innovent spatialement et techniquement, ont exercé une grande influence à la fois sur les designers de son époque et ceux des générations suivantes.

La majorité du mobilier de Rietveld entre 1917 et 1971 est fabriquée par un seul ébéniste, G. A. Van de Groenekan, à partir de dérivés du bois peu coûteux et pratiques. Les droits sont ensuite rachetés par Cassina de Milan, qui continue d'éditer les modèles phares de Rietveld. En 1927, Rietveld commence à travailler avec de la fibre moulée et plus tard du contreplaqué. La chaise Z (ou *Zig-Zag*) de 1934 est l'un de ses modèles les plus remarquables des années trente. Après la Seconde Guerre mondiale, sa carrière progressant, il se tourne de plus en plus vers l'architecture. Dans les années cinquante et soixante, il profite de sa renommée croissante pour développer son activité. En 1961, il s'associe à J. Van Dillen et J. Van Tricht.

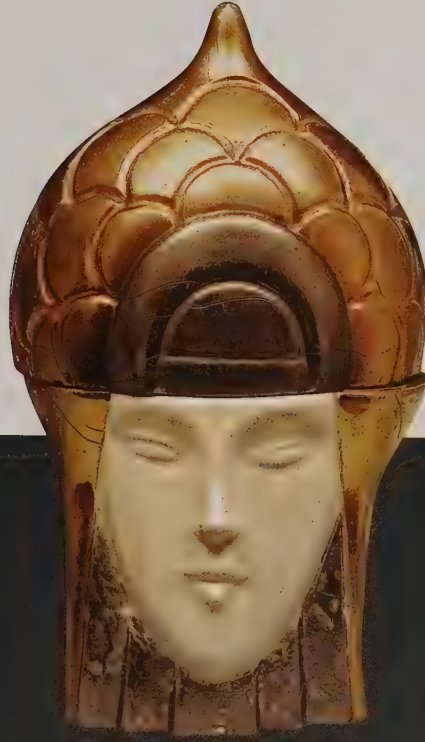
Robj

Les origines de Robj sont mal connues ; les archives indiquent qu'un inventeur d'allumeurs électriques, Jean Born, qui avait transformé son nom en Robj, avait décidé de créer une division artistique dans son entreprise peu après la Première Guerre mondiale. En 1922, il meurt

ROBJ

À droite : bonbonnière *Nanouk* et encier *Mandarin* en faïence émaillée, 1920-1930.

Ci-dessous, à gauche : deux couples de danseurs en porcelaine émaillée, 1920-1930 ; à droite : quatre flacons en faïence émaillée, *Bénédictine*, *Général de brigade*, *Rhum* et *Guignolet*, 1920-1930.



ROOKWOOD

Ci-contre : vase en faïence émaillée, décoré par William E. Hentschel, 1918.

Ci-contre, à droite : vase en faïence émaillée décoré par Wilhelmine Rehm, 1930.

ROSENTHAL

Ci-dessous, à gauche : *Pierrette* en porcelaine émaillée, conçue par Constantin Holzer-Defanti, vers 1920 ;

à droite : pendule à figures en porcelaine émaillée conçue par Gustav Oppel et modelée par Kurt Severin, vers 1925.

Ci-dessous, à droite : urne à couvercle en porcelaine émaillée dessinée par Kurt Wendler, vers 1922.

En bas à droite : urne à couvercle en porcelaine émaillée, forme créée par Hans Küster, vers 1923.



GILBERT ROHDE

Pendule en aluminium et laque noire,
créée pour la Herman Miller Clock Co.,
1930-1935.



dans un accident d'automobile et Lucien Willmetz, l'un des actionnaires, lui succède. Celui-ci recrute des sculpteurs et des modelers pour produire une gamme d'accessoires : pots à couvercle, encriers, pots à tabac, brûle-parfums, veilleuses, flacons à liqueur et bonbonnières. De 1927 à 1931, Robj organise un concours annuel de nouveaux objets, principalement en céramique et verre émaillé.

Le succès est immédiat. Robj se spécialise dans les articles de nouveauté, qu'une publicité parue dans *L'illustration* en décembre 1924 définit comme « les bibelots à la mode en vente dans toutes les maisons d'élégance ». Située au 3, cité d'Hauteville à Paris, la maison propose une sélection d'objets décoratifs ingénieux et dans l'air du temps : flacons à liqueur en forme de femmes costumées dont les couvre-chefs sont des bouchons, joueurs de mariachi mexicains à sombreros, lampes à abat-jour en forme de geishas japonaises tenant une ombrelle, haltérophiles à bout de souffle brandissant des haltères en verre dépoli éclairées de l'intérieur. Ces objets étaient produits par divers fabricants, dont la manufacture de Sèvres, Villeroy & Boch, et dans l'atelier de Robj à Boulogne-sur-Seine.

Rohde, Gilbert (1894-1944)

Né à New York d'immigrés prussiens, Max et Mathilda Rohde, Rohde grandit dans le Bronx où il termine ses études secondaires en 1913. Il travaille ensuite comme apprenti photographe, caricaturiste et dessinateur de publicité pour W. & J. Sloane et Macy's. En 1923, Rohde est engagé par Abraham & Straus, un grand magasin de Brooklyn, pour réaliser des illustrations de mobilier. Il y rencontre Gladys Vorsanger, une autre employée, qu'il épouse en juillet 1927. En 1927, Rohde visite Paris, où il se familiarise avec le mouvement moderniste avant de retourner aux États-Unis et d'ouvrir, vers 1928, un atelier qui produit des tables en métal chromé et en bakélite. Parmi ses premières commandes

de décoration intérieure, il aménage le célèbre appartement sur le toit de Norman Lee sur Sheridan Square à Manhattan, qu'il équipe de la *Rotorette Cellarette*, un cabinet conçu pour cacher l'alcool de contrebande.

Dans les années trente, Rohde réduit sa clientèle pour se consacrer à la production en série. Il compte parmi ses clients les entreprises Heywood-Wakefield Co. (de Gardner dans le Massachusetts), Koehler Manufacturing Co. et Herman Miller Furniture Co. Il expose des intérieurs au pavillon Design for Living à la Foire internationale de Chicago en 1933 et joue un rôle majeur dans l'aménagement du centre administratif de la Texas Centennial Exposition en 1936. Accessoirement, Rohde conçoit, dans les années trente, une série de pendules modernistes profilées pour la Herman Miller Clock Co., très prisées des collectionneurs.

Rohde, Johan (1856-1935). Voir Jensen.

Rollin, Lucien (1906-1993)

Rollin fréquente l'école Boule de 1919 à 1923, puis travaille brièvement pour Jacques-Émile Ruhlmann. Après avoir collaboré avec Michel Roux-Spitz à l'aménagement d'une salle de bains en 1928, Rollin ouvre sa propre agence de décoration à Paris et fait ses débuts au Salon de la Société des artistes décorateurs. En 1929, il y présente un bureau pour technicien et des ensembles de mobilier pour salle à manger, chambre à coucher et bureau, en collaboration avec Gilbert Poillerat, Jean Perzel et Max Ingrand. Son style contemporain aux accents classiques est plus tempéré que celui de beaucoup de ses collègues.

En plus des Salons, Rollin présente ses créations chez W. & J. Sloane à New York en 1934, dans le pavillon du Bois à l'Exposition des arts et techniques en 1937 et dans le pavillon français à la Foire internationale de New York en 1939. Pendant la Seconde Guerre mondiale, il séjourne à Aubusson et, en 1946, crée un élégant

ensemble de mobilier pour le palais de l'Élysée. Il délaisse par la suite le mobilier au profit de l'architecture.

Rookwood

Fondée en 1880 par Maria Longworth Nichols dans une école abandonnée sur Eastern Avenue à Cincinnati, dans l'Ohio, la Rookwood Pottery Co. est surtout connue pour ses céramiques Arts and Crafts. Dans les années vingt, les décorateurs modelers de la maison, dont Lorinda Epply, William E. Hentschel, Jens Jensen, Wilhelmine Rehm, Sara Sax, Edward T. Hurley et Harriet E. Wilcox, répondent toutefois avec enthousiasme au modernisme et consultent attentivement les revues parisiennes consacrées aux arts décoratifs. Ils y découvrent les dernières nouveautés stylistiques et techniques présentées dans les Salons, comme les décors figuratifs de René Buthaud et les glaçures d'Émile Decœur. La Rookwood Pottery demeure florissante jusque vers la fin des années vingt, produisant des pièces coûteuses peintes à la main, recouvertes de glaçures mates qui leur donnent un aspect original. La manufacture utilise les glaçures œil de tigre, flammée, sang-de-bœuf, *jewel porcelain* et *Wax Mat*. Vers 1930, elle doit toutefois recourir à des moules et supprimer les décors de surface pour réduire les coûts. Elle ne se relève pas de la crise. Elle enregistre ses premières pertes en 1934 ; en 1936, elle ne fonctionne plus qu'une semaine par mois. Mise en faillite en 1939, la Rookwood Pottery ferme en avril 1941. Les tentatives de Walter Schott pour la relancer échouent.

Rosenthal Porzellan

La Rosenthal Porzellan AG est fondée en 1879 à Selb en Bavière par Philipp Rosenthal (mort en 1937), revenu depuis peu dans son Allemagne natale après avoir été importateur de porcelaine à Detroit. Suivant la tradition familiale – son père avait possédé une usine de porcelaine à Werl –, il crée Philipp Rosenthal & Co. à Erkersreuth,

ROSEVILLE

Vases *Futura* en faïence émaillée, vers 1928.



spécialisé dans la décoration de biscuits. Devant le succès commercial, il fait construire sa propre usine aux environs de Selb, qui entre en activité en 1891. Une seconde usine ouvre à Kronach six ans plus tard.

Les premières pièces imitent le style floral du Jugendstil et la palette privilégiée à la fin du siècle par des manufactures scandinaves comme Rörstrand et Bing & Grøndhal, avec lesquelles la Rosenthal Porzellan expose à l'Exposition universelle de 1900. Quoique affectée pendant la Première Guerre mondiale par la pénurie de matériaux bruts et le ralentissement du commerce international, elle rebondit après-guerre. En 1920, le siège est transféré à Berlin et des boutiques sont ouvertes dans les grandes capitales.

Les collections Art déco, en particulier les figures outrancières sculptées par Gerhard Schliepstein et les décors peints de Tono Zoelch, représentent le meilleur de la production moderniste de la manufacture à partir des années trente. La montée du parti nazi conduit la Rosenthal Porzellan à redéménager son siège à Selb. Pendant la Seconde Guerre mondiale, elle se consacre à la production d'articles domestiques simples et de pièces qui soutiennent l'effort de guerre.

L'activité reprend après la guerre. En 1950, la manufacture est de nouveau dirigée par un membre de la famille fondatrice, Philipp Rosenthal Jr, qui charge des créateurs de renommée mondiale comme Raymond Loewy et Tapio Wirkkala de lui fournir des modèles contemporains. L'entreprise existe toujours, malgré de nombreux changements de nom, réorganisations et acquisitions et ventes d'usines et de boutiques au fil des ans.

Roseville

Fondée en 1890 par George F. Young et constituée en société en 1892, la Roseville Pottery Co. s'établit en 1898 à Zanesville dans l'Ohio, près de riches gisements d'argile

naturelle. Les premières pièces sont produites sous la marque *Rozane*. Après une période Arts and Crafts, la fabrique entre, à la veille des années vingt, dans ce qu'on appellera sa « période intermédiaire », à l'arrivée d'un nouveau directeur artistique, Frank Ferrell. Celui-ci interrompt progressivement la production de la collection *Rozane* et lance une nouvelle ligne, *Rosecraft*, composée de pièces multicolores à décors floraux estampés ou moulés, enduits de glaçures mates, comme *Tournesol*, *Glycine* et *Pomme de pin*.

Vers 1928, Ferrell lance la collection *Futura*, qui se démarque nettement de la production habituelle de Roseville et de ses décors floraux. Proposée dans une gamme de glaçures mates à tons ocre, elle comprend de nombreux vases, jarres, bols, jardinières, bacs à fleurs, et bougeoirs aux formes dépouillés, anguleuses et en gradins, qui évoquent les gratte-ciel des métropoles. Certaines pièces aux formes sphériques en escalier semblent anticiper le vaisseau fusée de Buck Rogers dans les années trente. Présentée dans une publicité parue dans *House & Garden* en 1929 comme une collection « osée [...], moderne [...], modelée selon les critères de beauté actuels », *Futura* est produite sans interruption jusqu'à la vente de Roseville en 1954.

Rousseau, Clément (1872-1950)

Né à Saint-Maurice-la-Fougereuse (Deux-Sèvres), Rousseau apprend la sculpture avec Léon Morice et expose à la Société des artistes français. L'ébénisterie semble avoir été un prolongement naturel de son métier de sculpteur, une reconversion encouragée au début des années vingt par les commandes de Jacques Doucet et du baron de Rothschild, dont certaines sont désormais conservées au musée des Arts décoratifs à Paris et au Metropolitan Museum of Art à New York. Rousseau semble avoir surtout travaillé pour des clients particuliers, puisqu'il ne participait pas aux Salons parisiens. Il expose tout

de même une sélection de meubles et d'objets à la galerie Charpentier à Paris, en 1925. Les revues de l'époque ne le mentionnent plus après cette date. L'apparition d'un meuble de Rousseau dans une salle des ventes suscite toujours une vive excitation. Une collection importante d'Art déco ne saurait se passer de l'une de ses pièces, qu'il s'agisse d'un socle de lampe de table, d'un piédestal ou d'un petit meuble de barbière. Outre leur extrême rareté, ses pièces se distinguent à la fois par leur forme – une interprétation très personnelle, quelque peu fantaisiste, des styles de la fin du XVIII^e siècle – et par les somptueux mariages de matériaux. Le bâti des meubles est fabriqué en bois de palmier au grain très riche ou en bois de rose et gainé de galuchat teinté ou de peau de serpent entrecoupée de fines bandes d'ivoire – une technique inaugurée par Rousseau en 1912. Son style se confond facilement avec celui de l'ébéniste Adolphe Chanaux ; Rousseau signe toutefois la plupart de ses pièces par incision d'un griffonnage onduleux auquel il ajoute souvent l'année de fabrication.

Royal Dux

La manufacture de porcelaine Royal Dux est fondée en 1853 à Duchcov (Dux) en Bohême, au nord-ouest de Prague. En 1860, elle est renommée E. Eichler Thonwaren-Fabrik, d'après le nom du nouveau propriétaire, Eduard Eichler, qui rachète deux ans plus tard une petite usine à Seltz pour produire des articles en terre cuite, faïence et majolique. En 1898, Royal Dux devient une société anonyme, la Duxer Porzellan-Manufaktur AG, dont le siège est à Berlin. Elle rachète une usine de porcelaine à Blankenhain, près de Weimar, et abandonne le site de Seltz. Vers 1900, Royal Dux, spécialisée dans les décors mats ivoire et bronze appliqués sous et sur glaçure, produit un grand choix de figurines représentant des jeunes filles, des nus, des sportifs, des personnalités et des animaux sauvages dans le style Jugendstil dominant.

CLÉMENT ROUSSEAU

Ci-dessous : paire de chaises
d'appoint en bois de rose incrusté
d'ébène, galuchat et nacre, vers 1925.

À droite et en bas à droite : guéridon
en ronce de noyer et bois de palmier
incrusté de galuchat, nacre et ébène,
vers 1920.





Elle reçoit un grand prix à la Foire internationale de Saint Louis en 1904.

La Première Guerre mondiale plonge la manufacture dans une grave crise financière et l'usine de Blankenhain est vendue en 1918. Dans les années vingt, malgré une baisse de la qualité, Royal Dux continue de produire des figurines et des objets décoratifs en porcelaine, le plus souvent d'après des modèles existants. Elle lance aussi quelques modèles modernistes élégants, dessinés notamment par Schiff et Elle Strobach. Lors de l'invasion de la Tchécoslovaquie par les nazis en 1938, l'usine puisait dans un répertoire de plus de douze mille modèles pour produire ses porcelaines et ses faïences. En 1992, Royal Dux est renommée Porcelánová manufaktura Royal Dux Bohemia AS. Elle est désormais entièrement privée.

Ruhlmann, Jacques-Émile (1879-1933). Voir Mobilier et Décoration intérieure.

Russell, sir Gordon (1892-1980)

Né en Angleterre, Russell commence à dessiner des meubles en 1910. Après la Première Guerre mondiale, il s'adresse à la Design & Industries Association. Son mobilier est exposé à la Wembley British Empire Exhibition en 1924 et à l'Exposition de 1925 à Paris. En 1926, Russell devient membre de l'Art Workers' Guild et, la même année, fonde sa société, Gordon, Russell Ltd. En 1930, Russell adopte le style moderne. En 1931, il est chargé par Murphy Radios de produire une série de boîtiers pour des postes de radio conçus par son frère, R. D. Russell. À partir de 1942, il conseille le ministère du Commerce, qui encourage la production de mobilier utilitaire.

S

Saarinen, Eero (1910-1961)

Saarinen, né à Kirkkonummi en Finlande, fils de Loja et d'Eliei Saarinen, suit sa famille aux États-Unis en 1923. Il fait des études de

sculpture à l'académie de la Grande Chaumière à Paris, de 1929 à 1930, et d'architecture à Yale, de 1931 à 1934, puis conçoit des meubles avec Norman Bel Geddes.

En 1936, Saarinen rejoint son père à la Cranbrook Academy of Art à Bloomfield Hills, dans le Michigan, où les deux hommes collaborent régulièrement avec J. Robert F. Swanson. Leur agence, d'abord inscrite sous le nom Saarinen, Swanson & Saarinen, de 1944 à 1947, devient ensuite Saarinen, Saarinen & Associates. De 1939 à 1941, Saarinen enseigne à Cranbrook et participe à de nombreuses expositions avec sa mère, Loja Saarinen. En 1941, il remporte les deux premiers prix du concours de design organique lancé par le Museum of Modern Art à New York. De 1942 à 1945, il travaille pour l'Office of Strategic Services à Washington, avant de retourner à Cranbrook.

Saarinen, Eliei (1873-1950)

Né à Rautasalmi en Finlande, Saarinen fait des études de peinture à l'université d'Helsingfors et d'architecture à l'institut Polytekniska de 1893 à 1897, puis exerce à son compte à Helsinki et Kirkkonummi. En 1904, il épouse Loja Saarinen (née Gesellius). En 1923, il émigre avec sa famille aux États-Unis, où il fonde une petite agence, à Evanston dans l'Illinois, tout en étant professeur invité d'architecture à l'University of Michigan à Ann Arbor de 1923 à 1924. Il s'installe ensuite à Bloomfield Hills dans le Michigan, au nord de Detroit. Il est président de la Cranbrook Academy of Art à Bloomfield Hills de 1932 à 1942, et reste directeur du département d'architecture et de design urbain jusqu'en 1950. De 1944 à 1947, il est l'un des associés de l'agence Saarinen, Swanson & Saarinen, avec son fils Eero Saarinen. Saarinen participe à plusieurs expositions de design contemporain, notamment au Salon *The Architect and The Industrial Arts* au Metropolitan Museum of Art, en 1929, à New York, où il présente un intérieur moderne meublé d'éléments métalliques standardisés ; au Salon de l'American

Union of Decorative Artists and Craftsmen (AUDAC) au Brooklyn Museum en 1931 ; à l'exposition Contemporary American Industrial Art au Metropolitan Museum of Art en 1934.

Saarinen, Louise (Loja) (1879-1968)

Loja Saarinen (née Gesellius), née à Helsinki, suit une formation artistique au Konstföreningen et au Suomen Taideyhdistyksen Piirustuskoulu de 1898 à 1902. Elle poursuit sa formation à Paris à l'académie Colarossi avec Jean-Antoine Injalbert. En 1903, elle retourne à Helsinki, où elle rejoint son frère, Herman Gesellius (architecte et associé d'Eliei Saarinen et d'Armas Lindgren), et travaille pour lui à des commandes d'intérieurs, de photographies et de sculptures. Elle épouse Eliei Saarinen en 1904. Saarinen émigre aux États-Unis avec sa famille en 1923 et s'installe à Evanston, dans l'Illinois. Deux ans plus tard, elle suit son mari à Ann Arbor, où il est nommé directeur de la Cranbrook Academy of Art. En 1928, elle crée le Studio Loja Saarinen et passe trois ans à concevoir des tissus et des tapis pour la Kingswood School de l'académie. Elle est secondée par Maja Andersson, recrutée en 1929 pour contrôler les tisseurs, en majorité scandinaves. Saarinen dirige son atelier jusqu'en 1942, participant à de nombreuses expositions au fil des ans, souvent avec sa fille Pipsan et son fils Eero Saarinen. Saarinen conçoit et produit dans son atelier des textiles, voilages, tissus d'ameublement et revêtements de sol, y compris pour sa résidence familiale de Cranbrook, achevée en 1930. Entre autres commandes majeures, elle travaille pour le hall d'exposition de Chrysler à Detroit et le bureau conçu par Frank Lloyd Wright pour Edgar Kauffmann à Pittsburgh. Ses tapis, ornés de motifs géométriques rectilignes et asymétriques ou de plantes et d'animaux stylisés, mêlent souvent le modernisme au style Arts and Crafts scandinave.

Sabino, Ernest-Marius (1878-1961)

Né à Acireale en Italie, d'un père sculpteur,

ELIEL SAARINEN

Page de gauche, à gauche : table en acajou et bois noirci, fabriquée par Tor Berglund, 1931.

Page de gauche, à droite : paire de chaises d'appoint en sapin à décor peint à l'ocre noire, garniture de crin roux, fabriquée par la Company of Master Craftsmen, New York, 1929-1930.



ERNEST-MARIUS SABINO

Ci-dessus, à gauche : vase en verre moulé, 1920-1930.

Ci-dessus : vase en verre moulé et verre doré émaillé, vers 1930.

Ci-contre, à gauche : La Danse, luminaire en forme de bas-relief en verre satiné moulé sur base de métal, 1920-1930.



ERNEST-MARIUS SABINO

À droite : console lumineuse en dalles de verre à structure de métal, 1920-1930.





Sabino se forme à la sculpture sur bois avant de s'installer à Paris vers 1900. Il y fréquente l'École des arts décoratifs et, brièvement, l'École des beaux-arts. Il s'enrôle en 1914 et est blessé. Après sa démobilisation à la fin de la guerre, il crée une entreprise de luminaires.

Sabino présente son travail à la Biennale internationale d'art décoratif de Monza en 1923, puis de nouveau en 1925 et 1927. Il expose pour la première fois une sélection de ses luminaires à Paris au Salon d'automne et à l'Exposition de 1925, où il dispose de son propre stand au Grand Palais. Sa production à la fin des années trente est plus variée que celle de René Lalique et de Jean Perzel, mais demeure de moindre qualité. Sabino dessine d'abord tous ses modèles lui-même, avant de recruter un directeur de production en 1930 lorsque l'atelier se développe. Un article paru dans *Lux* en 1930 affirme que l'objectif de l'entreprise est de faire échapper l'objet d'art lumineux à la banalité. Sabino découvre une nouvelle forme de verre qui « amplifie, embellit et sublime » la source de lumière nue. Contrairement à Perzel, qui prône une diffusion égale de la lumière grâce à l'emploi d'un verre uniforme en épaisseur et opacité, Sabino utilise du verre pressé et moulé, orné de bas-reliefs. Les variations d'épaisseur (et donc de translucidité) du verre doivent créer une multiplicité d'ambiances.

Sabino privilégie le verre pressé, même s'il recourt parfois à la taille, au soufflage et à la gravure pour obtenir des effets particuliers. Aucune sorte de luminaire, du plus petit au plus grand, n'est hors de sa portée. Il crée des bibelots, porte-menus, pendules, statuettes, potiches, panneaux, portes, dalles de plafond, colonnes, pilastres, stèles et fontaines en forme de belvédère lumineux. Ses sphères composées de facettes de verre pressé, qui servent de lustres ou d'éclairage architectural, seules ou en groupes, sont très demandées. Les décors s'inspirent souvent de la nature : bouquets, cascades, pluie, vagues et guirlandes ; ils sont



modelés en relief sur des panneaux ou des fleurons de verre.

Sabino se fit surtout connaître par ses grandes installations lumineuses. Il était chargé de l'éclairage général de tous les couloirs et halls du Salon d'automne. Il réalisa aussi des commandes pour le paquebot *Normandie* et plusieurs hôtels et restaurants.

Saddier et ses Fils

Les documents sur l'ébéniste décorateur Saddier père sont rares avant la Première Guerre mondiale. Il semble avoir cédé la direction de son atelier situé au 29-31, rue des Boulets à Paris, à ses deux fils, Fernand et Gaston, en 1919. Saddier et ses Fils commence à attirer l'attention des critiques au début des années vingt, notamment avec la salle à manger *Les Cerises*, en bois contrastés de citronnier de Ceylan et de cardinalier, présentée à la première Exposition de la décoration française contemporaine, en 1923, à Paris. En 1924, ils y participent de nouveau avec une salle à manger. L'entreprise occupe le stand n° 39 sur l'esplanade des Invalides à l'Exposition de 1925 et présente une chambre à coucher en bois des îles, dite « moderne ». Saddier et ses Fils figure également à la section coloniale de l'exposition grâce au détaillant tunisien Boyond, qui expose une salle à manger conçue par le peintre rouennais Raymond Quibel. La décoration de la pièce était rustique et non moderne, et donc très adaptée à une colonie française. L'entreprise participe au Salon d'automne de 1926, avec une chambre à coucher soignée en acajou et sapelli, à laquelle les papiers peints pastel de Marianne Clouzot apportent une touche de féminité et d'élégance. La revue *Les Échos des industries d'art* reproduit la même année une salle à manger et un ensemble de mobilier. J. & J. Adnet et Quibel sont mentionnés parmi les artistes qui travaillent pour Saddier en 1926. L'année suivante, l'entreprise expose un bar au Salon de la Société des artistes décorateurs, ainsi qu'une chambre en palissandre et un « studio sur

SADDIER ET SES FILS

Ci-contre, à gauche : ensemble de mobilier de boudoir en palissandre, 1927.

PAUL-ÉTIENNE SAIN

Ci-contre : paravent à trois feuilles en bois laqué, 1930-1940.

la Côte d'Azur » de Ghislain Ringuet, et un studio de J. & J. Adnet.

En 1928, Saddier et ses Fils présente un chef-d'œuvre au Salon d'automne : une coiffeuse en sycomore, intégrée dans un boudoir à la fois avant-gardiste et féminin, éclairé par des luminaires de Dunaime. Un article de *Mobilier et Décoration* en 1929 souligne la renommée acquise par l'ébéniste à cette époque, et reproduit des ensembles et meubles individuels souvent conçus en collaboration avec Edgar Brandt, André Adam (boiseries décoratives) et Lehucher & Chabert Dupont (stores). Tous sont très modernes et somptueux.

À partir de 1930, les intérieurs de Saddier se font plus anonymes. Le mobilier dépouillé, anguleux, en acajou du Honduras ou en loupe de cerisier, souvent muni de montants métalliques prononcés, est complété par les talents d'autres artistes décorateurs, comme Quibel (boiseries décoratives), Renée Kinsbourg (tapis), Mlle Cettier (tentures et rideaux), Ernest-Marius Sabino (luminaires) et Marcel Goupy (vaisselle éditée par la maison Géo Rouard) pour une salle à manger commercialisée par Brunet, Meunie & Cie.

Sain, Paul-Étienne (1904-1995). Voir Sain & Tambuté.

Sain & Tambuté

L'atelier Sain & Tambuté est dirigé par Paul-Étienne Sain (1904-1995) et l'un de ses élèves, Henri Tambuté (1911-1987). Sain est issu d'une célèbre famille d'artistes et de sculpteurs parisiens. Il fréquente l'école Bernard-Palissy et l'École des beaux-arts à Paris. Exploitant ses connaissances en chimie, il teste des pigments et des minéraux pour enrichir sa palette de laqueur. Il utilise une technique qui crée des surfaces très lumineuses, la laque de Beka. Dans les années quarante, assisté de Tambuté, Sain fonde un atelier, Sain & Tambuté, installé au 192, rue de Vaugirard à Paris. Il produit des panneaux, des portes et des paravents, ornés

ÉDOUARD-MARCEL SANDOZ

Condor en marbre noir de Belgique
sur socle de granit.



de décors de Muses, de chasseurs et de faune dans des paysages pastoraux, réalisés dans un mélange distinctif de laques brunes, or et bleues. Sa clientèle variée comprend des bureaux, des hôtels et des paquebots tels que le *France*.

Sakier, George (1897-1988)

Sakier fait des études d'ingénieur à la Columbia University à New York, puis travaille comme graphiste, directeur artistique pour *Harper's Bazaar* et décorateur. Dans les années vingt, il dirige le bureau du design à l'American Radiator and Sanitation Co., entreprise spécialisée dans les accessoires et installations sanitaires de luxe. À la fin des années vingt, il est recruté par Fostoria, dans l'Ohio, pour créer de la verrerie bon marché produite en série.

Il commence par dessiner des services de verres à pied et de vaisselle. Il décrit ses modèles dans « Primer of Modern Design », un article paru en 1933 dans *Arts and Decoration*, comme « modernes fonctionnels », « géométriques, classiques et modernes romantiques ». Sa verrerie pour Fostoria est déclinée en plusieurs coloris, dont ambre, rose, vert, nuage d'argent et ébène. Certains modèles sont toujours produits après la Seconde Guerre mondiale.

Salon d'automne

Le Salon d'automne, fondé en 1903, se tenait chaque année d'octobre à décembre à Paris, initialement au Petit Palais, puis au Grand Palais. Comme dans les Salons de la Société des artistes français et de la Société nationale des beaux-arts, la sculpture, la peinture et les œuvres graphiques étaient mises à l'honneur, même si les artistes décorateurs représentant les arts appliqués pouvaient aussi y participer.

Sandoz, Édouard-Marcel (1881-1971)

Originaire de Bâle, en Suisse, Sandoz est le fils du fondateur de Sandoz Bale SA, une grande compagnie pharmaceutique créée en 1886. Il doit interrompre sa scolarité à Münsterberg pour

raisons de santé mais suit un enseignement secondaire à Lausanne de 1895 à 1900, avant d'entrer à l'École des arts industriels à Genève. Il s'y forme à la sculpture avec B. Caniez et A.-J. Huguet et à la céramique avec J. Mithey, de 1900 à 1903. L'année suivante, Sandoz quitte la Suisse pour Paris, où il poursuit son apprentissage avec le peintre Fernand Cormon et les sculpteurs Jean-Antoine Injalbert et Antonin Mercié, tout en fréquentant l'École des beaux-arts. Il fait ses débuts au Salon de la Société nationale des beaux-arts en 1906. La pénurie de pierre et de bronze pendant la Première Guerre mondiale incite Sandoz à réaliser ses sculptures en porcelaine. En 1916, ce changement donne lieu à une collaboration avec Haviland et Cie, qui durera jusqu'en 1952. De cette association naît une ménagerie amusante et gaie, hautement stylisée, composée d'animaux, de poissons et d'oiseaux, traités avec des glaçures monochromes brillantes, et façonnés en articles de table en porcelaine, services à thé et à café, aiguillères et chandeliers. À partir de 1921, Sandoz crée des pièces fondées sur le même mélange de géométrie et de formes animales organiques pour la Porcelaine de Paris et, plus tard, pour la manufacture de Sèvres (1927-1936), Richard-Ginori, Langenthal (à partir de 1925) et Nyon. Sandoz sert dans l'artillerie pendant la Première Guerre mondiale, puis retourne à Paris ; il réside au 171, boulevard du Montparnasse et loue un atelier au 2, villa d'Alésia. En 1921, il fait plusieurs voyages en Afrique du Nord. Dans les années vingt, il reste membre de la Société nationale des beaux-arts et participe à des expositions internationales. Il reçoit un grand prix à l'Exposition de 1925 et participe aux pavillons français et suisse à la Foire internationale de New York en 1939.

Doté d'une formation classique, Sandoz a exécuté de nombreuses œuvres commémoratives, des monuments publics et des bustes, même si l'on se souvient surtout de

ses études animalières – grandes figures d'oiseaux et d'animaux de proie, groupes dansants de grenouilles, fennecs et singes – rendues dans un style personnel captivant et souvent plein d'humour. Il créa également une charmante série d'articles de table comprenant de la verrerie, des boîtes et des services à thé et à café. Ces derniers étaient modelés en forme d'oiseaux, d'animaux et de bébés emmaillotés dans des langes, et fabriqués en porcelaine polychrome par Theodore Haviland à Limoges. Adeptes de la sculpture par taille directe, Sandoz change fréquemment de matériaux dans sa recherche de l'effet optimal, utilisant tour à tour du marbre noir de Belgique, du plâtre, des troncs d'arbre, du cristal de roche, du marbre jaune de Sienne, de la pierre, du tilleul, du marbre des Dolomites, de l'argent, de l'or, du bois de tulipier, du jacaranda du Brésil, du jade néphrite, de la malachite, du lapis-lazuli, de l'obsidienne et du bois d'olivier notamment. Ses bronzes étaient coulés par Valsuani, le fondeur parisien, selon le procédé de la cire perdue.

Sandoz, Gérard (1902-1995)

Né à Paris, Sandoz est issu d'une famille d'horlogers bijoutiers du Jura. Depuis 1860 environ, son grand-père, Gustave, puis son père, Gustave-Roger, tiennent une boutique d'horlogerie bijouterie au Palais-Royal. Après avoir fréquenté des écoles d'art parisiennes, où il montre un talent précoce pour la peinture et le dessin, Sandoz rejoint son père. Il se forme à la joaillerie et à l'orfèvrerie, aidé en partie par son oncle, le célèbre artiste décorateur Paul Follot. À dix-huit ans, Sandoz commence à créer des bijoux, des vases et de petits accessoires émaillés et laqués tels que des étuis à cigarettes et des poudriers, aux formes géométriques pures, en or à deux couleurs, cristal givré et onyx. Il en présente une sélection à l'Exposition de 1925. Dans les années vingt, il expose également des toiles au Salon d'automne et au Salon de la Société des artistes décorateurs ;

ÉDOUARD-MARCEL SANDOZ

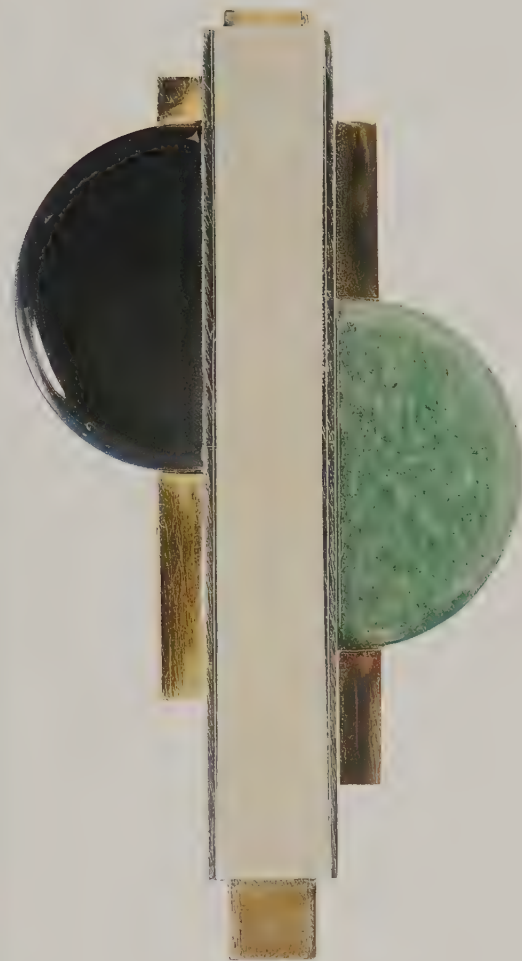
À gauche : *Fennecs* en bronze patiné, coulé par le fondeur E. Robecchi, 1930.

Ci-dessous : service à thé en porcelaine émaillée, fabriqué et commercialisé par Theodore Haviland, Limoges, 1920-1930.



GÉRARD SANDOZ

À droite : étui à cigarettes en argent émaillé incrusté de coquille d'œuf, fabriqué par l'atelier Gustave Sandoz, vers 1925.



GÉRARD SANDOZ

À gauche : broche en or émaillé, onyx et diamants, 1928.

Ci-dessus : pendentif en or, aventurine et onyx, vers 1930.





PAUL SCHEURICH

Ci-contre, à gauche : Femme à l'éventail, figurine de porcelaine peinte et émaillée, pour la manufacture de Meissen, 1929.

Ci-contre : Femme et homme espagnols, porcelaine peinte et émaillée, pour la manufacture de Meissen, 1931-1932.

celles-ci trahissent par la précision de leurs compositions son goût pour les solutions mathématiques. Sandoz est membre de l'Union des artistes modernes (UAM) dès sa fondation, en 1929. En 1931, il ferme la maison Sandoz pour se consacrer à la peinture et au cinéma.

Sarreguemines

Situés dans un ancien centre de production de céramique à Sarreguemines, au confluent de la Saar et de la Blies, les ateliers de Sarreguemines prospèrent au XIX^e siècle et installent de nouvelles usines dans le voisinage, à Digoïn et Salins. En 1871, Paul de Geiger, le fils ou fondateur, devient directeur et augmente la production de faïence. À sa mort en 1919, l'entreprise devient les Faïenceries de Sarreguemines, Digoïn et Vitry-le-François, produit des articles Art déco aux couleurs vives créés par ou pour les ateliers d'art des grands magasins parisiens. Elle participe à l'Exposition de 1925.

Schenck, Édouard (1874-1959) et Marcel (1898-1946)

Après une formation d'architecte à Toulouse, sa ville natale, Édouard commence sa carrière comme ferronnier d'art à Paris au tournant du XX^e siècle. Il travaille dans un atelier situé rue Vergniaud et expose au Salon de la Société des artistes décorateurs et au Salon d'automne, à côté de Brindeau de Jarny et d'Edgar Brandt. Ses thèmes de prédilection qu'il traite dans le style Art nouveau dominant incluent les insectes et la flore, dont il orne jardinières, chenets, paravents, lampes et éléments architecturaux. Au début des années vingt, Édouard est rejoint par son fils Marcel. Ensemble ils produisent une grande collection de consoles, pare-feu, cache-radiateurs, lampadaires et lampes de table. Ils déménagent par la suite leur atelier à Toulouse et restent actifs jusqu'au lendemain de la Seconde Guerre mondiale.

Scheurich, Paul (1883-1945)

Né à New York, Scheurich est le second des trois enfants d'immigrés allemands qui retournent en Allemagne peu après sa naissance. Il étudie les arts plastiques et, en 1909, crée son premier modèle de porcelaine pour les ateliers Schwarzburg, dirigés par Max Adolf Pfeiffer. Lorsque Pfeiffer est nommé directeur de la manufacture de Meissen, en 1918, il propose un contrat d'exclusivité à Scheurich. L'accord convient bien à celui-ci, qui jouit d'une grande liberté artistique dans les années vingt et au début des années trente. Il produit de nombreux modèles, en porcelaine entièrement blanche ou rehaussée de quelques touches de couleur, dans un style distinctivement maniéré et très détaillé. En 1933, la situation change lorsque la licence de Meissen est partiellement révoquée par le ministère des Finances du Land de Saxe, après que le jeune parti national-socialiste d'Adolf Hitler a imposé de nouveaux critères de décence. Certaines des créations de Scheurich sont jugées trop piquantes, voire ouvertement érotiques ; son groupe équestre *Femme chutant d'un cheval* de 1932-1933 est rejeté pour cette raison, mais est inclus dans l'envoi de Meissen à l'Exposition des arts et techniques de Paris, en 1937, où il reçoit un grand prix. En 1934, après le licenciement de Pfeiffer, Scheurich annule son contrat et devient modelleur indépendant.

Schliepstein, Gerhard (1886-1963)

Né à Brunswick (Basse-Saxe) en Allemagne, Schliepstein est l'un des plus grands sculpteurs allemands de la première moitié du XX^e siècle. Il partage un atelier avec Fritz Bernuth de 1925 à 1945. De 1925 à 1937, presque tous ses modèles, notamment de figurines et de pieds de lampe en faïence ou porcelaine à glaçure blanche, sont des commandes de la Rosenthal Porzellan. À partir de 1929, Schliepstein travaille exclusivement pour cette fabrique, dans un style abstrait qui réduit la forme humaine à de

majestueuses surfaces courbes dépourvues de tout détail superflu.

Schmidt, Joost (1893-1948)

Né à Wunstorf (Hanovre) en Allemagne, Schmidt fréquente la Grossherzoglich-Sächsischen Hochschule für Bildende Künste à Weimar, de 1910 à 1914. De 1919 à 1925, il est étudiant dans l'atelier de gravure sur bois du Bauhaus, ainsi que dans l'atelier de typographie à partir de 1923. De 1925 jusqu'à peu avant la fermeture du Bauhaus à Dessau en 1933, Schmidt est professeur puis maître dans l'atelier de sculpture et au département de publicité. Il loue ensuite un atelier à Berlin et travaille comme cartographe pour une maison d'édition. Après la Seconde Guerre mondiale, il est nommé professeur à la Hochschule für Bildende Künste de la ville. Schmidt est surtout connu pour son œuvre de typographe : il intégrait plusieurs polices et des images photographiques dans ses ingénieuses compositions graphiques, mises en valeur par de violents contrastes de couleurs.

Schmidt-Cassel, Gustav (1867-1954)

Né à Kassel en Allemagne, Schmidt-Cassel étudie au Kunstgewerbemuseum et à l'Akademie der Künste de Berlin. Il voyage ensuite en Italie et en Russie avant de retourner à Berlin, où il devient l'élève et l'assistant d'Ernst Herter. En 1907, Schmidt-Cassel expose ses premières sculptures au sein d'expositions collectives à Berlin et reçoit sa première commande pour un monument public en 1910 : un groupe équestre de Pierre le Grand pour la ville balte de Riga. Vers la même époque, il modèle une statue en pied de l'empereur Frédéric pour la ville de Grätz (actuelle Grodzisk Wielkopolski) en Pologne. Dans les années vingt, Schmidt-Cassel crée de nombreuses sculptures de danseuses exotiques dans le style Art déco, qui rappellent celles de Gerdago (Gerda Iro) et dont les costumes ouvragés sont rehaussés d'émaux éclatants

JOOST SCHMIDT

Ci-contre : Staatliches Bauhaus
Ausstellung, Weimar, affiche
lithographique, 1923.

WALTER SCHNACKENBERG

Ci-contre, à droite : Bonbonnière
et Eremitage, affiche lithographique,
vers 1920.

GERHARD SCHLIEPSTEIN

Ci-dessous, à gauche : Conte
de fées, groupe de porcelaine
pour Rosenthal Porzellan, 1928.

GUSTAV SCHMIDT-CASSEL

Ci-dessous, à droite : danseuse
exotique en ivoire peint à froid
et sculpté, 1920-1930.





EUGENE SCHOEN

Ci-contre, à gauche :
fauteuil en érable laqué
noir ou en cerisier teint
en noir, fabriqué
par Schmieg, Hungate
& Kotzian, 1930.

Ci-contre : canapé
fabriqué par S. Karpen
& Bros., 1929.



SCHNEIDER

Ci-dessus : vase à décor appliqué
et interne, 1920-1930.

À droite : vase en verre camée gravé
à l'acide, commercialisé sous la
marque Le Verre français, 1925-1930.





JACQUES SCHNIER

Le Baiser, édition ultérieure en bronze patiné d'après l'original en teck, sur socle de granite, 1933.

peints à froid. Il exécute aussi une série de figurines en bronze et ivoire pour Preiss-Kassler et pour Rosenthal & Maeder.

Schmied, François-Louis (1873-1941). Voir Peinture, Illustration, Affiche, Reliure.

Schnackenberg, Walter (1880-1961)

Né à Bad Lauterberg, Schnackenberg décide jeune de sa vocation de dessinateur et de peintre. À dix-neuf ans, il fréquente l'école de peinture de Heinrich Knirr à Munich, avant d'entrer à l'académie Franz von Stuck. Ses talents de dessinateur et sa vive imagination lui permettent d'exceller comme caricaturiste pour des revues telles que *Jugend* et *Simplizissimus*. Également graveur et créateur de décors et de costumes pour la scène, Schnackenberg réalise le meilleur de son œuvre entre 1911 et 1934 comme affichiste : il peint souvent la société chic dans un style gai et frivole qui rappelle les maîtres de la fin de siècle, Henri de Toulouse-Lautrec et Jules Chéret.

Schneider

Ernest (1877-1937) et Charles (1881-1953) Schneider achètent en 1913 une verrerie désaffectée à Épinay-sur-Seine. Les deux frères travaillaient auparavant pour Daum Frères à Nancy, Ernest comme directeur commercial et Charles comme créateur. Ils rééquipent rapidement les ateliers et recrutent d'anciens collègues artisans verriers des maisons Daum et Muller. Ils produisent initialement surtout des vases et des lampes en verre camée fantaisie, à décor dégagé à l'acide. Appelés au début de la Première Guerre mondiale, Ernest et Charles sont forcés de fermer la verrerie pendant le conflit. Lorsqu'ils sont démobilisés en 1917, ils ont ordre de produire de la verrerie utilitaire pour les hôpitaux et les laboratoires. Ernest gère l'entreprise tandis que Charles s'occupe des aspects techniques et

artistiques. En 1923, la verrerie compte quatre cents employés.

Après l'armistice, la production s'étend rapidement à la verrerie d'art. L'entreprise devient la Verrerie Schneider et révisé sa clientèle. Les nouveaux débouchés incluent les principales galeries parisiennes, Géo Rouard, Delvaux, le Vase Étrusque de Damon, et un réseau de détaillants à l'étranger. Charles est élu membre de la Société des artistes français où, à partir de 1927, il présente un choix de pièces aux couleurs originales – rouge, safran, orange, vert, jaune et tango – qui réunissent les motifs floraux de l'Art nouveau et les compositions géométriques de l'Art déco. Il expose aussi une collection de verre camée produite sous la marque Le Verre français à partir de 1918 : les deux ou trois couches de verre opaque sont attaquées à l'acide ou gravées pour dégager des séries de motifs géométriques très stylisés, avant le polissage. Cette ligne de verrerie est spécialement créée pour les grands magasins et la boutique de la maison, au 14, rue de Paradis à Paris. Des pièces vendues sous la marque Schneider sont exposées non loin de là, au 54 de la rue. En plus des marques Schneider et Le Verre français, certaines pièces sont signées « Charder », contraction de CHARles et de SchneiDER. À l'Exposition de 1925, l'envoi de Schneider inclut des panneaux en vitrail de 100 mètres carrés pour le pavillon des Vins de France. En 1926, la verrerie Degué débauche des ouvriers de Schneider et copie ses produits et ses procédés, entraînant un procès pour contrefaçon. L'action en justice traîne de 1926 à 1932. Schneider finit par gagner mais les deux verreries sont alors au bord de la faillite. En 1940, l'armée allemande occupe les ateliers Schneider. Elle en détruit entièrement le contenu, y compris tous les registres et documents, et les transforme en brasserie.

Schnier, Jacques (1898-1988)

Né en Roumanie, Schnier est un sculpteur autodidacte très influencé par l'art de la Polynésie et des îles hawaïennes, où il travaille pendant deux ans. Ses pièces sont souvent sculptées dans du tek, avec des détails audacieusement silhouettés et profondément gravés. Entre autres commandes majeures, Schnier sculpte un bas-relief doré pour l'Anne Bremer Memorial Library à San Francisco (1936), huit reliefs et figures monumentaux pour la Golden Gate International Exposition sur Treasure Island à San Francisco (1939) et des bas-reliefs décoratifs pour la Hawaiian Room et le Congressional Club à Washington (1949). Schnier modèle par la suite des pièces de grand format en acier inoxydable.

Schoen, Eugene (1880-1957)

Né à New York, Schoen obtient un diplôme d'architecture à la Columbia University en 1901. Il reçoit ensuite une bourse pour voyager en Europe, qui lui permet de se rendre chez Josef Hoffmann et Otto Wagner à Vienne. À son retour, il fonde son bureau d'architecte, Eugene Schoen Inc., à New York, en 1905. Partisan du modernisme longtemps avant qu'il ne soit en vogue, Schoen trouve dans l'Exposition de 1925 une incitation supplémentaire à créer sa propre agence de décoration. Il en ouvre une au 115, 60^e rue est à New York, qui comprend une galerie. Il y reste jusqu'à ce que la crise économique du début des années trente l'oblige à déménager au 43, 39^e rue ouest. À la fin des années vingt, quand le modernisme commence à pénétrer dans les foyers américains, Schoen est idéalement placé pour tirer profit de son avance. Malgré son adhésion aux principes modernistes de la production en série, il est un adepte de la « non-duplication ». Chacune de ses pièces est fabriquée individuellement, ce qui restreint le volume de sa production. Il parvient pourtant à créer un



mélange unique de tradition et de nouveauté : du mobilier moderne aux proportions néoclassiques, incorporant des placages de bois noirci, des détails ornementaux précis, des laques, des métaux et des matériaux synthétiques, où affleurent à la fois des influences françaises et allemandes. Ses pièces sont fabriquées par S. Karpen & Bros. et Schmiegl, Hungate & Kotzian, un atelier new-yorkais spécialisé dans les répliques soignées de meubles anciens. Schoen participe aux expositions *Livable House Transformed* chez Abraham & Straus en 1928, *The Architect and the Industrial Arts* au Metropolitan Museum of Art à New York en 1929, de l'American Union of Decorative Artists and Craftsmen (AUDAC) au Brooklyn Museum en 1931, et *Decorative Metalwork and Cotton Textiles* au Metropolitan Museum of Art en 1931. Son fils Lee (né en 1907) le rejoint en 1929. Au début des années trente, l'agence est chargée d'aménager le RKO Center Theater au Rockefeller Center, qui ouvre en 1933.

Schreckengost, Paul (1908-1983)

Comme son célèbre frère aîné Viktor, Paul Schreckengost étudie au Cleveland Institute of Art, puis entre, au début des années trente, à la Gem Clay Forming Co. de Sebring dans l'Ohio, une fabrique de vaisselle en porcelaine. Il y devient décorateur en chef et y reste jusqu'à sa retraite en 1979. Dans le cadre de l'Art déco, Schreckengost est surtout connu pour un service à thé aux lignes épurées (vers 1938), en céramique émaillée rehaussée d'argent, dont la forme profilée est emblématique de l'esthétique stylisée de l'époque.

Schreckengost, Viktor (1906-2008). Voir Céramique.

Serré, Georges (1889-1956)

Les informations sur Serré sont sommaires. À partir de 1902, il se forme comme coloriste

à la manufacture de Sèvres, puis voyage à Saïgon où il découvre la céramique khmère. Vers 1920, il retourne à Sèvres et ouvre son propre atelier. Sa production se répartit stylistiquement entre des pièces d'un grand raffinement technique, à la manière d'Émile Decœur, et des grès inspirés de l'argile cuite grossière qu'il a vue en Asie du Sud-Est.

Serré décorait ses pièces de compositions géométriques et symétriques très personnelles. Il acceptait tous les défauts de cuisson s'il estimait que ces aléas pouvaient produire d'heureux effets. Il commercialisait ses céramiques chez Géo Rouard à Paris.

Sèvres

La manufacture de Sèvres est fondée en 1740 au château de Vincennes par des artisans d'une fabrique de porcelaine de Chantilly. La production vise une clientèle riche et aristocratique. En 1745, Louis XV accorde à l'atelier un privilège de vingt ans pour la fabrication exclusive de porcelaine en France et l'usage du titre de manufacture royale de porcelaine. En 1756, celle-ci est déplacée à Sèvres, au sud-ouest de Paris, où elle produit de la porcelaine à pâte tendre et à décor sous couverte jusqu'en 1770. Louis XV est pressé de toutes parts d'assouplir les privilèges royaux accordés à la manufacture de Sèvres lorsque de nouveaux gisements de kaolin sont découverts près de Limoges, assurant l'indépendance des fabricants français. À la chute de la monarchie (1792), la manufacture devient propriété de l'État. La Révolution française et l'effondrement économique du pays l'ont ruinée mais elle redevient florissante dès le début du XIX^e siècle, sous la direction d'Alexandre Brongniart. Elle se défait progressivement de sa dépendance à l'égard de l'aristocratie et, sous Napoléon III, s'adapte à la demande d'une bourgeoisie en plein essor, en proposant cycliquement des répliques de décors anciens. En 1876, elle est transférée sur son site actuel, près de Saint-Cloud.

Réorganisée en 1891, la manufacture renaît au tournant du XX^e siècle, après plusieurs années de recherches sur de nouvelles formules de pâtes tendres et dures, en mêlant les influences traditionnelles et modernistes dans un vaste répertoire de décors émaillés et peints. Elle est omniprésente à l'Exposition universelle de 1900 : en plus de son propre pavillon, elle participe à la présentation commune des trois manufactures nationales (Sèvres, Gobelins, Beauvais), organisée par l'État, à la section générale de céramique, ainsi qu'à des projets architecturaux dispersés dans toute l'exposition. La manufacture présente aussi ses dernières créations dans les Salons.

Dans l'entre-deux-guerres, Sèvres est dirigée par Georges Lechevallier-Chevignard, qui l'engage dans le mouvement moderne, en rompant avec l'utilisation exclusive de techniques et de styles inspirés de la tradition. À partir de 1918, Félix Aubert et Henri Rapin présentent de nouvelles formes de vases, en porcelaine et en faïence, décorés dans un style contemporain sobre.

La faïence est introduite en 1924 sous la direction de Maurice Gensoli (1892-1972), pour proposer des pièces moins onéreuses. Décorateur à Sèvres depuis 1921, Gensoli en est le directeur artistique de 1928 à 1959. Il supervise à ce poste la création de nombreux modèles modernistes, y compris certains cubistes.

La crise économique de la fin des années vingt affecte les ventes de la manufacture, qui redouble d'inventivité. En 1931, un nouveau matériau, le grès fin ou grès tendre, est produit parallèlement à la faïence. Les deux sont ornés de décors simples commandés à des créateurs indépendants comme Jean Patou, Amalric Walter, André Naudy et Jane Lévy. Au même moment, David Weill lance de nouveaux services de vaisselle et services à thé, et une collection de luminaires qui exploitent la translucidité de la porcelaine, conçus par Eugène et G. L. Capon, Gensoli, Rapin, Jacques-Émile Ruhlmann et Jean Chauvin.

SÈVRES

Ci-dessous : vase lumineux, modèle n° 26, conçu par Henri Rapin et modelé par Henri Gauvenet, 1931.

PAUL SCHRECKENGOST

Page de gauche, à gauche : broc et tasses en faïence émaillée et rehauts d'argent, fabriqués par la Gem Clay Forming Co., Sebring, Ohio, vers 1938.

GEORGES SERRÉ

Page de gauche, à droite : vase en faïence émaillée, 1920-1930.





KENNETH DENTON SHOESMITH

Ci-contre, à gauche : Cunard Line Europe-America, affiche lithographique, vers 1925.

MARIE-LOUISE SIMARD

Ci-contre : cheval en bronze damasquiné sur socle de marbre, sans doute 1925-1930.

Le catalogue des objets produits s'étend également : bijoux, flacons, jeux d'échecs, de mah-jong, pipes sont dessinés dans un style moderne par des artistes décorateurs comme Maurice Dufrene, Gustave-Louis Jaulmes, Robert Bonfils, Suzanne Lalique, Éric Bagge et Raoul Dufy. Après 1925, la manufacture réalise aussi des commandes monumentales, telles les séries de panneaux de faïence pour les stations du métro parisien (par exemple ceux de Rapin, en 1933, pour la station Pont de Sèvres et d'A. M. Fontaine, en 1937, pour Mairie de Montreuil), et les décorations murales de Jean Beaumont et de François Quelvée pour le paquebot *Normandie*. La manufacture collabore aussi avec des sculpteurs pour produire des œuvres en biscuit, terre cuite et grès, notamment avec François Pompon (*Ours blanc*, 1922), Émile Just Bachelet (*Condor*, 1939) et Jan et Joël Martel (*Joueur d'accordéon vendéen*, 1932). Bien qu'elle soit liée par la tradition – et peut-être hésitant à ce titre à développer une grammaire ornementale Art déco complète –, la manufacture de Sèvres produit des pièces qui illustrent la facilité et le raffinement avec lesquels elle épousa ce style.

Shoesmith, Kenneth Denton (1890-1939)

Né à Halifax, dans le Yorkshire, Shoesmith grandit à Blackpool et s'engage comme cadet dans la marine en 1906. Cet artiste largement autodidacte, qui complète sa formation en suivant des cours d'art par correspondance, montre un talent précoce pour le dessin. Il peut ainsi mener une carrière parallèle d'affichiste et d'illustrateur pour l'éditeur anglais Thomas Forman, tout en servant comme officier dans la marine marchande. Shoesmith a réalisé de nombreuses affiches de paquebots, notamment pour l'Anchor Line, les Holland Lines, la Royal Mail Steam Packet Co. et la Royal Mail Line. Il créa aussi des affiches pour les chemins de fer anglais et canadiens, et des cartes postales pour

la Cunard Line. Il privilégie les couleurs primaires vives et les images fortement contrastées.

Simard, Marie-Louise (1886-1963)

Née à Paris, Simard grandit à Monaco, où elle apprend les rudiments de la sculpture auprès d'un sculpteur de pierre local. Elle est pour le reste autodidacte. À partir de 1927, elle expose au Salon des Tuileries et au Salon des indépendants des bustes et des groupes comme *Saint Georges et le Dragon*, *Les Quatre Cavaliers de l'Apocalypse* et *Don Quichotte sur Rossinante*. L'État français acquiert cette dernière sculpture pour le musée du Luxembourg. Simard expose aussi à la galerie d'Edgar Brandt et à la galerie Danthon à Paris et, individuellement, à Madrid, Prague et Tokyo. Les statuettes commerciales de Simard, traitées dans un style Art déco rigoureux, comprennent des nus, des danseuses et des personnalités en vue, dont certaines réalisées en bronze doré ou en bronze argenté rehaussé de détails émaillés ou damasquinés raffinés.

Simmen, Henri (1880-1963)

Né dans le Nord de la France, Simmen étudie l'architecture avant de s'orienter vers la céramique. Il se forme d'abord aux techniques du grès avec Edmond Lachenal, puis voyage en Extrême-Orient. Il participe à son premier Salon parisien en 1911. Spécialiste des glaçures flamboyantes sang-de-bœuf et fourrure de lièvre, Simmen est l'incarnation du parfait potier de la période Arts and Crafts, puisqu'il accomplit lui-même chaque étape de la fabrication. Il crée ses glaçures, mélange et modèle l'argile, décore ses pièces et surveille leur cuisson. Ses poteries d'avant-guerre sont sobres, ornées de motifs bruns et noirs symétriques sur des fonds monochromes vernis au sel, et parfois rehaussés d'aventurine. La carrière de Simmen se divise en deux grandes périodes : de 1910 à 1914, à Meudon, il vernit

ses pièces au sel ; de 1923 à 1935, à Marseille, il élabore des glaçures craquelées – céladon, jaune impérial, rouge flammé et aventurine. De 1919 à 1921, Simmen voyage en Extrême-Orient, y compris au Japon, où il absorbe la tradition céramique orientale et rencontre sa future épouse, Eugénie O'Kin (1880-1948). Sculptrice née au Japon, celle-ci crée de charmants bouchons et couvercles sculptés en ivoire, corne et bois précieux, qui ornent les objets de Simmen. La maladie oblige celui-ci à se retirer au milieu des années trente.

Simonet, Albert (actif vers 1920-1935). Voir Simonet Frères.

Simonet Frères. Voir Luminaire.

Singer (Singer-Schinnerl), Susi (1891-1965)

Née à Vienne, Singer fréquente la Kunstschule für Frauen und Mädchen de 1905 à 1915. En 1917, elle entre à la Wiener Werkstätte, où elle se forme à la céramique. À partir de 1921, elle modèle un grand nombre de figurines, bustes et accessoires de table pour l'atelier, qu'elle traite dans un style humoristique brillant et original, proche de celui de Vally Wieselthier, de Gudrun Baudisch-Wittke et d'Edna Kopriva. Après son mariage en 1924, elle accole le nom de son mari au sien et se fait appeler Singer-Schinnerl. L'année suivante, elle quitte la Wiener Werkstätte et crée son propre atelier à Grünbach, où elle dessine des cartes postales et des textiles en plus des céramiques. Forcée de quitter l'Autriche en 1937 parce qu'elle est juive, Singer émigre aux États-Unis et s'installe en Californie.

Slater, Eric (1902-1984)

Né et élevé dans les environs de Stoke-on-Trent, Slater est le fils d'un créateur de la manufacture Royal Doulton, puis de la Wileman & Co. à partir de 1905. Après sa scolarité, Slater entre au bureau de dessin de la North Staffordshire



XV^{ME} SALON
des artistes
DÉCORATEURS
du 8 mai au 8 juillet
GRAND-PALAIS
*porte métro champs-élysées
et Jean Gouyon. entrée 2^e vendredi 5^h*

H. CHAHOIR - IMP. PARLY



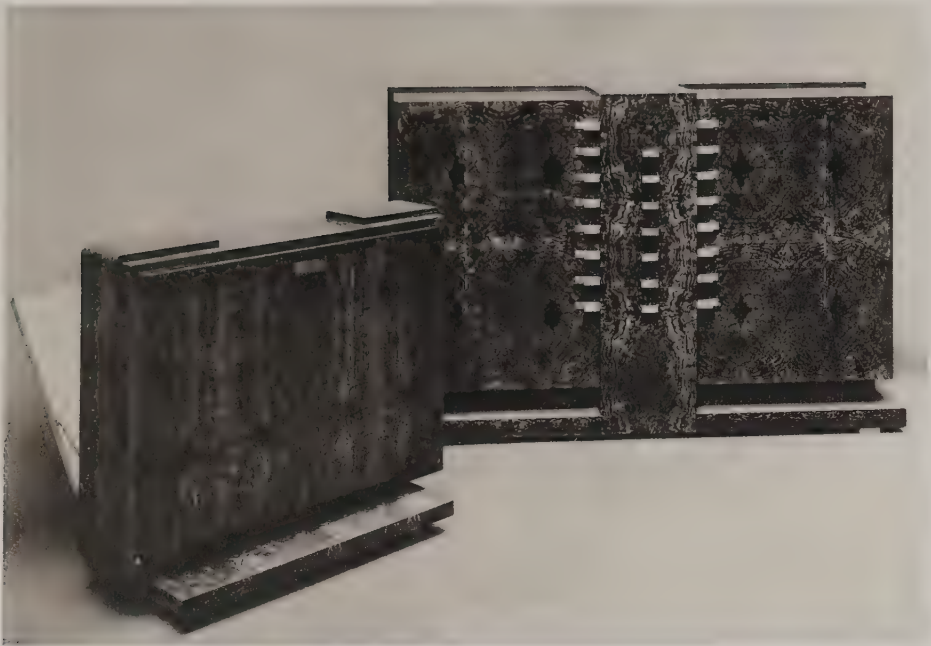
HENRI SIMMEN

À gauche : Visage au voile, buste en grès émaillé sur socle d'acier, 1920-1930.

SOCIÉTÉ DES ARTISTES DÉCORATEURS

Ci-dessus, à gauche : maquette à la craie, gouache et encre pour l'affiche de René Buthaud pour le Salon de la Société des artistes décorateurs de 1931, Paris.

Ci-dessus, à droite : affiche lithographique créée par Jean Dupas pour le Salon de la Société des artistes décorateurs de 1924, Paris.

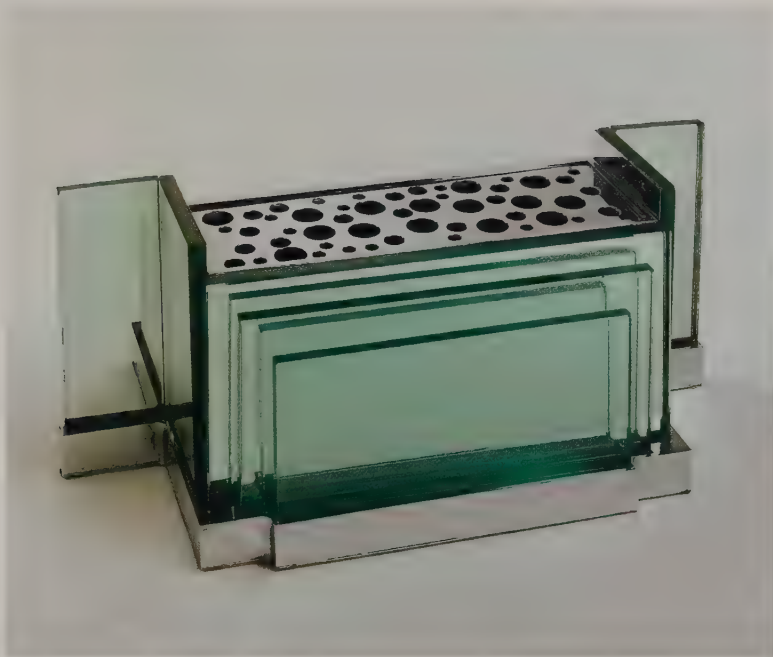


LOUIS SOGNOT

En haut à gauche : meuble à tiroirs et classeur, en collaboration avec Charlotte Alix, vers 1928.

En haut à droite : desserte en chêne à piétement de métal, commercialisée par Primavera, Paris, 1929.

Ci-dessus : bureau et fauteuil, en collaboration avec Charlotte Alix, vers 1928.



LOUIS SOGNOT

Jardinière en métal chromé
et verre teinté, en collaboration
avec Charlotte Alix, 1930.

Railway Co. mais n'ayant pas le diplôme d'ingénieur nécessaire pour obtenir une promotion, part chez Wileman & Co. en 1919 et suit des cours de dessin à la Hanley School of Art. En 1925, Wileman change son nom en Shelley et ouvre une boutique à Holborn, à Londres. En 1928, celle-ci devient une société anonyme, Shelley Potteries Ltd, et Slater succède à son père comme directeur artistique. Il est chargé de renouveler la production de porcelaine tendre, en introduisant une gamme séduisante de motifs, de formes et de glaçures modernes. S'ensuivent plusieurs collections Art déco, dont *Rayon de soleil* (1930) et *Blocks* (1931), et des modèles originaux comme *Vogue* (avec ses anses triangulaires inédites), *Mode* et plus tard *Régent*. Pendant la Seconde Guerre mondiale, Slater s'engage parmi les volontaires qui défendent le territoire britannique. Après la guerre, il s'efforce de redresser les ventes de la manufacture, en particulier à l'étranger, en renouvelant les formes et les décors de ses pièces. Il reste chez Shelley Potteries jusqu'en 1972, malgré les fusions et changements de nom de la société. Slater laisse une œuvre raffinée, notamment pour la production Art déco.

Société des artistes décorateurs

Le Salon de la Société des artistes décorateurs (SAD) était l'une des quatre manifestations françaises où les artistes pouvaient présenter leurs dernières créations, avec le Salon des artistes français, celui de la Société nationale des beaux-arts et le Salon d'automne. Inauguré en janvier 1904 dans le palais des Beaux-Arts (Petit Palais), le Salon de la SAD est organisé de 1906 à 1921 au pavillon de Marsan, rue de Rivoli, dans les salles du musée des Arts décoratifs puis, à partir de 1923, au Grand Palais. Dans les années vingt, il s'impose comme le lieu d'exposition favori de nombreux sociétaires qui figurent dans ce livre.

Société des artistes français

Parmi les principaux Salons, celui de la Société des artistes français (SAF), organisé au Grand Palais, était le plus ancien et le plus illustre. Héritière de l'exposition officielle instituée par Louis XIV en 1663 et organisée pour la première fois en 1667 pour montrer au public les œuvres des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture, la Société des artistes français voit le jour en 1881 et s'ouvre progressivement à d'autres disciplines, comme la gravure, la lithographie, le pastel, les monuments publics, les miniatures et certains arts appliqués.

Société nationale des beaux-arts

Fondée en 1890, la Société nationale des beaux-arts (SNBA) accepta les arts appliqués en plus de la peinture et de la sculpture dès sa seconde année. Organisé au Champ-de-Mars jusqu'en 1899, alternativement au Grand Palais et au Champ-de-Mars de 1901 à 1906, puis au Grand Palais, le Salon de la SNBA propose un cadre différent de celui de la Société des artistes français. Dans les faits, de nombreux artistes participent aux deux Salons.

Sognot, Louis (1892-1969)

Né à Paris, Sognot fréquente l'école Bernard-Palissy, puis se forme chez Krieger, un ébéniste de la rue du Faubourg-Saint-Antoine à Paris. Au début des années vingt, il entre chez Primavera. À partir de 1923, il expose ses meubles sous son propre nom dans les Salons. Le style de Sognot est toujours impeccablement net, adapté aux lignes élégantes et hardies du chrome tubulaire. Sa compréhension rapide des possibilités esthétiques du métal propulse Primavera au premier plan du mouvement moderne. Sognot y collabore étroitement avec Charlotte Chauchet-Guilleré, Marcel Guillemard et Charlotte Alix. Sognot et Alix créent de nombreux meubles ensemble, notamment des chaises en métal tubulaire ou plat, avec de

grands châssis anguleux, garnis de cuir ou de tissu caoutchouté.

À l'Exposition de 1925, Sognot présente deux ensembles – un boudoir et une chambre attenante – dans le pavillon de Primavera. Des tapis colorés adoucissent et complètent ses ensembles de mobilier anguleux, réalisés dans des bois aux tons chauds. Il a aussi conçu un piano pour le stand Gaveau. Cofondateur de l'Union des artistes modernes (UAM) en 1929, Sognot présente des meubles innovants aux expositions annuelles du groupe, dont certains sont reproduits dans le *Répertoire du goût moderne IV et V*. Il aime dessiner des pièces à doubles ou multiples fonctions : des bureaux s'ouvrent pour révéler des intérieurs de coiffeuse ; des piédestaux renferment des compartiments où se logent des accessoires de fumeur. Même les murs de Sognot sont mobiles : son bureau de directeur à l'exposition de l'UAM en 1930 pouvait se convertir en une salle de loisirs.

Entre autres commandes majeures, il conçoit un intérieur pour Jean Carlu (1930) ; du mobilier pour le maharajah d'Indore (1931) ; des bureaux pour le journal *La Semaine de Paris* (1930) ; la cabine de première classe du médecin principal sur le *Normandie*. Son célèbre lit à deux places de 1931 pour le maharajah d'Indore est en duralumin et les tables de nuit jumelles en verre. Ce lit a été conçu à partir de deux modèles antérieurs : le premier, un lit à une place pour une maison coloniale, présenté à l'exposition Semaine de Paris en 1930 ; le second, un lit pour une cabine de première classe du paquebot *l'Atlantique* (1931), orné d'un couvre-lit d'Hélène Henry. En 1932, Sognot utilise un nouveau matériau : ses chaises de salle à manger présentées au Salon de la Société des artistes décorateurs sont en Lakarmé – un plastique ignifuge – moulé et laqué. À partir de 1926, il est professeur de décoration à temps partiel à l'école Boule.

ANDRÉ SORNAY

À droite : paire de fauteuils en pin d'Oregon à garnitures de cuivre, 1930-1940.

Ci-dessous, à gauche : chevalet en macassar à cabochons de laiton, 1930-1940.

Ci-dessous, à droite : fauteuil en pin d'Oregon à cabochons de laiton, 1930-1940.





ANDRÉ SORNAY

À gauche : commode en loupe à cabochons de laiton, 1930-1940.

Ci-dessous : bureau en palissandre et bois de rose à cabochons de laiton, 1930-1940.



ANDRÉ SORNAY

À gauche : bureau en acajou à cabochons de laiton, 1930-1940.

SÉRAPHIN SOUBBININE

*Ci-dessous, à gauche : Naïade
au dauphin, groupe de plâtre, 1924.*

MART STAM

*Ci-dessous, à droite : chaise en tubes
d'acier chromé et bois laqué,
fabriquée par Thonet, vers 1935.*

JOHN HENRY BRADLEY STORRS

*À droite : L'Esprit de Walt Whitman,
étude en bronze pour un monument
à la gloire du poète, coulée par
le fondeur Valsuani, vers 1920.*



WILLIAM SPRATLING

Service à thé et à café avec pichet et plateau, argent et garnitures de bois, 1930-1940.



Sornay, André (1902-2000)

Né dans une famille lyonnaise de fabricants et de marchands de meubles, Sornay étudie à l'école des beaux-arts de Lyon sous la direction de Jean Larrivé. À la mort de son père, il lui succède à la tête de l'entreprise familiale et cherche à enrichir le catalogue archaïsant d'une ligne de mobilier moderne.

Malgré plusieurs comptes rendus négatifs, Sornay explore la création contemporaine avec l'aide de sa future épouse, Suzanne Lunet, et se passionne pour les œuvres de Pierre Chareau, Francis Jourdain et d'autres artistes décorateurs. En 1923, il fait ses débuts au Salon d'automne, en présentant une chambre en sycamore blanc de grandes dimensions. En 1925, il ouvre un atelier à Villeurbanne et décore de nombreux appartements à Paris et à Lyon ainsi que des maisons de retraite et des bibliothèques. À l'Exposition de 1925, il présente des meubles dans le pavillon de la ville de Lyon conçu par Tony Garnier.

Le mobilier de Sornay est le plus souvent massif et rigoureusement géométrique, toujours fonctionnel voire multifonctionnel, et convertible, rehaussé parfois d'une touche cubiste ou africaine. Le macassar, le palissandre, la loupe d'orme, l'acajou, la loupe de thuya, le pin d'Oregon et le noyer sont ses placages de prédilection.

À partir de la fin des années vingt, Sornay utilise les laques synthétiques, les matières plastiques, le caoutchouc, le Formica, le Permatex et différentes méthodes de fabrication industrielles. Entre 1930 et 1933, il invente une forme d'ornementation très simple mais efficace : des bandes de clous à tête de laiton agencées en une infinité de motifs, qu'il complète d'incrustations de cuir, de cuivre et de laque. Pour créer de nouveaux effets spatiaux, Sornay commande des garnitures métalliques à Claudius Linossier et Michel Zadounaisky notamment. En 1933, il fait breveter une méthode d'assemblage de meubles dans laquelle un cadre en bois est soutenu par une structure métallique interne. Le cadre est ensuite recouvert de paires de panneaux de

placage, fixés par des rangées de clous en laiton apparents et espacés de cinq ou dix millimètres. Cette nouvelle technique, appelée « cloutage », devient une de ses marques de fabrique. Toujours prêt à suivre son instinct et à faire preuve d'indépendance, Sornay privilégie néanmoins la rationalité dans son mobilier. Son inventivité culmine de 1933 à 1938. Ses enfants lui succèdent.

Soudbinine, Séraphin (1867-1944)

Soudbinine naît et grandit en Russie avant d'émigrer à Paris. Il devient un protégé d'Auguste Rodin et travaille dix ans dans son atelier comme graveur sur pierre. Il crée aussi des bustes en bronze, dont un *Buste du maître* représentant Rodin, coulé par le fondeur Alexis Rudier. Au retour d'un voyage à New York où il a vu la collection de céramiques asiatiques de Pierpont Morgan au Metropolitan Museum of Art, Soudbinine se construit un atelier pour fabriquer des grès et de la porcelaine à Paris. Il sculpte ses pièces, principalement animalières, qu'il recouvre d'une épaisse glaçure craquelée. Il collabore occasionnellement avec le potier Paul Jeanneney (1861-1920) et crée des bustes en biscuit pour la manufacture de Sèvres de 1915 à 1943. Il réalise aussi des compositions pour les panneaux et paravents laqués de Jean Dunand. Deux d'entre elles, *Bataille des anges : Fortissimo* et *Bataille des anges : Pianissimo* sont conservées au Metropolitan Museum of Art à New York.

Spratling, William (1900-1967)

Né à Sonyea dans l'État de New York, Spratling suit des cours à l'Art Students League à New York en 1915. Deux ans plus tard, il entre à l'école d'architecture d'Auburn University dans l'Alabama. Diplômé en 1921, il devient professeur adjoint d'architecture à la Tulane University à La Nouvelle-Orléans. Vers 1926, il voyage au Mexique pour étudier l'architecture coloniale espagnole. Lors de visites ultérieures, il se lie avec les artistes Diego Rivera, Miguel

Covarrubias et David Alfaro Siqueiros, qui l'influencent par leurs styles très personnels. En 1929, Spratling s'installe à Taxco au Mexique. Deux ans plus tard, il ouvre un atelier, La Aduana, dans une ancienne maison de douanes. Ses bijoux, services et couverts en argent, qui puisent dans l'héritage précolombien et colonial espagnol, ressuscitent à eux seuls l'industrie de l'argent locale et l'industrie minière qui lui est liée. Au début des années trente, Spratling développe son atelier en recrutant des orfèvres d'Iguala et rebaptise son atelier Taller de las Delicias (Boutique des Délices). Pendant la Seconde Guerre mondiale, lorsque les importations européennes sont interdites, les grands magasins américains lui commandent leur argenterie. En 1945, l'atelier est renommé Spratling y Artesanos mais périclité et ferme. Deux ans plus tard, Spratling ouvre un autre atelier, Taxco-el-Viejo, qui reste en activité jusqu'à sa mort. Il est alors racheté par un vieil ami, Alberto Ulrich, aux employés à qui Spratling l'avait légué.

Stam, Mart (1899-1986)

Né à Amsterdam, Stam y suit des cours de dessin à l'École royale des hautes études de 1917 à 1919, puis travaille comme dessinateur d'architecture à Rotterdam jusqu'en 1922. La même année, il part à Berlin où il rencontre plusieurs architectes avant-gardistes, dont Hans Poelzig (1869-1936) et Bruno Taut (1880-1938). Il participe à une exposition au Bauhaus en 1923 et publie de nombreux articles sur le design et l'architecture de 1925 à 1928. En 1926, il produit le premier prototype de sa chaise cantilever révolutionnaire, faite de tuyaux de gaz soudés. Ludwig Mies Van der Rohe et Marcel Breuer en affinent par la suite la construction. Avec Gerrit Rietveld et Hendrik Petrus Berlage, Stam fonde les Congrès internationaux d'architecture moderne en 1928. L'année suivante, il présente des exemplaires de sa chaise à Stuttgart. De 1931 à 1932, il travaille comme urbaniste en Union soviétique. Avant sa retraite en 1966,

RAYMOND SUBES

Pendule de cheminée en fer forgé et marbre, vers 1921.

JOHN HENRY BRADLEY STORRS

Page de droite : *Baigneuses*, groupe en bronze, vers 1916-1919.



il enseigne le design et l'architecture à Berlin et à Dresde. Il meurt à Goldbach, en Suisse.

Stölzl (Stadler-Stölzl), Gunta (1897-1983). Voir Textile.

Storrs, John Henry Bradley (1885-1956)

Né à Chicago, Storrs est le dernier des sept enfants d'un architecte promoteur immobilier. Sa formation artistique débute véritablement en 1905, lorsqu'il quitte l'University High School et s'embarque pour l'Europe. Cette première traversée en annonce de nombreuses autres, Storrs menant une vie itinérante et divisant sa carrière entre les États-Unis et l'Europe. Il y séjourne la plupart du temps en France, à Orléans, dans la famille de sa fiancée, Marguerite Chabrol. Storrs étudie à Hambourg et à Paris, peut-être à l'académie Montparnasse, de 1906 à 1907. En 1908, il retourne à Chicago où il suit des cours du soir à l'Academy of Fine Arts. En 1909, il étudie l'anatomie et le modelage avec le sculpteur Charles J. Mulligan à l'école de l'Art Institute de Chicago. Il poursuit sa formation : auprès de Bela Pratt à l'école du Museum of Fine Arts de Boston en 1910 puis sous la direction de Charles Grafly à la Pennsylvania Academy of the Fine Arts en 1911. L'année suivante, il retourne à Paris et s'inscrit à l'académie de la Grande Chaumière, l'académie Julian, l'École des beaux-arts et l'académie Colarossi. En 1914, ce long apprentissage s'achève lorsque Auguste Rodin l'invite à rejoindre son atelier. Storrs voyage ensuite à San Francisco pour installer l'envoi du maître à l'exposition internationale *Panama-Pacific* de 1915. En 1920, sa carrière est lancée à Paris et Storrs présente sa première exposition individuelle en Amérique, à la Folson Gallery à New York. Grâce à sa faculté d'adaptation, il évolue sans peine entre l'art figuratif et l'art abstrait, s'inspirant à la fois d'une iconographie classique et d'un mélange de thèmes issus de l'art abstrait des avant-gardes, dont le cubisme, le modernisme

français et l'esthétique machiniste.

Dans les années vingt et trente, Storrs enrichit sa production de peintures et de cartons de tapisseries. Sa carrière est alors jalonnée d'expositions dans des galeries des deux côtés de l'Atlantique. Dès 1920, il a élaboré un style non figuratif original, en simplifiant les formes en plans et en volumes. Il présente aussi dans les années vingt une série de pièces purement architecturales, inspirées des retraits en gradins des gratte-ciel, dont *Formes dans l'espace* et *Études de formes*. Sa statue en aluminium de *Cérès* (1928), créée pour surplomber du haut de ses trente mètres le Chicago Board of Trade Building, offre une interprétation plus fluide du modernisme. En 1929, il est élu membre de plein droit de la section new-yorkaise de l'American Union of Decorative Artists and Craftsmen (AUDAC). Il fait son dernier voyage aux États-Unis en 1939. Il est arrêté par l'armée allemande pendant la Seconde Guerre mondiale et incarcéré dans un stalag.

Studium-Louvre (Le Louvre)

L'atelier de décoration Studium-Louvre est créé en 1923 par le grand magasin Le Louvre, fondé en 1855 rue de Rivoli à Paris. Étienne Kohlmann en est le directeur jusqu'en 1938. Il recrute une équipe de créateurs, dont Georges Djo-Bourgeois, André Fréchet, Pierre Lahalle, Georges Lévard et Maurice Matet. Le stand de l'atelier à l'Exposition de 1925 inclut aussi des œuvres d'Edgar Brandt, de Laurent Malclès et d'Albert Laprade.

Subes, Raymond (1891-1970)

Né à Paris, Subes est formé à l'école Boulle, où il apprend la gravure sur métal, puis dans l'atelier de l'ébéniste André Fréchet et dans celui du sculpteur Germain, avant d'entrer à l'École des arts décoratifs à Paris. À partir de 1916, il travaille dans l'atelier d'Émile Robert à Enghien-les-Bains, un premier emploi décisif pour la suite de sa carrière. Subes y apprend l'art de la forge et les

traditions qu'il réinterprétera plus tard. En 1919, il entre comme dessinateur chez Borderel et Robert, une compagnie de construction métallique florissante. Il devient chef du bureau de dessin en 1920. À la mort d'Émile Robert en 1924, il prend sa succession.

Un survol des commandes de Subes dans les années vingt montre l'immense variété de son travail : églises, cimetières, monuments, halls d'exposition et hôtels. Ses chefs-d'œuvre restent cependant pour beaucoup inconnus, ornant les façades de bâtiments ou les courbes audacieuses de balustrades d'hôtels anonymes. Ils furent plus nombreux encore à être démontés et mis à la ferraille lorsque les paquebots *Île-de-France*, *Atlantique*, *France* et *Normandie* connurent une fin ignominieuse.

Subes présente un assortiment de pièces dans les Salons parisiens dès 1919. Ses envois incluent des commandes d'autres exposants, par exemple un cadre en acier pour une bibliothèque de Jacques-Émile Ruhlmann, une porte en fer forgé pour Michel Roux-Spitz. Il travaille aussi pour Maurice Jallot et Alfred Porteneuve. À l'Exposition de 1925, Subes réalise les ouvrages en fer forgé du pavillon Une ambassade française, de l'Hôtel du collectionneur et du pavillon de la Société de l'art appliqué aux métiers. Il privilégie le fer forgé mais utilise à l'occasion le bronze, le cuivre patiné et, dans les années trente, l'aluminium et l'acier – ce dernier, oxydé ou traité à la laque Duco.

Süe, Louis (1875-1968). Voir Süe et Mare.

Süe et Mare. Voir Mobilier et Décoration intérieure.

Suisse, Gaston (1896-1988)

Né à Paris, Suisse est surtout connu aujourd'hui pour ses peintures laquées, exécutées « d'après nature », représentant des oiseaux de paradis, des forêts équatoriales luxuriantes peuplées de





GASTON SUISSE

À gauche : paravent à six feuilles en bois laqué, sans doute 1930-1940.

Ci-dessous : table en bois laqué incrusté de coquille d'œuf, vers 1930.



GASTON SUISSÉ

Ci-dessous : décorations murales pour le hall de réception du conseil municipal au palais de Tokyo à l'Exposition des arts et techniques de 1937, Paris.

À droite : *Poissons japonais*, panneau de bois laqué et doré à la feuille d'or à décor gravé, 1939.



WALTER DORWIN TEAGUE

Ci-dessous, à gauche : bougeoirs en zinc fabriqués par Plymouth Pewter, commandé par le grand magasin Marshall Field & Co., Chicago, 1934.



singes et des rivières grouillant de poissons tropicaux. En 1913, il entre à l'École des arts décoratifs mais est enrôlé l'année suivante dans l'infanterie française. Démobilisé en 1918, il retourne achever sa formation sous la direction de Paul Renouard et d'Albert d'Ys. Diplômé en 1925, Suisse fait ses débuts au Salon d'automne en 1926. Il en est élu sociétaire en 1927 et y expose de nombreuses années. Il est également membre de la Société des artistes français, de la Société nationale des beaux-arts et de la Société des artistes animaliers. Suisse participe aux Salons et expose dans les galeries Drouant, Edgar Brandt, Georges Petit, Jean Charpentier et Malesherbes à Paris. Son atelier est répertorié au 42, rue de Tolbiac dans les années vingt ; il s'installe plus tard au 47, boulevard Saint-Marcel, près du Jardin des Plantes. Dans les Salons, Suisse présente une grande variété de paravents, panneaux, étuis et boîtes en laque et coquille d'œuf. Des particuliers lui commandent du mobilier de style moderne et oriental. Il utilise le bois ou l'aggloméré comme support et y applique une couche de laque d'or ou d'argent en fond, qu'il orne de décors polychromes ou incisés. Au début des années trente, il abandonne la laque pour la nitrocellulose, un vernis synthétique qui sèche plus vite et est plus facile d'emploi que la laque traditionnelle. Dans les années trente, Suisse expose fréquemment en dehors des Salons : il crée par exemple la décoration murale du temple d'Angkor à l'Exposition coloniale de 1931 et, en collaboration avec l'artiste Cottet, celle du hall de réception du palais de Tokyo à l'Exposition des arts et techniques de 1937. Une exposition itinérante de ses œuvres s'arrête à Bruxelles, Zurich et Le Caire.

Szabo, Adalbert-Georges (1877-1961)

Né en Hongrie, Szabo obtient la nationalité française et ouvre un atelier de ferronnerie au 15, rue Émile-Dubois à Paris. Sa carrière dans les arts décoratifs couvre trois décennies : il expose

ELSA TENNHARDT

Ci-dessous, à droite : surtout et bougeoirs assortis en laiton argenté et doré, fabriqués par E. & J. Bass Co., New York, 1928.



de la ferronnerie au Salon de la Société des artistes décorateurs dès 1906-1907 et présente une porte en fer forgé commandée par une œuvre de bienfaisance d'Angoulême en 1938. Avant la Première Guerre mondiale, ses pièces sont plus inspirées par la tradition que par le style Art nouveau dominant ; à partir de 1919, elles incluent des éléments Art déco. Szabo réalise surtout des pièces de petit format : grilles, chandeliers, cache-radiateurs, cadres de miroir – et même des entrées de serrure – en fer forgé et, plus rarement, en bronze sur cuivre. Il exécute quelques commandes architecturales telles une pendule pour la façade du siège du *Temps*, en 1921, et des portes d'ascenseur et des rampes d'escalier pour la Banque de l'Union parisienne dix ans plus tard. Les portes de la salle à manger de première classe sur le *Normandie* sont l'une de ses œuvres majeures, à la fois par la taille et l'importance artistique.

T

Tambuté, Henri (1911-1987). Voir Sain & Tambuté.

Teague, Walter Dorwin (1883-1960)

Né à Decatur dans l'Indiana, Teague grandit à Pendleton près d'Indianapolis. Il achève ses études secondaires en 1902 et s'installe à New York l'année suivante où il suit les cours du soir de l'Art Students League. En 1908, il entre au département artistique de l'agence de publicité Calkins & Holden. En 1911, il ouvre sa propre agence où il popularise l'usage de bordures décoratives encadrant les affiches publicitaires. Au milieu des années vingt, il devient un designer industriel indépendant et un spécialiste reconnu de la typographie. Le premier client majeur de Teague est l'Eastman Kodak Co., qui le charge en 1928 de réaménager sa boutique et de redessiner ses appareils photo, notamment le modèle en plastique *Baby Brownie* (1933), qui établit sa

réputation. Il dessine, entre autres objets connus, une automobile Marmon (1930), la radio 557 de Sparton, dans son boîtier bleu métallisé à ailettes chromées, un stylo pour Scripto (1952), les canettes de la bière Schaefer (1957), les wagons d'essence Texaco ainsi qu'une multitude d'articles tels que du mobilier pour S. Karpen & Bros., des lampes pour la Polaroid Corporation, des étains pour Marshall Field & Co. de Chicago, des réfrigérateurs pour Westinghouse, des pianos pour Steinway & Sons, des caisses enregistreuses pour la National Cash Register Co. En 1932, Teague est recruté comme conseiller par Amory Houghton, le président des Corning Glass Works, qui veut lancer sous la marque Steuben une collection moderne de cristallerie de table incolore et de verrerie décorative – un virage par rapport à la production antérieure en verre dépoli et coloré. Les nouveaux décors de Teague, tous volontairement distingués, incluent *Saint-Tropez*.

À la Foire internationale de New York en 1939, Teague travaille pour de nombreuses entreprises, dont la Libbey Glass Co. (verres à pied *Ambassade* pour la salle à manger d'apparat du Federal Building, en collaboration avec Edwin W. Fuerst) et les automobiles Ford (chaises en aluminium et Lucite pour le stand). Teague, le plus sérieux des designers industriels américains, se maintient aux avant-postes de sa profession dans l'après-guerre. En 1940, il publie ses théories dans un livre : *Design This Day, the Technique of Order in the Machine Age*.

Templier, Raymond (1891-1968). Voir Joaillerie.

Tennhardt, Elsa (1899-1980)

Née en Allemagne, Tennhardt voyage aux États-Unis dans son adolescence comme bonne d'enfants pour une famille anglaise. En 1920, elle est installée à Manhattan ou dans les environs et entre en relation avec la communauté d'artistes austro-allemands émigrés à New York.



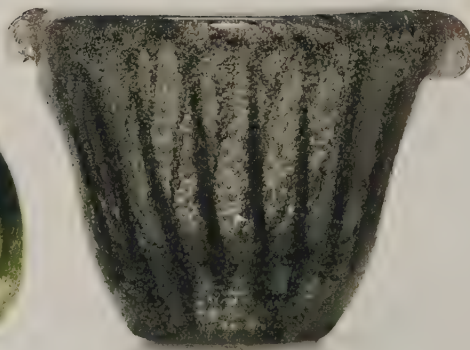
**ADALBERT-GEORGES
SZABO**

Ci-dessus, à gauche :
paire de grilles en fer
forgé, vers 1925.

Ci-dessus à droite :
torchère en fer forgé
et albâtre, vers 1930.

**WALTER DORWIN
TEAGUE**

À gauche : verreries
Saint-Tropez pour
la Steuben Glass Co.,
vers 1932.



ANDRÉ THEURET

Ci-dessus, à gauche : vase en verre épais soufflé à la bouche à décor appliqué et effets de textures intercalaires, vers 1930 ; exemples similaires de Maurice Marinot et Henri Navarre, 1925-1935.

TÉTARD FRÈRES

En haut à gauche : cafetière en argent à anses d'ébène, 1936.

En haut à droite : service à thé en argent à anses d'ivoire, 1925-1930.

TÉTARD FRÈRES

À droite : service à thé de quatre pièces en métal argenté, à anses de bois de rose, commercialisé par Kirby, Beard & Co., Paris, vers 1925-1930.



Elle fréquente notamment le cercle de Winold Reiss, dans l'école duquel elle apprend le dessin et travaille brièvement vers 1925, sur Christopher Street.

Vers cette époque, Tennhardt est chargée par E. & J. Bass, un fabricant local d'argenterie, de dessiner une collection moderniste. Lancée en 1928, celle-ci comprend un crémier et un sucrier, des chandeliers et un nécessaire exécutés dans un style triangulaire cubiste. Un service à cocktail en argent avec son shaker est reproduit dans *Harper's Bazaar*. Ce sont apparemment les seuls modèles industriels de Tennhardt. Elle se consacre ensuite à la peinture, tout en donnant des cours du soir pour adultes à la Cooper Union et à la New York University. Tennhardt s'installe à Southampton, sur Long Island, au milieu des années soixante.

Tétard Frères

Fondée en 1851 par Hugo Tétard au 4, rue Béranger à Paris, la maison Tétard est dirigée à partir de 1880 par Edmond Tétard (mort en 1901). Ses fils, Henri, Jacques et Georges, lui succèdent à sa mort et renomment l'entreprise Tétard Frères. Dans l'entre-deux-guerres, Tétard Frères recrute trois dessinateurs de grand talent : en 1919, Valérie Bizouard, directrice artistique jusqu'à sa retraite en 1936, Louis Tardy, en poste jusqu'en 1959, puis, en 1930, Jean Tétard, l'arrière-petit-fils du fondateur. Jean renouvelle le catalogue de la maison en créant de saisissants services à la fois anguleux et fluides. La surface polie de l'argent est mise en valeur par des anses et prises de couvercle en matériaux exotiques comme l'ivoire, le bois de rose, le lapis-lazuli. André Mare (de Süe et Mare) est l'un des décorateurs extérieurs réputés avec lesquels Tétard Frères collabore.

Thuret, André (1898-1965)

Né à Paris, Thuret fait des études de science et de droit. À partir de 1922, il occupe un poste d'ingénieur aux verreries de Bagnoux, puis de

Bezons. Ce scientifique spécialiste de la chimie du verre et de la verrerie industrielle se passionne vers 1924 pour la verrerie d'art de Maurice Marinot. Il réalise ses premières expériences avec son ami Henri Navarre. Il travaille ensuite seul, en dehors de l'aide occasionnelle qu'il reçoit d'un contremaître de la verrerie d'Alfortville, près de Paris. Il enseigne au Conservatoire national des arts et métiers à partir de 1926.

Thuret réalise la plupart de ses pièces en verre translucide blanc ou teinté, soufflé à la volée ou au moule. Il obtient ses décors intercalaires très originaux faits de volutes colorées en roulant la paraison sur le marbre couvert d'oxydes métalliques et en l'enrobant élégamment d'une seconde couche de verre blanc travaillée à chaud aux pincettes. Honoré en tant qu'ingénieur à l'Exposition de 1925 par un diplôme d'honneur, Thuret expose au Salon d'automne en 1928 et 1932, ainsi qu'à New York, Londres, Madrid, Munich et Florence.

Après la Seconde Guerre mondiale, Thuret varie ses effets décoratifs en jouant davantage sur les décors intercalaires bullés et les effets de texture. En 1951, il présente une sélection de pièces à l'exposition consacrée au verre au pavillon de Marsan à Paris. Les considérations scientifiques l'intéressaient autant que les aspects esthétiques de l'art du verre.

Tiffany & Co.

La célèbre boutique d'argenterie, de joaillerie et d'articles de luxe Tiffany & Co. est fondée en 1837 par Charles Lewis Tiffany et John Young. Elle vend à l'origine de la papeterie et des articles de fantaisie à New York. Au cours des dix années suivantes, les associés, rejoints par John L. Ellis en 1841, ajoutent la joaillerie et l'argenterie à leur catalogue. En 1853, Tiffany rachète les parts de ses associés et donne son nom à la boutique. Il participe à toutes les expositions internationales du XIX^e et du début du XX^e siècle et reçoit des prix pour ses présentations inspirées de l'orientalisme

et de l'esthétisme, auxquelles s'ajoutent dans les années quatre-vingt-dix des thèmes spécifiquement américains. À l'Exposition universelle de 1900, le stand de Tiffany & Co. jouxte celui du fils de Charles, Louis Comfort Tiffany. À partir de 1903, la maison vend des objets décoratifs produits par les Tiffany Studios de Louis. Le fait que le premier bijoutier et joaillier d'Amérique ait pu ignorer presque entièrement le style moderniste dans l'entre-deux-guerres montre que les modes parisiennes n'influaient pas sur la demande intérieure américaine. L'élégance discrète caractéristique des objets Tiffany – bijoux, articles de table et accessoires de toilette historicistes qui constituaient la base de son succès commercial et de sa réputation – continuait d'avoir la préférence de sa clientèle patricienne de la Nouvelle-Angleterre. Tiffany attend les années trente pour lancer une collection « classique moderne », incluant le trophée facetté de 4,6 kilogrammes, en platine et cristal plutôt qu'en argent, présenté à l'exposition *Century of Progress* de Chicago, en 1933. Les carnets de croquis des années trente montrent que Tiffany produit peu de modèles Art déco avant 1937 en dehors de cette collection. En 1937, l'argenterie moderniste se développe, comme en témoigne l'envoi à l'exposition *Contemporary American Design* au Metropolitan Museum of Art à New York : il comprend des pièces d'Arthur Leroy Barney, dessinateur en chef de Tiffany, et de Peer Smed (1878-1943), un dessinateur danois qui associe un style d'inspiration scandinave légèrement ornementé et un fonctionnalisme allemand intransigeant, fondé sur des formes rectangulaires. En 1937, la maison célèbre aussi son centenaire avec la collection de couverts *Century Pattern*. En 1939, les hésitations ont été levées : l'argenterie moderniste de Tiffany présentée dans le pavillon des bijoux à la Foire internationale de New York en 1939 surpasse les modèles Art déco de ses concurrents directs.

TIFFANY & CO.

À droite : pendule de bureau à décor de chinoiserie, à boîtier en or 18 carats, laque, jade et lapis-lazuli, à cadran émaillé multicolore muni d'aiguilles serties de diamants de taille rose et de chiffres arabes ; mouvement de Vacheron Constantin, vers 1929.

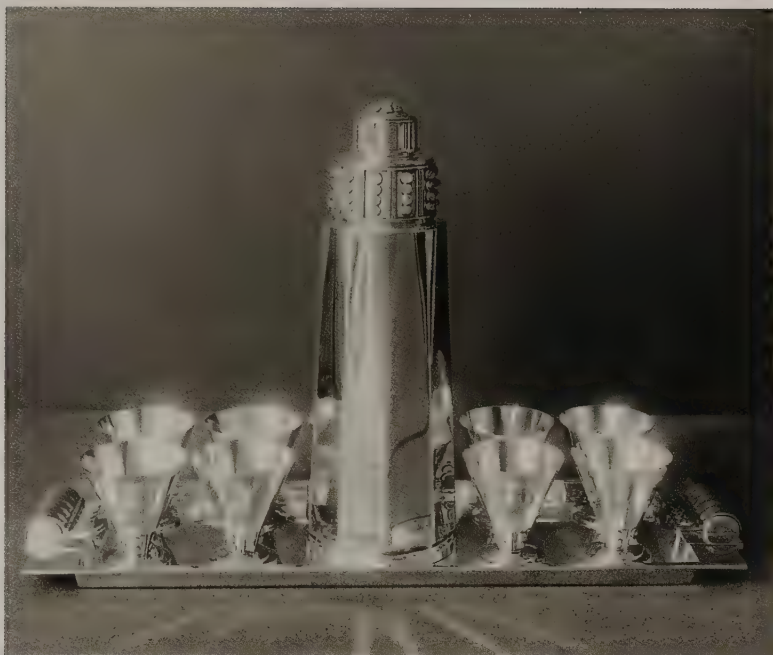
Ci-dessous : surtout et paire de chandeliers en argent, exposés par le joaillier dans le pavillon des bijoux, à la Foire internationale de New York, 1939.



TIFFANY & CO.

Page de droite, à gauche : service à cocktail en argent rehaussé de cabochons d'émeraudes, exposé par le joaillier dans le pavillon des bijoux à la Foire internationale de New York, 1939.





TIFFANY & CO.
Ci-contre : service à café en argent et fibre noire, exposé par le joaillier dans le pavillon des bijoux à la Foire internationale de New York, 1939.

Ci-dessous : service à thé *Tête-à-tête* et plateau assorti, en argent à prise de couvercle en néphrite et anses en fibre synthétique, conçu par Albert L. Barney pour l'envoi du joaillier à la Foire internationale de New York, 1939.





JOSEPH URBAN

Ci-contre : paire de fauteuils et table en bois laqué incrusté de nacre, garnis de coton et de soie teints à l'aérographe, exposée à l'origine dans la rotonde d'entrée de la galerie new-yorkaise de la Wiener Werkstätte of America, vers 1921.

VAN CLEEF & ARPELS

Ci-contre, à gauche : miroir portable en agate, rubis et or laqué, 1930.

Page de droite : sac du soir en or émaillé, platine, diamants sur tissu brodé et pailleté, 1926.

U

Union des artistes modernes

Moins de deux ans après la triomphale Exposition de 1925, la grammaire ornementale luxueuse de l'Art déco qui avait dominé l'exposition et les Salons est passée de mode. En 1928, après la rupture de Le Corbusier et d'autres artistes avec la Société des artistes décorateurs, Robert Mallet-Stevens propose de fonder un équivalent du Deutscher Werkbund, dans l'esprit de dissidence de la Sécession viennoise. Un groupe d'artistes avant-gardistes – décorateurs, architectes et sculpteurs – crée donc l'Union des artistes modernes (UAM) en 1929.

Outre Mallet-Stevens, les membres fondateurs sont Pierre Chareau, Eileen Gray, André Lurçat, Jan et Joël Martel, Charlotte Perriand et Jean Puiforcat. L'UAM ouvre ses premiers bureaux dans l'appartement d'Hélène Henry, la créatrice de tissus, au 7, rue des Grands-Augustins à Paris. Mallet-Stevens en est le premier président, René Herbst le deuxième. De nombreux artistes adhèrent progressivement à l'UAM ; en 1932, elle compte soixante membres.

En quête d'une philosophie universelle du design, les membres de l'UAM prônent un fonctionnalisme austère rejetant toute ornementation et surnommé « la grande nudité ». En 1930, ils présentent leurs travaux à l'exposition inaugurale de l'UAM, au musée Galliera à Paris. Le premier manifeste du groupe – rédigé en 1934 par Louis Chéronnet – sert de réponse partielle aux attaques contemporaines de Paul Iribe contre le modernisme. Un second manifeste de l'UAM est composé par Georges-Henri Pingusson en 1949.

Urban, Joseph (1872-1933)

Urban se forme à Vienne, sa ville natale, à l'Akademie der Bildenden Künste de 1890 à 1893, sous la direction de Karl von Hasenauer, et au Polytechnicum. Il se rend une première fois aux États-Unis en 1901, pour aménager le pavillon

autrichien de la Louisiana Purchase Exposition à Saint Louis. De retour à Vienne, il participe aux expositions du Hagenbund, mais se tourne de plus en plus vers les décors d'opéra. En 1911, il est nommé directeur artistique de la Boston Opera House et s'installe définitivement aux États-Unis. Il travaille aussi vers la même époque comme décorateur pour le Metropolitan Opera et les Ziegfeld Follies, à New York, et aménage le bâtiment de la New School for Social Research sur la 12^e rue ouest. En 1921-1922, il est directeur de l'éphémère galerie de la Wiener Werkstätte in America au 581, Cinquième Avenue à Manhattan. Les meubles, textiles et papiers peints d'Urban sont théâtraux, pleins de fraîcheur et d'exubérance, comme la chambre de dame en verre noir miroitant qu'il présente à l'American Designers' Gallery en 1928. L'influence de la Sécession viennoise est omniprésente, et les couleurs primordiales. Les archives d'Urban conservées à la Butler Library de la Columbia University documentent ses très nombreuses commandes de mobilier réalisées pour des hôtels et des restaurants dans le Midwest et à New York à cette époque, et fabriquées entre autres par la Mallin Furniture Co. Il participe à l'exposition *The Architect and the Industrial Arts* au Metropolitan Museum of Art à New York en 1929 et au Salon de l'American Union of Decorative Artists and Craftsmen (AUDAC) au Brooklyn Museum en 1931. Dans les années vingt, Urban exerce une influence immense sur l'ensemble des arts décoratifs aux États-Unis. Plus vieux d'une génération que la plupart des apprentis modernistes, il s'impose comme le doyen du mouvement.

V

Van Cleef & Arpels

Cette maison française de joaillerie est fondée en 1906 à Paris par Charles Arpels (1880-1951) et son beau-frère Alfred Van Cleef (1873-1938),

issus d'une lignée de lapidaires belges et hollandais. Julien Arpels (1884-1964), frère de Charles, les rejoint en 1908, suivi d'un troisième frère, Louis (1886-1976), peu avant la Première Guerre mondiale. Dans leur boutique du 22, place Vendôme et leur atelier de la rue Saint-Martin, Van Cleef se charge de la gestion et de la production, tandis que Julien Arpels est responsable des ventes et Charles Arpels de la sélection des pierres.

La maison devient vite réputée pour sa haute joaillerie, ouvrant des boutiques à Dinard, puis Cannes, Deauville, Vichy et Monte-Carlo. Le 24 octobre 1929, jour du krach de Wall Street, elle en ouvre une moins prometteuse à New York. À l'Exposition de 1925, Van Cleef & Arpels reçoit un grand prix pour l'un de ses bijoux, une rose demi-croix en émeraudes et rubis parsemés de diamants. De 1926 à 1942, Renée Puissant, la fille de Van Cleef, est la directrice artistique de la maison. Douée d'une imagination fertile mais ne sachant pas dessiner, elle collabore étroitement avec René-Sim Lacaze, dessinateur et créateur talentueux. La première minaudière, une exquise petite boîte à compartiments en or ciselé serti de pierres précieuses, faisant office de sac du soir, est créée en 1930 par Louis Arpels pour Florence Gould, la femme du magnat des chemins de fer américains.

En 1932, Van Cleef & Arpels s'agrandit place Vendôme en acquérant la boutique attenante, celle de René Lalique, au n° 24 et, l'année suivante, signe un contrat avec Alfred Langlois, facteur réputé d'horloges et de montres, qui se spécialise dans la fabrication de nécessaires. En 1935, la maison révolutionne l'art de la joaillerie en inventant le serti mystérieux (une monture invisible).

Van Cleef & Arpels participe à l'Exposition des arts et techniques de 1937 et reçoit l'année suivante une commande prestigieuse de la cour d'Égypte : les parures de noces de la princesse Fawzia (fille du roi Fouad et sœur de Farouk) qui





BUGATTI

JOSEPH CHARLES

RETO
VINCENT

RENÉ VINCENT

Bugatti, affiche
lithographique, 1930.

PAUL VÉRA

Commode en bois laqué
et doré, créée pour Süe
et Mare, 1925.

**VERLYS**

Vase en opaline moulée,
1920-1930.

**MARCEL VERTÈS**

*Grand Meeting d'aviation
Rouen*, affiche
lithographique, 1924.



épouse Reza Pahlavi (le shah d'Iran). Depuis lors, la maison est restée au faite de la joaillerie grâce à une longue liste de clients royaux et de stars hollywoodiennes.

Dans l'entre-deux-guerres, outre ses bijoux, Van Cleef & Arpels produit de nombreux accessoires de luxe : nécessaires, poudriers, sacs à main, boîtes à pilules, minaudières, étuis à cigarettes, montres à châtelaine, briquets pendule, pendules mystérieuses et même cages à oiseaux et aquariums. Les décors s'inspirent de thèmes et de motifs égyptiens, extrême-orientaux et perses, en plus d'une extraordinaire collection de pièces modernistes aux couleurs vives. Aujourd'hui, Van Cleef & Arpels reste étroitement lié aux familles fondatrices.

Venini

Né à Varenne, près de Milan, dans une famille de verriers de Côme, Paolo Venini (1895-1959) étudie le droit à l'université de Milan avant de se consacrer au travail du verre. Il s'associe en 1921 au Vénitien Giacomo Cappellin (1887-1968) dans la verrerie Andrea Rioda à Murano. Après la mort de Rioda cette année-là, ils rebaptisent l'atelier Vetri Soffiati Muranesi Cappellin-Venini & Co. et recrutent l'artisan créateur Vittorio Zecchin (1878-1947) pour poursuivre la tradition des verreries inspirées de peintures anciennes.

En 1926, l'association est dissoute ; Cappellin fonde sa propre verrerie et Venini les Maestri Soffiati Muranesi Venini & Co. Des changements s'ensuivent, notamment le développement de nouvelles techniques et la remise à l'honneur de la production de *millefiori*, de verre filigrané et de *laticino*. Outre ses propres créateurs – incluant Paolo Venini lui-même, surtout connu pour son vase *fazzoletto* (mouchoir) des années cinquante en verre *Zanfirico* (*vetro a retorti*) –, l'entreprise emploie de nombreux collaborateurs extérieurs, dont le Finlandais Tapio Wirkkala, le sculpteur Napoleone Martinuzzi, le potier suédois Tyra Lundgren, Gio Ponti et Salvador Dalí.

Véra, Paul (1882-1957)

Né à Paris d'un père architecte, Véra est l'élève de Maurice Denis et de Paul Sérusier. En 1912, il collabore avec son frère André Véra à l'aménagement de la Maison cubiste d'André Mare, présentée au Salon d'automne, et participe à l'Atelier français créé par Louis Süe la même année. Il est aussi l'un des fondateurs de la Compagnie des arts français créée par Süe et Mare en 1920. Sa peinture murale *Les Trois Grâces*, présentée en 1913, témoigne à la fois d'une grande maîtrise technique et d'une conscience aiguë de la mode, alors que triomphent les images de jeunes femmes et de flore traitées dans un style Art déco espègle. Dans les années vingt, Véra crée de nombreux décors : panneaux peints et peintures murales, bas-reliefs, tapisseries, papiers peints, tissus et illustrations de livres à la gravure sur bois. Ses thèmes de prédilection sont notamment les quatre saisons, les guirlandes de fleurs, les cornes d'abondance débordantes de fruits et les figures allégoriques et mythologiques. Orphée, en particulier, revient sur de nombreux supports. La critique loue sa production et met en avant, entre autres talents, son irrépressible optimisme et son sens de l'humour.

Véra est très connu pour les cartons de papiers peints et de tapisseries qu'il expose dans les Salons en même temps que ses concurrents, Raoul Dufy, René Gabriel et J.-E. Labouret. Ses papiers peints sont imprimés et commercialisés par la Compagnie des arts français ; ses tapisseries exécutées par les ateliers d'Aubusson, et les manufactures de Beauvais et des Gobelins. Il fournit régulièrement des décors peints pour des meubles de Süe et Mare, tel un paravent laqué pour une salle à manger intitulé *Le Pain, le Vin, les Fruits, la Viande*, présenté au Salon d'automne de 1922. Véra est répertorié dans le catalogue du Salon à deux adresses parisiennes : 72, rue Blanche et 61, rue de Rome. Il est sculpteur et décorateur pour la manufacture de Sèvres de 1932 à 1951.

Verlys

Vers 1920, une division de l'American Holophane Co. s'établit en France aux Andelys (Eure) pour produire de la verrerie de table artistique, semblable à celle que fabrique comme sous-produit la maison mère, spécialisée dans les lentilles optiques et les pièces industrielles en verre pressé, telles que les phares de voitures. La filiale française, les Verreries d'Andelys, lance la marque Verlys. Elle fait venir des artisans expérimentés de Bohême et produit notamment des vases et des coupes en verre soufflé à la volée qu'elle présente dans sa boutique du 156, boulevard Haussmann à Paris. La production est industrialisée au milieu des années trente avec une nouvelle collection de verre pressé. Il s'agit principalement de verre blanc laiteux luminescent ou de verre multicouche iridescent, à décor de faune, de flore ou de motifs linéaires souvent traités dans un style Art déco.

Vertès, Marcel (1895-1961)

Né à Budapest, Vertès est l'élève de Karoly Ferenczy avant de s'installer à Vienne, où il s'impose rapidement comme affichiste, peintre et illustrateur. Il arrive à Paris vers 1920 et expose au Salon d'automne, au Salon de l'araignée et dans de nombreuses galeries. Il réalise des séries de lithographies, dont deux albums pour Maurice Exteens (gendre et successeur de l'éditeur Gustave Pellet), *Maisons*, en noir, et *Dancings*, en couleurs. Il illustre les œuvres de nombreux auteurs célèbres, dont Colette, Pierre Mac Orlan et Émile Zola. Vertès aime peindre la vie nocturne, les maisons de prostitution et le demi-monde, qu'il observe avec un regard acéré. Il s'installe à New York à la fin des années trente et crée des œuvres moins osées, dans la forme comme dans les sujets : cirque, amoureux romantiques et cavaliers à cheval. Il réalise de nombreuses peintures murales pour des magasins, des restaurants



WALTER VON NESSEN

Ci-contre, à gauche :
lampe de table en
aluminium, verre dépoli
et bakélite, fabriquée par
la Pattyn Products Co.,
Detroit, vers 1925.

BÉLA VÖRÖS

*Pigeons, bronze à patine
noire, 1920-1930.*

et des résidences privées, dont l'une pour Gypsy Rose Lee. Après la guerre, il rentre en Europe mais travaille des deux côtés de l'Atlantique, illustrant des livres et créant des décors et des costumes de théâtre et de cinéma.

Vincent, René (1879-1936)

Né à Bordeaux, Vincent étudie l'architecture à l'École des beaux-arts de Paris. Il travaille comme illustrateur à *La Vie parisienne*, au *Saturday Evening Post* et à *L'Illustration*, se spécialisant dans les images séduisantes du beau monde, et notamment de jeunes femmes jouant au golf ou faisant tourner leurs ombrelles. Il publie son premier livre illustré en 1905.

L'Art nouveau de ses débuts laisse rapidement la place à des formes anguleuses évoluant vers un style Art déco élégant. À partir de 1920 environ, Vincent se consacre à l'affiche, travaillant notamment pour le grand magasin Au Bon Marché. Il signe « René Vincent », « Rageot » ou « Dufour ». Il dessine également des objets domestiques, tels que des vases, de la vaisselle et des pendules, dont certains sont exécutés en céramique par Jean Besnard à Ivry. En 1924, Vincent ouvre un atelier à Sèvres, qu'il nomme Vinsard.

Von Eiff, Wilhelm (1890-1943)

Né en Allemagne, von Eiff est le fils d'un artisan de la verrerie Württembergische Metallwarenfabrik (WMF) à Göppingen. Il se forme tôt à la gravure sur verre et sur métal tout en fréquentant l'école d'art locale. Il parcourt ensuite l'Europe en s'arrêtant pour travailler dans plusieurs ateliers, dont celui de René Lalique à Paris. En 1913, il rencontre Stefan Rath, neveu du propriétaire de J. & L. Lobmeyr, qui possède des verreries à Vienne et en Bohême. Après la Première Guerre mondiale, la Bohême est intégrée dans la Tchécoslovaquie et Stefan Rath y ouvre une nouvelle verrerie, à Steinschönau. Von Eiff y travaille brièvement comme dessinateur avant d'être nommé professeur de taille et de

gravure sur verre et pierres précieuses à l'école d'art de Stuttgart, en 1922.

Spécialiste de la gravure sur verre en creux ou en relief, von Eiff dessine et réalise dans l'entre-deux-guerres de nombreux vases, aux formes simples et aux décors géométriques ou abstraits superbement taillés et polis, incluant des motifs de vagues.

Von Nessen, Walter (1889-1943)

Né en Allemagne, von Nessen se forme auprès de Bruno Paul à Berlin. Au début de sa carrière, il est chargé d'aménager les stations de métro de la ville et, lors d'un séjour à Stockholm de 1919 à 1923, reçoit des commandes de mobilier. En 1923, il émigre aux États-Unis et environ quatre ans plus tard ouvre les Nessen Studios au 151, 38^e rue est à New York. Il conçoit et produit de nombreux meubles et luminaires contemporains en métal, principalement pour des architectes et des décorateurs.

En 1930, alors que la crise oblige la plupart des entreprises à réduire leurs activités, les Nessen Studios se développent pour répondre aux commandes des détaillants. Les lampes, en particulier, sont louées pour leurs formes très audacieuses et leurs finitions métalliques brillantes, parangons de l'esthétique moderne. Des abat-jour en verre dépoli ou en parchemin, à bras pivotant, sont montés sur des pieds en métal chromé ou nickelé, en laiton ou en aluminium brossé. Des touches décoratives telles que des empilements de disques en Formica, bakélite ou caoutchouc donnent une allure futuriste à ses colonnes lumineuses et à ses cendriers sur pied.

Von Nessen dessine également des objets domestiques industriels pour des fabricants comme les Chase Brass & Copper Co., Miller Lamp Co. et Pattyn Products Co. Les articles en cuivre chromé et en plastique offrent des substituts abordables à l'argenterie en période de crise économique.

À la fin des années vingt et dans les années trente, von Nessen participe à des expositions dans les musées et les grands magasins qui promeuvent la nouvelle esthétique du design, comme les Salons de l'American Designers' Gallery en 1928 et 1929 ; *The Architect and The Industrial Arts : An Exhibition of Contemporary American Design* au Metropolitan Museum of Art de New York en 1929 ; *The Exhibition of Contemporary Industrial Art* organisée par l'American Union of Decorative Artists and Craftsmen (AUDAC) au Brooklyn Museum en 1931.

Vörös, Béla (1899-1983)

Né en Hongrie, Vörös entre en apprentissage chez un ébéniste. Pendant la Première Guerre mondiale, il est coursier pour une pharmacie dont le propriétaire est sculpteur. Vörös se met à l'assister dans son atelier, puis s'inscrit à l'Académie des arts décoratifs de Budapest. Après la guerre, il se forme auprès du sculpteur hongrois Alajos Stróbl et organise des expositions de ses œuvres.

En 1925, Vörös se rend à Paris, où il participe aux Salons. De 1932 à 1938, il vit à Nice, travaillant avec un sculpteur sur ivoire et modelant des figurines et des objets décoratifs. Après la Seconde Guerre mondiale, il se retire à Sèvres et se consacre à la sculpture. Vörös est aujourd'hui surtout connu pour ses groupes de pigeons en bronze.

W

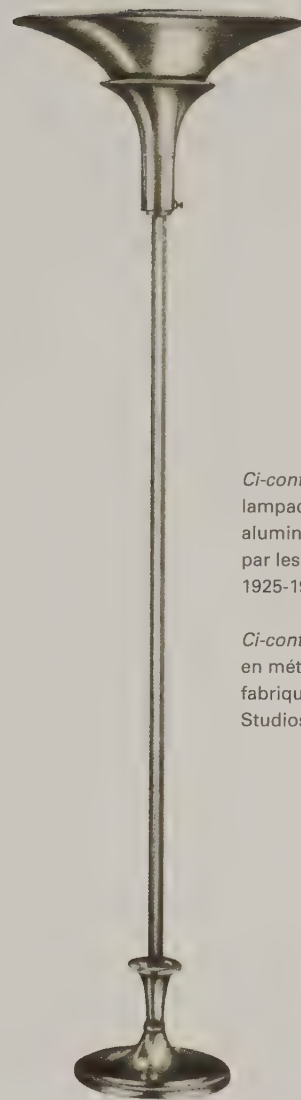
Wagenfeld, Wilhelm (1900-1990)

Wagenfeld fait son apprentissage à Brême, sa ville natale, dans la fabrique d'argenterie Koch & Bergfeld tout en étudiant à la Kunstgewerbeschule de 1916 à 1917. En 1923, il entre au Bauhaus à Weimar et se spécialise dans le travail du métal sous la direction de László Moholy-Nagy. De 1923 à 1924, il crée des lampes et des services à thé d'un fonctionnalisme austère. Il ne suit pas

WALTER VON NESSEN

Ci-dessous : lampe de table en métal chromé surmonté de verre, pour la Miller Lamp Co., vers 1930.

En bas : bureau en bouleau et feuille d'argent, commandé par M. et Mme Glendon Allvine pour leur maison de Long Beach, Long Island, New York, vers 1929.



Ci-contre, à gauche : lampadaire en aluminium, fabriqué par les Nessen Studios, 1925-1930.

Ci-contre : lampadaire en métal chromé, fabriqué par les Nessen Studios, vers 1930.







BÉLA VÖRÖS

Page de gauche : Profil de femme, ivoire sur socle de bois, 1920.

AMALRIC WALTER

Ci-contre : accessoires de bureau en pâte de verre, 1920-1925.

SIDNEY BIEHLER WAUGH

Ci-contre, à gauche : coupe Gazelle en cristal gravé par Joseph Libisch pour la Steuben, division de la Corning Glass Co., 1935.

le Bauhaus à Dessau l'année suivante, et reste comme assistant dans l'atelier de métal de la Staatliche Bauhochschule de Weimar. À partir de 1927, il travaille à son compte pour l'industrie, notamment pour la société Walter & Wagner à Schleiz.

Wagenfeld crée son propre atelier en 1930 et dessine des modèles pour le Bauhaus. Il se met au travail du verre vers 1927 et conçoit des objets pour les Jenaer Glaswerke Schott & Genossen et, plus tard, pour les Vereinigte Lausitzer Glaswerke de Weisswasser. Il dessine aussi des objets en porcelaine pour Furstenberg (1934) et Rosenthal Porzellan (1938). En 1938, il lance les récipients modulaires en verre *Kubus*. Parce qu'il refuse d'adhérer au parti nazi pendant la Seconde Guerre mondiale, Wagenfeld est envoyé sur le front de l'Est, où il est fait prisonnier par les Soviétiques. De 1947 à 1949, il enseigne le design industriel au Landesgewerbeamt de Stuttgart tout en réalisant des commandes pour plusieurs entreprises, dont la Württembergische Metallwarenfabrik (WMF). En 1955, il démissionne du Deutscher Werkbund auquel il appartenait depuis 1925, estimant qu'il ne s'adresse plus qu'à une clientèle fortunée. En 1954, il fonde l'agence de design Werkstatt Wagenfeld qui créera des ustensiles de restauration pour Lufthansa.

Walter, Amalric (1870-1959)

Né à Sèvres, fils et petit-fils de décorateurs sur porcelaine à la manufacture nationale de Sèvres, Walter fréquente l'école de Sèvres avant de devenir apprenti puis décorateur à la manufacture. En 1895, il ouvre un petit atelier au 39, rue des Binelles à Sèvres et réalise des émaux cloisonnés sur faïence, qu'il présente dans un Salon. Vers 1900, il s'installe au 9, rue des Écoles, où il produit des grès et mène des recherches sur la pâte de verre, en collaboration avec Gabriel Lévy, un de ses anciens professeurs. Ils exposent – sans grand succès – au Salon de la Société nationale des beaux-arts en 1903.

Antonin Daum, à l'affût de nouvelles techniques, remarque les pâtes de verre de Walter et lui propose de travailler chez Daum Frères à Nancy. Walter débute en 1905, après s'être fait construire un four céramique spécial. Il apprend avec succès à utiliser des oxydes métalliques en poudre pour obtenir des couleurs vives et découvre les arcanes de la vitrification. Walter exploite sa connaissance du moulage céramique, acquise grâce aux biscuits de Sèvres, pour adapter cette technique pointue à la pâte de verre. En collaborant avec Henri Bergé, le décorateur en chef, et des créateurs comme Charles Schneider, il réalise des moules d'une extrême précision. Ensemble, ils créent une grande variété d'accessoires, cendriers, vide-poches, figurines tanagras, porte-bagues, presse-papiers et encriers, ainsi que des panneaux décoratifs pour du mobilier et des panneaux de fenêtre.

Au début de la Première Guerre mondiale, les ateliers Daum Frères ferment et Walter est mobilisé. En 1918, il s'installe à Nancy. Quittant son ancien atelier de la rue du Point-Course, il en ouvre un nouveau au 20, rue Claudot. En 1922, il emploie trois assistants ; en 1925 dix. La grammaire ornementale française de l'après-guerre, fondée sur l'épure, la stylisation et l'abstraction, n'attire pas Walter, qui continue d'éditer des objets dans le style Art nouveau, le plus souvent en collaboration avec Bergé. Dans les années vingt, il crée des modèles pour Joseph Mougin, Jules Cayette, Jean-Bernard Descomps, André Houillon, les jumeaux Adnet et Joe Descomps, dont les œuvres sont vendues, comme celles de Walter, chez Arthur Goldscheider à Paris. Il présente un petit ensemble de plaques décorées par Bergé à l'Exposition de 1925.

Walter est très affecté par la mort de Bergé en 1936. Il doit au même moment faire face à une vue déficiente et au désintérêt pour ses pièces démodées. Oublié, il quitte Nancy pour Lury-sur-Arnon, dans le Cher.

Walters, Carl (1883-1955)

Walters étudie et travaille comme peintre jusqu'à la quarantaine, puis se forme seul à l'art de la céramique et construit son atelier et son four à Woodstock, dans le Vermont. Il modèle des sculptures décoratives en terre cuite et de la poterie glaçurée au plomb, notamment une ménagerie humoristique d'animaux tachetés ; la production en petite série à partir d'un même moule est habilement dissimulée par l'ajout de détails de couleurs différentes sur la poterie humide. Les céramiques de Walters se distinguent par leurs glaçures bleues translucides qui ressemblent beaucoup à celles des céramiques perses antiques.

Walters participe à plusieurs expositions, dont l'International Ceramics Exhibition de 1928 (inaugurée au Metropolitan Museum of Art de New York avant de voyager dans plusieurs villes) et celles, annuelles, de la National Ceramic à Syracuse. Ses envois d'un taureau et d'un phacochère à l'exposition internationale *A Century of Progress* de 1933 à Chicago sont vivement salués pour « l'harmonie séduisante de leurs formes élémentaires, le modelé des surfaces et la texture des glaçures ».

Waugh, Sidney Biehler (1904-1963)

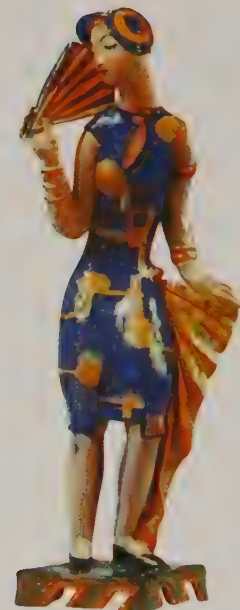
Né à Amherst dans le Massachusetts, Waugh est l'un des six enfants d'un professeur d'histoire. Diplômé de l'Amherst College, il étudie l'architecture au Massachusetts Institute of Technology (MIT). En 1925, il voyage en Europe et s'installe à Paris, où il fréquente la classe d'Émile-Antoine Bourdelle à l'École des beaux-arts et travaille comme assistant d'Henri Bouchard. En 1928 et 1929, Waugh reçoit une médaille de bronze puis d'argent au Salon du Printemps. En 1929, il reçoit le prix de Rome, qui finance trois années d'études à l'Académie américaine de Rome.

Waugh retourne aux États-Unis en 1932 et travaille brièvement à des commandes

VALERIE WIESELTHIER

Ci-contre : cadre de miroir en terre cuite émaillée, fabriqué par la Wiener Werkstätte, vers 1928.

Ci-contre, à droite : figure en faïence émaillée, avant 1929.



sculpturales pour des bâtiments fédéraux à Washington. En 1933, il est recruté par Arthur A. Houghton (président de la division Steuben de la Corning Glass Co.) et John Gates (dessinateur en chef) pour créer une nouvelle ligne de verrerie. C'est le début d'une collaboration fructueuse. L'audacieuse coupe *Gazelle* (1935) en cristal incolore épais matérialise bientôt, par son esthétique Art déco affirmée, la beauté et le goût infaillible des dessins de Waugh. Celui-ci crée d'autres pièces pour Steuben, comme la coupe *Zodiaque* (1935) qui associe des thèmes mythologiques et traditionnels à des formes modernes. Certaines pièces rappellent les débuts de Simon Gate et d'Edvard Hald chez Orrefors. En 1935, le classicisme initial de Waugh a laissé la place à un style contemporain vigoureux, dans lequel les muscles du corps humain sont exagérés et soulignés par la gravure profonde des détails. Les éléments secondaires des compositions, draperies traînantes ou feuillage à l'arrière-plan par exemple, sont réduits à des formes géométriques simples.

Entre autres commandes architecturales, Waugh réalise à cette époque un célèbre ensemble de frises pour le Buhl Planetarium and Institute of Popular Science de Pittsburgh en Pennsylvanie. Pour la Foire internationale de New York, en 1939, il crée une sculpture en cristal incolore de cent trente-six kilogrammes, *Atlantica*, symbolisant l'arrivée de l'art du verre dans le Nouveau Monde ; il expose aussi un groupe monumental, *Manhattan*. Waugh est nommé par la suite président de la National Sculpture Society. De 1942 à 1957, il dirige la Rinehart School of Sculpture à Baltimore.

Weber, Karl Emanuel Martin (Kem) (1889-1963)
Né à Berlin, Weber est apprenti d'Eduard Schultz, l'un des ébénistes royaux de Potsdam, en 1904. Son diplôme de compagnon en poche, il se perfectionne chez Bruno Paul à Berlin de 1908 à 1910. Il part à San Francisco en 1914, pour

participer à la construction du pavillon allemand de l'exposition internationale *Panama-Pacific*. Bloqué en Californie au début de la Première Guerre mondiale, Weber fait tous les métiers avant d'ouvrir un atelier de design à Santa Barbara, puis de s'installer à Los Angeles en 1921. Il est embauché dans l'atelier de création du marchand Barker Bros. Il en part en 1927 pour ouvrir un bureau à Hollywood, en se présentant comme designer industriel. Son style se distingue rapidement, d'autant qu'il est presque le seul sur la Côte Ouest à embrasser le modernisme. Il vit en Californie tout au long des années vingt, participant à de nombreuses manifestations nationales consacrées au design, dont la première exposition *Art in Industry* chez Macy's à New York, où il présente *Six Pièces en trois*, une solution pour résoudre les problèmes de l'habitat urbain.

Le mobilier multifonctionnel qu'invente Weber pour les appartements modernes trahit d'abord une certaine influence parisienne – appelée « zigzag moderne » par les critiques. Dans les années trente, il adopte un style épuré plus abouti, fondé sur des plans horizontaux plutôt que verticaux. Il préfère le bois au métal et apprécie les finis laqués. En 1930, il lance sa ligne de mobilier *Bentlock*, caractérisée par l'élimination des traditionnels dispositifs d'assemblage en bois, que produit la Higgins Manufacturing Co. à Oakland en Californie. Elle rencontre un bref succès.

Wegener, Gerda Gottlieb (1889-1940)
D'origine danoise, Wegener fréquente l'Académie royale d'art à Copenhague, où elle épouse en 1904 un camarade d'études. En 1912, le couple s'installe à Paris. Elle travaille comme affichiste et illustratrice pour plusieurs revues de mode, dont *Vogue*, *La Vie parisienne* et *Fantasia*. Wegener utilise un style graphique sensuel, parfois érotique, pour dépeindre les divertissements de la haute société. Son mari,

qui lui servait de modèle habillé de vêtements féminins, se déclare transsexuel et change de sexe. Après son divorce, Wegener épouse un officier italien. Elle retourne au Danemark en 1938, après la rupture de son second mariage.

Wende, Theodor (1883-1968)

Wende est apprenti orfèvre à Berlin puis compagnon à Dresde avant d'étudier à la Königliche Preussische Zeichenakademie de Hanau puis à la Vereinigte Staatsschulen für Freie und Angewandte Kunst à Berlin-Charlottenburg, sous la direction de Bruno Paul. En 1913, il part à Darmstadt dans la colonie d'artistes fondée par le grand-duc Louis IV de Hesse-Darmstadt. Wende et son successeur, Ernst Riegel, sont les seuls orfèvres sur les vingt-trois artistes qui y travaillent en quinze ans d'existence. En 1921, Wende est nommé professeur à la Badische Kunstgewerbeschule de Pforzheim. Dans l'entre-deux-guerres, Wende crée dans son atelier de Pforzheim de l'argenterie – services à thé et à moka, soupières et saucières – décorée de motifs abstraits inspirés du cubisme, et fortement martelée sur les parties non décorées de la surface.

Wieselthier, Valerie (Vally) (1895-1945)

Née à Vienne, Wieselthier est l'élève de Michael Powolny à la Kunstgewerbeschule de Vienne de 1914 à 1918, avant d'entrer dans l'atelier de céramique de la Wiener Werkstätte, qu'elle quitte en 1922 pour ouvrir son propre atelier. Elle expose en Allemagne la même année, et reçoit des médailles d'or et d'argent à l'Exposition de 1925. Deux ans plus tard, après une série de revers, elle retourne à la Wiener Werkstätte et y dirige les deux départements de céramique. En 1928, Wieselthier visite les États-Unis, à l'occasion de l'*International Ceramic Exhibition* organisée par l'American Federation of the Arts, à laquelle elle participe. À la suite de son voyage, elle décide d'émigrer et s'installe à New York en

**KARL EMANUEL MARTIN WEBER
(KEM)**

À droite : horloges digitales
en métal chromé, laiton et cuivre,
fabriquées par Lawson Time Inc.,
Pasadena, vers 1933.

Ci-dessous, à gauche : fauteuil
Compagnie aérienne (Airline)
en bouleau, frêne et toile cirée,
fabriqué par l'Airline Chair Co.,
Los Angeles, 1934-1935.

Ci-dessous, à droite : coiffeuse
en ronce de noyer, érable, cèdre,
métal chromé, miroir et bois argenté
et peint ; créée pour la demeure
de M. et Mme John Bissinger,
San Francisco, 1928-1929.



VALERIE WIESELTHIER
Figure en faïence émaillée,
vers 1928.



GERDA GOTTLIEB WEGENER
Sans titre, huile sur toile, datée 1925.



WOLFERS FRÈRES

À droite : service à thé comprenant cinq pièces et un plateau d'argent, à anses et boutons d'ébène, vers 1930.

Ci-dessous : service à thé comprenant quatre pièces et un plateau d'argent, à anses et boutons d'ivoire, vers 1930.



**WÜRTEMBERGISCHE
METALLWARENFABRIK**

Ci-dessous : vase Ikora en métal
chromé gravé à l'acide, vers 1928.

À droite : vase en laiton nickelé,
modèle attribué à Fritz August
Breuhaus de Groot, vers 1930.



RUSSEL WRIGHT

A droite : service à cocktail, modèle
n° 326, en aluminium repoussé, liège
et bois, fabriqué par Russel Wright,
New York, vers 1932.



RUSSEL WRIGHT

Paire de serre-livres en métal nickelé, vers 1930.



1929. Elle devient membre de *Contempora* et de l'*American Union of Decorative Artists and Craftsmen* (AUDAC) et commercialise ses pièces dans la galerie de Rena Rosenthal. Par la suite, Wieselthier est dessinatrice pour la *Sebring Pottery Co.* dans l'Ohio. Elle produit aussi des décors pour d'autres supports, tels que le verre, le textile, le papier mâché, le métal. Les portes d'ascenseur de l'Ely Jacques Kahn's Squibb Building à New York font partie de ses créations en métal.

Wieselthier crée des figurines, des masques, des accessoires de table et des bustes dans un style très original, propre à la Vienne d'après 1900. Son œuvre est à la fois énergique, spontanée, pleine de fantaisie et insouciant et, malgré un modelé grossier et des couleurs discordantes, élégante et raffinée.

Wolfers Frères

Cette maison belge d'orfèvrerie est fondée par Louis Wolfers (1820-1892) en 1850 à Bruxelles. Elle devient Louis Wolfers & Fils à l'arrivée de Philippe (1858-1929), fils aîné du fondateur et célèbre joaillier sculpteur orfèvre de l'Art nouveau. Deux autres frères, Max, puis Robert, et un cousin, Albert, entrent dans l'entreprise qui est rebaptisée Wolfers Frères en 1897. Philippe en est le directeur artistique. Son fils Marcel (1886-1976) commence sa carrière dans l'atelier de son père à La Hulpe, au sud de Bruxelles, avant de travailler avec le sculpteur belge Isidore De Rudder. Ayant choisi de se consacrer à la sculpture (et plus tard à la laque), il réalise une série de statues monumentales en pierre en 1909. Elles sont suivies, après la Première Guerre mondiale, de plus d'une douzaine de monuments et de bustes exécutés dans différents matériaux, pierre, faïence et bronze doré et laqué.

À la mort de Philippe, en 1935, la maison devient Wolfers Frères SA, sous la direction de Marcel et de son frère Lucien. La production d'argenterie continue. Marcel fournit des dessins modernistes d'articles domestiques laqués, services à café,

boîtes, coupes, vases et bracelets notamment. Dans l'entre-deux-guerres, la maison produit aussi des objets liturgiques en argent dessinés par dom Martin, un prêtre de l'abbaye de Keizersberg.

Wright, Russel (1904-1976)

Né dans une famille de quakers à Lebanon dans l'Ohio, Wright se forme à la peinture l'été avec Frank Duveneck à l'Art Academy de Cincinnati avant de s'installer à New York en 1920. Il y suit les cours de peinture et d'architecture de l'Art Students League avant d'entrer à Princeton l'année suivante.

Wright débute sa carrière en 1924 comme décorateur de théâtre, assistant du créateur de costumes et de décors Norman Bel Geddes. En 1930, il ouvre son propre atelier à New York, où il conçoit du mobilier et des accessoires domestiques en chrome, céramique, verre, et aluminium tourné et brossé. Il participe à la *Third International Exhibition of Contemporary Industrial Art* au Metropolitan Museum of Art à New York en 1930, et à l'exposition de l'*American Union of Decorative Artists and Craftsmen* (AUDAC) en 1931. À la même époque, il est chargé par la Chase Brass & Copper Co. de Waterbury (Connecticut) de dessiner des accessoires de service simples, tels que des shakers à cocktail en métal chromé. Dans les années trente, Wright démontre sa polyvalence en créant une grande variété d'articles domestiques, y compris des papiers peints, textiles, revêtements de sol et meubles. Il dessine notamment la ligne de mobilier *Vie moderne* pour la Heywood-Wakefield Co., en 1935, faite d'éléments en kit, adaptables aux contraintes spatiales des grandes villes. Partisan d'un modernisme tempéré, Wright cherche à créer des objets pour un mode de vie informel. En 1935, Wright, sa femme Mary et le designer et homme d'affaires Irving Richards créent Russel Wright Associates. L'une de leurs premières commandes est le service *American*

Modern, conçu en 1937 et produit deux ans plus tard par la Steubenville Pottery à East Liverpool dans l'Ohio. Avec ses formes asymétriques, ses grandes lignes courbes et ses couleurs non conformistes que le client est invité à associer à son gré, le service est d'abord un échec mais la demande explose après une grande campagne publicitaire. Plus de quatre-vingts millions de pièces sont produites dans les années qui suivent, faisant d'*American Modern* le service courant le plus populaire de ceux produits en série. Après la Seconde Guerre mondiale, Wright crée un autre service qui séduit la clientèle, *Casual China*, pour l'Iroquois China Co., comprenant des pièces en mélamine, et la collection *Easier Living* pour la Statton Furniture Co., adaptée, comme les précédentes, au mode de vie décontracté des Américains. Dans les années cinquante, les modèles simples et austères de Wright se démodent.

Wright ferme son agence en 1958. Il devient conseiller pour l'environnement de pays en voie de développement et lance un projet expérimental pour le National Parks Service, intitulé *Summer in the Parks* (l'été dans les parcs).

Württembergische Metallwarenfabrik

La fabrique d'objets en métal fondée par Daniel Straub en 1853 devient en 1880 la *Württembergische Metallwarenfabrik* (WMF) à la suite de la fusion de Straub & Schweizer de Geislingen et d'A. Ritter & Co. d'Esslingen. Elle se spécialise dans les articles domestiques métalliques et plaqués par galvanoplastie et les reproductions de pièces anciennes. De la fin du XIX^e siècle à la Première Guerre mondiale, l'atelier de création de la WMF est dirigé par le sculpteur Albert Mayer. L'équipe de dessinateurs, modeleurs et artisans produit en série des répliques de l'ancien et des pièces Jugendstil, en alliage Britannia plaqué argent – un alliage d'étain, d'antimoine et de cuivre qui peut être oxydé pour obtenir un fini mat. En 1905, la WMF acquiert Orivit, qui fabrique des plats et

EVELYN WYLD

Tapis de laine *Orages*, exposé
au Salon de la Société des artistes
décorateurs de 1928, Paris.



OSSIP ZADKINE

Sainte Famille, étude en bronze
patiné coulée par le fondeur
Susse Frères, 1912-1913.



BRUNO ZACH

Le Costume de cuir noir, bronze patiné et ivoire sculpté, vers 1930.

des couverts en étain pressé à la machine. Les catalogues de l'époque indiquent qu'une grande partie de la production Jugendstil est adaptée à partir des modèles d'artistes extérieurs comme Albino Müller de Darmstadt, même si quelques pièces conçues en interne sont d'une originalité remarquable. Le catalogue est publié en allemand et en anglais pour un marché d'exportation incluant Liberty & Co. à Londres. La production de WMF dans les années vingt comprend de même une variété de modèles contemporains en argent, y compris, vers 1930, quelques pièces de Fritz August Breuhaus, de Paul Hausteiner et de Richard Riemerschmid.

Wyld, Evelyn (1882-1973)

Née en Angleterre, Wyld apprend les rudiments de l'art du tissage en Afrique du Nord avant de s'installer à Paris. En 1910, elle ouvre un atelier avec Eileen Gray, rue Visconti. En 1927, après le retrait de Gray, Wyld s'associe à Elizabeth Eyre de Lanux (1894-1966). Elles créent des tapis pour des décorateurs tels que Jean Dunand, Albert Fournier et Eugène Printz.

En 1932, après la fermeture de leur atelier, Wyld et Eyre de Lanux ouvrent une éphémère boutique de décoration à Cannes. Après le départ d'Eyre de Lanux pour Rome, Wyld devient maraîchère tout en continuant d'exposer ses tapis dans des Salons aux États-Unis et en Europe.

Z**Zach, Bruno (1891-1935)**

Il existe peu d'informations biographiques sur Zach, sculpteur autrichien connu surtout pour ses figurines aguichantes de danseuses de cabaret et de créatures du demi-monde. Ses sculptures sont souvent provocantes, représentant des femmes en talons aiguilles vêtues de cuir, fumant la cigarette et maniant la cravache. Certaines sont charmeuses, d'autres porteuses de sous-entendus sadomasochistes.

Zach sculpte aussi des statuettes plus conventionnelles : lugeurs, cavaliers et figures de cirque. Il réalise des pièces en bronze et en bronze et ivoire. Elles sont fabriquées, entre autres, par les maisons viennoises Argenter-Werke, S. Altmann & Co. et Bergmann.

Zadkine, Ossip (1890-1967)

Ce sculpteur et graveur russe travaillait à Paris. De 1936 à 1938, il crée des bas-reliefs en céramique pour la manufacture nationale de Sèvres, notamment deux carrés de faïence, *Le Tourneur* et *la Décoratrice*.

Zadounaisky, Michel (1903-1983)

La jeunesse de Zadounaisky, y compris son éducation et sa formation, est très mal documentée, bien qu'il soit depuis peu reconnu pour ses ouvrages de ferronnerie. On sait qu'au milieu des années trente, il travaillait avec les verriers Dumaine, deux frères qui avaient fondé leur fabrique dans les années vingt et se spécialisaient dans la production de miroirs décorés de rinceaux dorés. En 1937, Zadounaisky reçoit une médaille d'argent à l'Exposition des arts et techniques de Paris.

Zig (Louis Gaudin) (?-1936)

Zig est très mal connu. On sait seulement qu'il s'appelait Louis Gaudin avant d'adopter son pseudonyme. C'était un habitué de Montmartre, où il chantait et déclamait des vers. Il se lança ensuite dans la création de décors et de costumes de théâtre puis d'affiches.



CASINO DE PARIS JOSEPHINE BAKER



ZIG (LOUIS GAUDIN)

À gauche : Casino de Paris Joséphine Baker, affiche lithographique, sans date.

MICHEL ZADOUNAISKY

Ci-dessus : Naja dressé, panneau de fer forgé et d'acier martelé, 1920-1930.

MICHEL ZADOUNAISKY

À droite : paire de chandeliers à trois bougies en fer forgé, 1930-1940.

Ci-dessous : cheminée en acier patiné et martelé à plateau de marbre, 1932.



SOURCES DES CITATIONS

INTRODUCTION

p. 9 Paul Follot, cité dans une brochure non paginée de Waring & Gillow, Londres, 1928.

MOBILIER ET DÉCORATION INTÉRIEURE

- p. 14 André Mare, cité dans Léon Deshairs, « Notre enquête sur le mobilier moderne : la Compagnie des Arts français », *Art et Décoration*, vol. 34, janvier-juin 1920, p. 70
- p. 19 Jacques Porel, *Fils de Réjane. Souvenirs : 1895-1920*, Paris, Plon, 1951, p. 223, cité par Léopold Diego Sanchez, *Jean-Michel Frank – Adolphe Chanaux*, traduction John D. Edwards, Paris, Éditions du Regard, 1980, p. 40.
- p. 19 Eileen Gray interrogée dans *Connaissance des arts*, août 1973, n° 258, p. 73.
- p. 48 Paul-Théodore Frankl, « Furniture of the Fourth Dimension Designed for the New Interior », *House and Garden*, février 1927, vol. 51 n° 2, p. 140.
- p. 49 Paul-Théodore Frankl, « Furniture of the Fourth Dimension Designed for the New Interior », *House and Garden*, février 1927, vol. 51 n° 2, p. 140.
- p. 81 Jacques-Émile Ruhlmann, cité dans *An Exposition of Modern French Decorative Art*, cat. exp., s. p., New York, Lord & Taylor, 1928.
- p. 89-90 André Mare, cité dans Léon Deshairs, « Notre enquête sur le mobilier moderne : la Compagnie des arts français », *Art et Décoration*, janvier-juin 1920, vol. 34, p. 70.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- Ader Picard Tajan, *Collection Alain Lesieutre [...] Hôtel George V, Paris, 13 décembre 1989* (catalogue de vente).
- Adler, Rose, *Reliures présentées par Rose Adler*, L'Art international d'aujourd'hui, vol. 17, Paris, Charles Moreau, 1930.
- Alexandre Alexeïeff, cat. exp., Édimbourg, National Library of Scotland, 1967.
- Arwas, Victor, *Art Deco Sculpture*, Londres, Academy Editions, 1992.
- Arwas, Victor, *The Art of Glass : Art Nouveau to Art Deco*, cat. exp., Windsor, Andreas Papadakis, 1996.
- Arwas, Victor, *Art Deco*, New York, Abradale Press, 2000.
- Badovici, Jean, dir., *Harmonies : intérieurs de Ruhlmann*, brochure commerciale, Paris, Éditions Albert Morancé, 1924.
- Badovici, Jean, dir., *Intérieurs de Süe et Mare*, brochure commerciale, Paris, Éditions Albert Morancé, 1924.
- Badovici, Jean, dir., *Intérieurs français*, brochure commerciale, Paris, Éditions Albert Morancé, 1925.
- Barré-Despond, Arlette, *UAM : Union des artistes modernes*, Paris, Éditions du Regard, 1986.
- Battersby, Martin, *La Mode Art déco : les créateurs français, 1908-1925*, trad. Jacqueline Lagrange, Paris, Flammarion, 1976.
- Bayer, Patricia, *Intérieurs Art déco : les classiques de la décoration 1920-1930*, trad. Lydie Échasseriaud, Paris, Éditions de l'Amateur, 1990.
- Bayer, Patricia, *Art Deco Architecture : Design, Decoration and Detail from the Twenties and Thirties*, Londres, Thames & Hudson, 1999.
- Bayer, Patricia, *Art Deco Source Book*, Hoo, Kent, Grange Books, 2005.
- Bayer, Patricia, et Waller, Mark, *The Art of René Lalique*, Londres, Grange Books, 1996.
- Bendazzi, Giannalberto, dir., *Alexeïeff, itinéraire d'un maître*, Paris, Dreamland, 2001.
- Bénédictus, Édouard, *Variations : quatre-vingt-six motifs décoratifs en vingt planches*, Paris, A. Lévy, [1924 ?].
- Bénédictus, Édouard, *Nouvelles Variations : soixante-quinze motifs décoratifs en vingt planches*, Paris, A. Lévy, [1929 ?].

PEINTURE, ILLUSTRATION, AFFICHE, RELIURE

- p. 148 Lettre de Cassandre à M. Stahly, datée du 11 mars 1935, citée dans Henri Mouron, *A. M. Cassandre*, Genève, Skira, 1985, p. 48.
- p. 157 Marcel Valotaire, « Jean Dupas. His Work and Ideas », *Creative Art*, juin 1928, p. 386-389.

LUMINAIRE

- p. 239 Jean Perzel, « L'Art dans l'éclairage moderne », *Lux*, 1928, n° 10, p. 174-176.

TEXTILE

- p. 255 Marcel Weber, « Les Tapis de Da Silva Bruhns », *Art et Décoration*, juillet-décembre 1924, vol. 46, p. 66.
- p. 255 Yvanhoé Rambosson, « Les Tapis de Da Silva Bruhns », *Mobilier et Décoration*, juin 1926, p. 189.

ORFÈVREURIE, ART DU MÉTAL, LAQUE, ÉMAIL

- p. 266 Napoléon III, cité dans Princesse Pauline Maria Walpurga von Metternich-Sandor, *Éclairs du passé*, Zurich, Amalthea-Verlag, 1922.

JOAILLERIE

- p. 299 Paul Poiret, cité dans Alastair Duncan, *Art Deco*, Londres, Thames & Hudson, 1988, p. 162.
- p. 299 Elsie Bee, « The New Art in Jewelry. Influence of "Cubist" and "Futurist" and Dominance of the Oriental Note. How the radical changes may be shown », *The Jewelers' Circular-Weekly*, 26 mars 1913, p. 53.

- Bénédictus, Édouard, *Relais, 1930 : quinze planches donnant quarante-deux motifs décoratifs*, Paris, Vincent, 1930.
- Berents, Catharina, *Art Deco in Deutschland : das moderne Ornament*, Francfort, Anabas-Verlag, 1998.
- Bobritsky, Vladimir, *Taxco Mexico : 12 Pastels for V. Bobri*, Milan, chez l'auteur, 1949.
- Bony, Anne, dir., *Les Années 20 d'Anne Bony*, 2 vol., Paris, Éditions du Regard, 1989.
- Bouillon, Jean-Paul, *Journal de l'Art déco : 1903-1940*, Genève, Skira, 1988.
- Bowman, Sara, *A Fashion for Extravagance : Art Deco Fabrics and Fashions*, Londres, Bell & Hyman, 1985.
- Brega, Vanna, *Robj Paris : le ceramiche 1921-1931*, Milan, Leonardo Periodici, 1995.
- Bröhan, Torsten, et Berg, Thomas, *Avantgarde Design, 1880-1930*, Cologne, Taschen, 1994.
- Burkhalter, Jean, *Jean Burkhalter : soixante-dix motifs décoratifs en dix-huit planches*, Paris, A. Lévy, [1930].
- Caeymaex, Martine, dir., *L'Art déco en Europe : tendances décoratives dans les arts appliqués vers 1925*, cat. exp., Bruxelles, Société des expositions du palais des Beaux-Arts, 1989.
- Caws, Mary Ann, dir., *Manifesto : A Century of Isms*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2001.
- Céramiques de Robert Lallemant*, Bordeaux, musée des Beaux-Arts, 1992.
- eské art deco, 1918-1938*, cat. exp., Prague, Obecní Dm, 1998.
- Clair, Jean, dir., *Les Années 20 : l'âge des métropoles*, cat. exp., Montréal, musée des Beaux-Arts, 1991.
- Clouzot, Henri, dir., *Le Style moderne dans la décoration intérieure : 36 planches empruntées aux décorateurs modernes*, brochure commerciale, Paris, Charles Massin, [1921 ?].
- Clouzot, Henri, dir., *La Ferronnerie moderne à l'Exposition internationale des arts décoratifs*, Paris, Charles Moreau, [1926 ?].
- Day, Susan, *Jean-Charles Moreux : architecte-décorateur-paysagiste*, Paris, Norma, 1999.
- Day, Susan, *Tapis modernes et Art déco*, trad. Claire Mulkaï et Madeleine Le Jeune, Paris, Norma, 2002.

A-Z

- p. 318 Louis Chéronnet, *Jacques Adnet*, monographie non paginée pour *Art et Industrie*, Paris, L. Danel, 1948.
- p. 352 Marcel Coard, interrogé dans *L'Œil*, 1975.
- p. 364 Piet Mondrian, cité dans Andrei B. Nakov, *Felix Del Marie*, Paris, galerie Jean Chauvelin, 1973, p. 16.
- p. 400 Léon Deshairs, « Les Tapisseries de Jaulmes », *Art et Décoration*, janvier 1920, vol. 37, p. 22.
- p. 419 « Un seul corps de métier » dans *l'Art Décoratif d'aujourd'hui*, L'Esprit nouveau, n° 29, Paris, G. Crès, novembre 1925, p. 21. Article attribué à Le Corbusier.
- p. 441 Yvanhoé Rambosson sur Clément Mère, « Le XIII^e Salon des Artistes décorateurs », *Art et Décoration*, janvier-juin 1922, vol. 41, p. 127.
- p. 445 René Chavance, « Jean-Charles Moreux Architecte et Décorateur », *Art et Décoration*, janvier-juin 1927, vol. 51, p. 49.
- p. 446 Peter Müller-Munk décrivant son pichet *Normandie*, cité dans Dianne H. Pilgrim, « Engineering a New Art », in *The Machine Age in America 1918-1941*, Richard Guy Wilson, Dianne H. Pilgrim et Dickran Tashjian (dir.), New York, The Brooklyn Museum en collaboration avec Harry N. Abrams, Inc., 1986, p. 307.
- p. 474 Publicité pour Robj dans *L'illustration*, juillet-décembre 1924, vol. 164, p. 31.
- p. 478 Publicité pour Roseville Pottery dans *House and Garden*, mai 1929, vol. 55, p. 152.
- p. 483 George Sakier, décrivant ses créations dans « Primer of Modern Design », *Arts and Decoration*, novembre 1933, vol. 40, p. 36.
- p. 517 Envois de Carl Walters à l'exposition de Chicago de 1933, *A Century of Progress*, compte rendu dans *Design*, juin 1934, p. 16-17.

- Delacroix, Henry, *Intérieurs modernes*, Paris, S. de Bonadona, s. d.
- Delaunay, Sonia, *Tapis et tissus*, Paris, Charles Moreau, 1929.
- Deshairs, Léon, dir., *Intérieurs en couleurs, exposition des arts décoratifs, Paris 1925*, Paris, A. Lévy, 1925.
- Deshairs, Léon, dir., *L'Hôtel du collectionneur, groupe Ruhlmann, Exposition des arts décoratifs de 1925*, cat. exp., Paris, A. Lévy, 1926.
- Deshairs, Léon, *L'Art décoratif français. Recueil de documents publiés avec une introduction de Léon Deshairs*, 2^e série, Paris, A. Lévy, 1930.
- Djo-Bourgeois, Jourdain, Francis, et Kohlmann, E., *Répertoire du goût moderne : ouvrages sur l'architecture et l'art décoratif moderne*, Paris, A. Lévy, 1928-1929.
- Drouot Montaigne, *Les Ruhlmann de Geneviève et Pierre Hebey : Jeudi 28 octobre 1999...*, Paris, Drouot Montaigne (catalogue de vente).
- Dufet, Michel, *Meubles, ensembles, décors : recueil de documents et de commentaires sur la décoration d'intérieurs moderne contemporaine*, 2^e éd., Paris, Éditions du Décor d'aujourd'hui, 1946.
- Dufrène, Maurice, *Ensembles mobiliers : Exposition internationale 1925*, 3 vol., brochure commerciale, Paris, Charles Moreau, 1925.
- Dufrène, Maurice, dir., *Les Intérieurs français au salon des artistes décorateurs en 1926*, brochure commerciale, Paris, Charles Moreau, 1926.
- Dufrène, Maurice, *Ensembles mobiliers : Exposition de 1937*, 18 vol., brochure commerciale, Paris, Charles Moreau, 1937-1960.
- Dufrène, Maurice, *Authentic Art Deco Interiors from the 1925 Paris Exhibition*, Woodbridge, Suffolk, Antique Collectors' Club, 2002.
- Dufrène, Maurice, et Adnet, J. J., dir., *Meubles du temps présent ; présentés par M. D.*, brochure commerciale, Paris, Charles Moreau, 1930.
- Duncan, Alastair, *Luminaire, Art nouveau, Art déco*, trad. Mathilde Scalbert-Bellaigue, Paris, Bibliothèque des arts, 1980.
- Duncan, Alastair, *Art déco*, trad. Michèle Hechter, Paris, Thames & Hudson, 1989.

- Duncan, Alastair, *Art déco américain*, Paris, Thames & Hudson, 1999.
- Duncan, Alastair, *Mobilier Art déco*, trad. Mathilde Scalbert-Bellaigue, Paris, Thames & Hudson, 2000.
- Duncan, Alastair, et Bartha, Georges de, *La Reliure en France : Art nouveau-Art déco*, trad. Solange Schnall, Paris, Éditions de l'Amateur, 1989.
- Du Pasquier, Jacqueline, dir., *Céramiques de René Buthaud*, cat. exp., Bordeaux, musée des Arts décoratifs de la Ville de Bordeaux, 1976.
- Dybdahl, Lars, *Dansk Design : 1910-1945. Art Déco & Funktionalisme*, Copenhague, Danske kunstindustrimuseum, 1997.
- Eliel, Carol S., *L'Esprit nouveau : Purism in Paris, 1918-1925*, cat. exp., Los Angeles, LACMA/Harry N. Abrams, 2001.
- Ellis, Anita J., *Rookwood Pottery : The Glorious Gamble*, Ohio, Cincinnati Art Museum, 1992.
- Ellis, Anita J., *Rookwood Pottery : The Glaze Lines*, Atglen, PA, Schiffer, 1995.
- Encyclopédie des Arts décoratifs et industriels modernes au xx^e siècle*, 12 vol., Paris, 1932 ; repr. Londres et New York, Garland, 1977 (édition officielle pour l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, 1925).
- Encyclopédie des métiers d'art : décoration et style*, 2 vol., Paris, Éditions Albert Morancé, [1930 ?].
- Ercoli, Giuliano, *Art Deco Prints*, New York, Rizzoli, 1989.
- Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes. Paris, 1925 : Une ambassade française, organisée par la Société des artistes décorateurs*, cat. exp., préface R. Chavance, Paris, Charles Moreau, 1925.
- Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne. Paris, 1937*, cat. exp., 2 vol., Paris, R. Stenger, 1937.
- Follot, Paul, dir., *Intérieurs français au Salon des artistes décorateurs, 1927*, brochure commerciale, Paris, Charles Moreau, 1927.
- Fontaine et Cie, *Album de serrurerie décorative moderne*, Paris, Fontaine et Cie, 1932.
- Fouquet, Jean, *Bijoux et orfèvrerie. Album présenté par Jean Fouquet*, Paris, Charles Moreau, 1931.
- French Art Deco Fashions in Pochoir Prints from the 1920s*, Atglen, PA, Schiffer, 1998.
- Gabardi, Melissa, *Les Bijoux de l'Art déco aux années 40*, Éditions de l'Amateur, 1986.
- Galerie Printz : meubles, objets d'art*, 1, cat. exp., Paris, Atelier, 1934.
- Geddes, Norman Bel, *Horizons : On Design in Machines and Objects of Common Use*, Boston, Little, Brown, 1932.
- Guidot, Raymond, dir., *Le Luminaire par Guillaume Janneau [et] Le Luminaire moderne par Gabriel Henriot*, Paris, Charles Moreau, 1992. (Réédition combinée des trois volumes de Janneau de 1925-1930/1931, et du volume d'Henriot de 1937.)
- Halén, Widar, *Art Deco, funkis, Scandinavian design*, Oslo, Orfeus, 1996.
- Halouze, Édouard, *Costumes of South America*, New York, French & European Publications, 1941.
- Heller, Steven, et Fili, Louise, *Deco Type : Stylish Alphabets of the Twenties and Thirties*, San Francisco, Chronicle Books, 1997.
- Heller, Steven, et Fili, Louise, *Euro Deco : British Modern, French Modern, Spanish Art Deco, Dutch Modern, German Modern, Italian Art Deco*, Londres, Thames & Hudson, 2004.
- Herbst, René, *Pierre Chareau*, Paris, Éditions du Salon des arts ménagers, 1954.
- Herbst, René, *Les Formes utiles : l'architecture, les arts plastiques, les arts graphiques, le mobilier, l'équipement ménager. 25 années U.A.M., Union des artistes modernes, Paris, 1930-1955*, Paris, Éditions du Salon des arts ménagers, 1956.
- Hillier, Bevis, *Art Deco of the 20s and 30s*, Londres, Studio Vista, 1973.
- Hillier, Bevis, et Escritt, Stephen, *Art Deco Style*, Londres, Phaidon, 1997.
- Hiriart, J., dir., *Intérieurs au Salon des artistes décorateurs, 1931*, brochure commerciale, Paris, Charles Moreau, 1931.
- Horneková, Jana, *Art Deco : Boemia 1918-1938*, cat. exp., Milan, Electa, 1996.
- Intérieurs en couleurs, France : cinquante planches en couleurs*, préface Léon Deshairs, Paris, A. Lévy, 1926.
- Janneau, Guillaume, *Technique du décor intérieur moderne*, Paris, Éditions Albert Morancé, 1929.
- Janneau, Guillaume, Benoist, Luc, et Vitry, Paul, dir., *L'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes*, cat. exp., Paris, Publications des Beaux-Arts, 1925.
- « Jean Dunand », *L'illustration*, numéro spécial, 1940.
- Jourdain, Francis, *Intérieurs présentés par Francis Jourdain*, L'Art international d'aujourd'hui, vol. 6, Paris, Charles Moreau, 1929.
- Karshan, Donald, *Csáky*, cat. exp., Paris, Dépôt 15, 1973.
- Kery, Patricia Frantz, *Great Magazine Covers of the World*, New York, Abbeville Press, 1982.
- Kery, Patricia Frantz, *Art déco : œuvres graphiques*, Paris, Albin Michel, 1986.
- Kjellberg, Pierre, *Art Déco : les maîtres du mobilier, le décor des paquebots*, Paris, Éditions de l'Amateur, 1998.
- Krzysztofowicz-Kozakowska, Stefania, *Art Deco in Poland*, cat. exp., Cracovie, Muzeum Narodowe w Krakowie, 1993.
- Labbé, E., dir., *Photographies en couleurs. Exposition internationale des arts et des techniques appliqués à la vie moderne, Paris 1937 : album officiel*, Paris, La Photolithé, 1937 ; réimpr. Colombes, J. Chaplain, 1987.
- Lacroix, Boris J., *Magasins et boutiques, documents réunis et présentés par Boris J. Lacroix*, Paris, Charles Massin, 1949.
- Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris, G. Crès, 1923.
- Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, Paris, G. Crès, 1925.
- Lesieutre, Alain, *The Spirit and Splendour of Art Deco*, New York, Paddington Press, 1974.
- Lucie-Smith, Edward, *Art Deco Painting*, Oxford, Phaidon, 1990.
- Lucius, Wulf D. von, *Bücherlust : Buchkunst und Bücherluxus im 20. Jahrhundert : Beispiele aus einer Stuttgarter Sammlung*, Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, 1998.
- Lussier, Suzanne, *Art déco, la mode*, trad. Thérèse de Cherisey, Paris, Herscher, 2003.
- Malevitch, Casimir, *Écrits*, trad. Andréi Nakov, Paris, Ivrea, 1986.
- Mallet-Stevens, Robert, *Dix Années de réalisations en architecture et décoration*, Paris, Charles Massin, 1930.
- Mallet-Stevens, Robert, *Vitraux modernes, Exposition internationale de 1937*, Paris, Charles Moreau, [1937 ?].
- McCready, Karen, *Art Deco and Modernist Ceramics*, Londres, Thames & Hudson, 1995.
- Menton, Theodore, *The Art Deco Style in Household Objects, Architecture, Sculpture, Graphics, Jewellery*, New York, Dover, 1972.
- Meubles et objets d'architecture dans les années 1925*, cat. exp., galerie Maria de Beyrie, 19 novembre-31 décembre 1976.
- Morgan, Sarah M., *Art Deco : The European Style*, New York, Dorset Press, 1990.
- Moussinac, Léon, dir., *Croquis de Ruhlmann*, Paris, A. Lévy, [1924 ?].
- Moussinac, Léon, dir., *Intérieurs*, Collection documentaire d'art moderne, 4 vol., Paris, A. Lévy, 1924-1926.
- Neuwirth, Waltraud, *Glass, 1905-1925 : From Art Nouveau to Art Deco*, cat. exp., Vienne, W. Neuwirth, 1985.
- Novi, A., dir., *Ensembles choisis : mobilier, décoration, nouvelles créations de goût moderne*, brochure commerciale, Paris, Charles Moreau, [1920 ?].
- Olmer, Pierre, *Le Mobilier français d'aujourd'hui, 1910-1925*, Architecture et arts décoratifs, Paris et Bruxelles, G. Van Oest, 1926.
- Olmer, Pierre, et Bouché-Leclercq, Henri, dir., *L'Art décoratif français en 1929*, Paris, Société artistique de Publications techniques, 1929.
- Ozenfant, Amédée, et Jeanneret, Charles-Édouard, *Après le cubisme*, Paris, Éditions des Commentaires, 1918.
- Pavillon Société des artistes décorateurs. Exposition internationale, Paris, 1937*, cat. exp., préface d'Anatole de Monzie, Paris, 1937.
- Perle, Gilbert, *Art déco Belgique, 1920-1940*, cat. exp., Paris, musée d'Art moderne, Villeneuve-d'Ascq, 1989.
- Pérez Rojas, Javier, *Art déco en España*, Madrid, Cátedra, 1990.
- Perrin, G. M., dir., *La Ferronnerie française contemporaine*, Paris, Éditions G. M. Perrin, 1961.
- Pierre Chareau*, cat. exp., Paris, L'Arc en Seine, 1991.
- Pinsard, Pierre, dir., *Meubles modernes en métal*, Librairie des arts décoratifs, brochure commerciale, Paris, A. Calavas, [s. d.].
- Poor, Henry Varnum, *A Book of Pottery : From Mud into Immortality*, Londres, Bailey & Swinfen, 1959.
- Powers, Alan, *Front Cover : Great Book Jacket and Cover Design*, Londres, Mitchell Beazley, 2001.
- Préaud, Tamara, et Gauthier, Serge, *La Céramique, art du xx^e siècle*, Paris et Fribourg, Éditions Vilo, 1982.
- Price, Matlack, *Design and Craftsmanship in Metals : The Creative Art of Oscar Bach*, New York, Bartlett Orr, 1928.
- Quénioux, Gaston, *Les Arts décoratifs modernes, France*, Paris, Larousse, 1925.
- Rapin, Henri, *La Sculpture décorative moderne*, 2 vol., Paris, Charles Moreau, 1925.
- Rapin, Henri, dir., *Intérieurs présentés au Salon des artistes décorateurs, 1930*, brochure commerciale Paris, Charles Moreau, 1930.
- Raulet, Sylvie, *Bijoux Art déco*, Paris, Éditions du Regard, 1984.
- Roche, Antoine, dir., *Paris 1929 : Documents sur la décoration plane*, Paris, Librairie des Arts décoratifs, 1930.
- Sekler, Eduard F., *Josef Hoffmann : das architektonische Werk : Monographie und Werkverzeichnis*, Salzburg, Residenz, 1982 ; trad. anglaise, *Josef Hoffmann : The Architectural Work : Monograph and Catalogue of Works*, Princeton, Princeton University Press, 1985.
- Skinner, Tina, *Art Deco Textile Designs*, Atglen, PA, Schiffer, 1998.
- Société des artistes décorateurs, *Nouveaux Intérieurs français*, 2^e série, brochure commerciale, Paris, Charles Moreau, 1934.
- Société des artistes décorateurs, *Nouveaux Intérieurs français*, 4^e série, brochure commerciale, Paris, Charles Moreau, 1936.
- Sonia Delaunay : Art into Fashion*, intr. Elizabeth Morano ; préface Diana Vreeland, New York, Braziller, 1986.
- Sternau, Susan A., *Art Deco : Flights of Artistic Fancy*, New York, Todtri, 1997.
- Stevenson, Greg, *Art Deco Ceramics*, Princes Risborough, Shire, 1998.
- Süe, Louis, et Mare, André, *Architectures : recueil publié sous la direction de Louis Süe et André Mare*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1921.
- Tapisseries : Sonia Delaunay*, cat. exp., Paris, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1972.
- Teague, Walter Dorwin, *Design this Day : The Technique of Order in the Machine Age*, New York, Harcourt, Brace, 1940.
- The Official Pictures of A Century of Progress Exposition, Chicago 1933*, Chicago, The Reuben H. Donnelley Corporation, 1933.
- Troy, Nancy J., *Modernism and the Decorative Arts in France : Art Nouveau to Le Corbusier*, New Haven, Yale University Press, 1991.
- Uckermann, Patris d', *L'Art dans la vie moderne*, Paris, Flammarion, 1937.
- Vegeasack, Alexander von, Moos, Stanislaus von, Ruegg, Arthur, et Kries, Mateo, dir., *Le Corbusier : The Art of Architecture*, Weil am Rhein, Vitra Design Stiftung, 2007.
- Vos, Jacques de, et Cohendet, D., *Robert Lallemant, 1902-1954, ou La Céramique mécanisée*, cat. exp., Paris, galerie Jacques de Vos, 1984.
- Weber, Christianne, *Art Déco Schmuck : die internationale Schmuckszene der 20er und 30er Jahre*, Munich, Wilhelm Heyne, 2000.

GLOSSAIRE

à froid. Décor sur céramique ou sur verre par application de couleur laque ou de peinture à l'huile sur la surface de l'objet, sans cuisson ultérieure. Ce type de décor s'efface souvent avec le temps car les couleurs non cuites résistent mal au nettoyage ; les grès les conservent souvent plus longtemps que le verre.

à la roue. Procédé de gravure du verre à l'aide d'une roue tournante. La roue broie le verre, produisant une gravure profonde. Utilisé dans la décoration du verre depuis l'Antiquité.

Ariel. Technique de décoration du verre qui consiste à graver un dessin profondément par jet de sable sur une pièce en verre doublé très épais ; la pièce est ensuite recouverte d'une couche de verre transparent qui emprisonne un décor de bulles d'air (le nom renvoie au héros de Shakespeare dans *La Tempête*). Procédé élaboré dans les années trente-quarante par Edvin Öhrström à la manufacture suédoise Orrefors Glassbruk. Voir **Graal**.

aspiré-soufflé. Procédé semi-automatique de fabrication du verre, avec cueillage du verre fondu par aspiration dans un moule à l'aide d'une machine pour créer un vide. Utilisé par René Lalique pour la production de vases en série.

au point dit « de Cornély ». Technique de broderie à la machine guidée main, avec apposition d'un cordonnet en soutache sur l'ouvrage. Inventée en 1865 par Émile Cornély, adaptée à la tapisserie par Ernest Boiceau dans les années vingt.

au point noué. Se dit d'un tapis de laine noué à la main. La fabrication manuelle de tapis se poursuit en France jusqu'au milieu du ^{xx}e siècle, alors que la production était industrialisée en Allemagne.

barbotine. Bouillie de consistance crémeuse faite d'argile de poterie et/ou de pâte céramique sèche, finement broyée et délayée à l'eau. Appliquée par coulage ou au pinceau sur le tessou pour créer une couleur de revêtement ou des effets ornementaux. Peut aussi être appliquée en plusieurs couches de différentes couleurs. Voir **engobe**.

biscuit de Sèvres. Porcelaine blanche non émaillée ayant l'aspect d'un marbre très fin, souvent utilisée pour réaliser des figures et des bustes. Produite à la manufacture nationale de Sèvres depuis 1753.

burgauté. Incrusté de nacre de burgau.

cabochon. Forme de taille d'une pierre fine ou précieuse, à surface lisse et arrondie. Les pierres de ce type ne sont pas facetées, sont généralement opaques ou présentent des effets optiques mis en valeur par le polissage. Forme populaire de l'Antiquité au ^{xv}e siècle, remise en vogue dans la joaillerie Art nouveau.

chagrin. Cuir grenu fait de peau de chèvre, utilisé pour la reliure et la décoration. Voir **galuchat**.

champlevé. Se dit des émaux obtenus par décalque d'un dessin sur la surface du métal, évidemment de tout ce qui n'est pas le contour du dessin, puis remplissage de ces vides avec de la pâte ou de la poudre d'émail. La pièce est portée à haute température pour vitrifier l'émail, puis polie pour obtenir une surface lisse. Voir **cloisonné**.

chrysléphantine. Se dit d'une sculpture employant simultanément du bronze et de l'ivoire, association très populaire au début des années vingt du fait du coût relativement bas de l'ivoire par rapport au bronze. Mot dérivé du grec *chrysos* (or) et *elephantinos* (ivoire), désignant initialement la combinaison d'or et d'ivoire employée dans la statuaire hellénistique classique, étendu vers 1900 à toute sculpture associant l'ivoire et un autre matériau.

cire perdue. Méthode de mise en forme de verreries très ouvragées. Consiste à fabriquer un modèle en cire, puis à le mouler, et à éliminer la cire par fusion. On obtient un moule portant l'empreinte de l'objet, dans lequel sera coulé le verre fondu. Procédé inventé à l'âge du cuivre pour mettre en forme des objets métalliques, ultérieurement adapté au verre.

ciselé. Se dit d'un métal travaillé par ciselure, technique opérant sur l'endroit, sans enlèvement de matière contrairement à la gravure. Le métal malléable, le plus souvent de l'argent, est déformé localement à l'aide d'outils spécifiques pour créer le décor en relief. L'empreinte des outils reste visible sur la surface. Le procédé est l'inverse du **repoussé** ; les deux méthodes sont souvent utilisées ensemble.

cloisonné. Se dit d'un émail obtenu en soudant sur la surface métallique à émailler de petites bandes de métal dressées formant le dessin ; les compartiments formés sont ensuite remplis de poudre d'émail. La pièce est mise au four pour vitrifier l'émail, puis polie pour agrafer l'émail et les cloisons, dont la tranche reste visible. Voir **champlevé**.

coquille d'œuf. Procédé utilisé pour créer une décoration de surface de couleur blanche, par broyage de coquilles d'œuf et incrustation des morceaux dans la dernière couche de laque. Ce procédé, qui demande beaucoup de travail, fut inventé par Jean Dunand vers 1925 pour obtenir une laque blanche pure, impossible jusque-là. En employant à la fois l'extérieur et l'intérieur des coquilles et en variant l'agencement des morceaux, Dunand fut capable de réaliser des décors très détaillés pour des meubles et des portraits.

craquelure. Décor sur céramique émaillée, caractérisé par un aspect fissuré, avec de fines craquelures sur toute la surface. L'effet s'obtient quand le tessou et la glaçure se dilatent (cuisson) et se contractent (refroidissement) à des vitesses différentes.

La surface émaillée, qui se contracte en premier, craque aléatoirement. Technique apparue en Chine dès la dynastie Song (960-1279).

damasquinage. Incrustation par martelage de fils de métal précieux, tels que l'or ou l'argent, sur une surface de métal plus dur, souvent le bronze, pour créer un décor contrasté complexe et délicat. Technique antique d'origine orientale qui fait référence à la ville de Damas, initialement pratiquée pour incruster des motifs détaillés sur les lames d'épée. Populaire dans la sculpture et la joaillerie Art déco.

dinanderie. Objets en laiton coulé, souvent des vases, qui peuvent être décorés selon divers procédés, comme le **repoussé**, l'incrustation d'autres métaux, ou l'application d'une laque ou d'une patine de finition. Le nom vient de la cité flamande de Dinant où cette pratique, originellement utilisée pour le bronze, fut développée à l'époque médiévale. La dinanderie connut un renouveau en France au début du ^{xx}e siècle.

duralumin. Alliage d'aluminium à base de cuivre, de manganèse et de magnésium à haute résistance mécanique. Mis au point en 1903 par le métallurgiste allemand Alfred Wilm, il fut très utilisé dans l'aéronautique dans les années trente et occasionnellement dans la reliure Art déco.

engobe. Barbotine de terre colorée appliquée sur la poterie crue humide, principalement utilisée comme support de glaçure. Peut contenir un liant (gomme) ou un fondant pour faciliter l'adhésion des couches déposées sur la poterie.

faïence. Poterie d'argile décorée avec une glaçure à base d'étain. La technique de fabrication est la même que pour la faïence de Delft et la majolique italienne. Le nom vient probablement d'une déformation française du nom de Faenza, la ville italienne qui exporta des céramiques de ce type à partir du ^{xv}e siècle.

filigrané. Variété de verre soufflé transparent dans lequel sont incorporés des fils ou des rubans de verre étiré, blanc ou coloré. Les décors ressemblent souvent à une résille. Le procédé fut originellement créé à Murano au ^{xvi}e siècle. Voir **latticino**.

flammé ou flambé. Se dit d'une pièce de céramique cuite en pleine flamme, sous une atmosphère réductrice ou oxydante selon les oxydes métalliques colorants, produisant des tons chauds caractéristiques. Née en Chine sous la dynastie Song (960-1279), la technique ne fut utilisée en Europe qu'à partir de la fin du ^{xix}e siècle. Voir **sang-de-bœuf**.

fouffure de lièvre. Type de glaçure de céramique caractérisé par un fond noir profond strié de petites taches rousses. La technique naquit en Chine sous la dynastie Song (960-1279) et fut adoptée au Japon, où elle s'appelle *temmoku*. Elle influença notablement le décor de la céramique japonaise et, par extension, le décor européen du ^{xx}e siècle.

galuchat. Peau de poisson cartilagineux (requin, raie, roussette) non tannée, utilisée pour de luxueuses finitions dans le mobilier Art déco. Pouvaît être laissée à l'état brut, vernie ou colorée pour en accentuer la texture granuleuse.

galvanoplastie. Ensemble de procédés d'électrolyse utilisés pour déposer sur un objet métallique une fine couche adhérente d'un autre métal. Inventée par le chimiste italien Luigi Brugnatelli en 1805, brevetée par George et Henry Elkington en 1840. En 1842, Charles Christofle racheta les brevets, puis développa l'argenture – argent fin déposé sur métal – et commença la production en série d'objets argentés.

Graal. Technique de décoration du verre soufflé dans laquelle un verre doublé très épais est gravé ou attaqué au sable ou à l'acide, puis chauffé à haute température, produisant un décor lisse et fluide, totalement intégré dans le verre. Mise au point en 1916 par Albert Ahlin et Knut Berqvist à la manufacture suédoise Orrefors Glassbruk. Le nom dérive de la légende du Saint-Graal.

grand feu. Procédé de décoration de la céramique, généralement glaçurée à l'étain (**faïence**), dans lequel le décor est posé sur la glaçure pulvérulente qui l'absorbe, avant que l'objet soit cuit à haute température. Le procédé est plus économique que celui dit de « petit feu », dans lequel le décor est posé sur la glaçure vitrifiée, ce qui requiert une cuisson supplémentaire.

grès. Argile de poterie à haute teneur en silice qui donne, après cuisson à une température comprise entre 1200 °C et 1300 °C, un matériau non poreux et très dur. Contrairement à la porcelaine, le grès n'est en général guère translucide et sa texture peut varier de fine à grossière. Ce type de céramique fut produit d'abord en Chine au ^{iv}e siècle et en Allemagne vers le ^{ix}e siècle.

grès fin. Argile introduite en 1931 à la manufacture nationale de Sèvres. Aussi appelé grès tendre.

guilloché. Décor gravé, produit par incision mécanique d'un motif répétitif de lignes brisées ou onduleuses, entrecroisées ou non, sur un matériau sous-jacent. Utilisé comme ornement de bordure sur des pièces métalliques et des bijoux. Le nom pourrait dériver de celui de l'ouvrier français Guillot qui, au ^{xviii}e siècle, aurait inventé la machine pour produire ce type de décor. Directement lié à l'ornementation tressée observée dans l'architecture grecque et romaine, il fut remis à l'honneur pendant la Renaissance et abondamment utilisé dans l'architecture néoclassique des ^{xix}e et ^{xx}e siècles.

intercalaire. Technique de décoration du verre consistant à intercaler un décor entre deux couches de verre. Une première couche de verre fondu (une **paraison**) est roulée dans des oxydes métalliques en poudre sur un **marbre** pour créer le décor, puis une seconde couche est déposée pour enfermer celui-ci.

jaspé. Verre opaque ressemblant à des pierres marbrées semi-précieuses comme le jaspé, l'onyx, le lapis-lazuli et l'agate. L'effet est obtenu en mélangeant des métaux et des verres de différentes couleurs pour créer des décors panachés. Des variantes de cette technique ont été utilisées dès l'Antiquité. Le procédé moderne a été mis au point à Venise au **xvi^e** siècle.

jewel porcelain. Type d'émail décoratif sur céramique caractérisé par des bulles piégées dans les couches de glaçure. Technique introduite par Rookwood Pottery vers 1915.

laque arrachée. Type de laque décorative caractérisée par un fini grossier, irrégulier. Pour créer cet effet, la laque appliquée est soulevée de la surface du meuble à l'aide d'une spatule en bois plate, afin d'obtenir une surface et une texture inégales. Le procédé peut être répété avec plusieurs couleurs pour créer des variations de tons.

laque de Beka. Type de laque décorative caractérisée par une surface très lumineuse. Élaborée par Paul-Étienne Sain dans les années trente après de nombreuses expériences avec les pigments de laque.

latticino. Type de verre **filigrané** dans lequel le décor emprisonné est uniquement composé de fils de verre blanc opaque. Le verre blanc est appelé en italien *lattimo*, dérivé du mot lait (*latte*). Ce procédé a été mis au point à Murano au **xvi^e** siècle.

marbre. Surface plane et lisse de fer poli ou de marbre sur laquelle le souffleur de verre roule la **paraison** attachée à l'extrémité de la canne à souffler ou d'une canne pleine, pour la lisser, l'équilibrer ou appliquer un décor.

marqueterie. Technique de décoration du verre fondée sur l'incorporation à chaud de pièces coupées et préformées de verre coloré dans la masse d'une pièce de verre de couleur différente, de manière à obtenir une surface plane. Procédé breveté par Émile Gallé en 1898, dérivé de la décoration marquetée en usage dans le travail du bois.

martelé. Technique de finition décorative pour la verrerie, produisant une surface qui rappelle celle d'un métal martelé.

millefiori (it. « mille fleurs »). Décoration du verre caractérisée par des motifs multicolores généralement floraux. Obtenue en incorporant des sections de baguettes de verre coloré dans la masse d'un verre transparent pour former des dessins évoquant la mosaïque. Ce procédé, qui requiert beaucoup de travail, fut élaboré à Murano en Italie, au **xvi^e** siècle, sur la base de techniques anciennes.

œil de tigre. Glaçure de céramique caractérisée par des filets d'or qui rappellent les marques de l'œil d'un tigre. Élaborée par la Rookwood Pottery à la fin du **xix^e** siècle, cette glaçure instable était difficile à reproduire de façon fiable de sorte que les céramiques décorées ainsi sont rares et très recherchées par les collectionneurs.

ormolu. Métal doré, en particulier bronze, créé par fusion du métal de base avec un amalgame d'or et de mercure. Utilisé pour la serrurerie décorative du mobilier et les objets décoratifs. Aussi appelé « bronze doré ».

paraison. Boule de verre en fusion cueillie au bout de la canne à souffler.

pâte de cristal. Matériau analogue à la **pâte de verre**, mais composé de verre de qualité très fine, pulvérulent. Donne par fusion un verre très translucide.

pâte d'émail. Matériau analogue à la **pâte de verre**, mais constitué d'un mélange de pâte de porcelaine molle et de verre, donnant une pâte de verre opaque et fine. Après cuisson, le produit ressemble à de la porcelaine.

pâte de verre. Matériau obtenu par broyage du verre en une poudre fine et ajout d'un catalyseur pour abaisser le point de fusion. La pâte obtenue est colorée au moyen de verres teintés ou d'oxydes métalliques. Elle est aussi malléable qu'une argile et modelée par remplissage d'un moule dans lequel elle est vitrifiée par cuisson. Elle peut être moulée en plusieurs couches ou retouchée par gravure.

patine. Revêtement d'une surface métallique résultant du processus d'oxydation. Peut se produire naturellement après une longue exposition aux intempéries ou artificiellement par application d'un traitement chimique.

pavé. Style de composition en joaillerie consistant à disposer de nombreuses petites pierres très près les unes des autres pour couvrir toute la composition. Met en valeur l'effet cumulatif des pierres, plutôt qu'une pierre individuelle.

peau de serpent. Glaçure de céramique ressemblant à une peau de serpent par les motifs et les craquelures de la surface. Procédé inspiré de l'art africain, mis au point par René Buthaud au début des années trente. Voir **craquelure**.

petit point. Type de travail à l'aiguille caractérisé par un petit point de croix, permettant d'obtenir le plus grand nombre de détails et de nuances. Forme de broderie utilisée pour les tapisseries depuis le Moyen Âge.

Plakatstil (all. « style affiche »). Style d'art graphique allemand caractérisé par un langage visuel dépouillé, des caractères gras et une illustration simplifiée. Utilisé d'abord par Lucian Bernhard en 1905, il initia l'abandon du graphisme contourné de l'Art nouveau.

pochoir. Technique d'impression utilisée pour créer des illustrations ou pour ajouter des couleurs à la main sur des illustrations existantes. Caractérisées par des lignes nettes et des couleurs éclatantes, produites principalement à Paris dans les années vingt et trente, ces illustrations paraissaient dans les journaux de mode français et réunies en brochures illustrées sur la décoration intérieure, les tissus et l'architecture.

pressé-soufflé. Procédé de fabrication de verrerie partiellement automatisé, combinant les techniques de soufflé-moulé et de pressé. Le verre fondu est soufflé dans un moule à la bouche ou avec des soufflets ; un plongeur métallique est ensuite pressé dans le verre pour créer la forme intérieure. Cette technique de soufflage du verre a été utilisée par René Lalique pour faciliter la production en série d'objets en verre creux.

repoussé. Technique utilisée pour produire un relief décoratif sur l'avvers de surfaces métalliques malléables en martelant et battant par l'envers. L'une des plus anciennes techniques de travail du métal, répandue dans l'Antiquité. Procédé inverse de la **ciselure** ; les deux techniques sont souvent utilisées ensemble.

rocaille. Genre d'ornementation représentant des motifs de coquilles et de rochers stylisés. L'un des aspects les plus frappants du style rococo dans l'architecture et les arts décoratifs du **xviii^e** siècle.

ronde-bosse. Sculpture montrant le relief complet.

sang-de-bœuf. Glaçure de céramique rouge sang, brillante et profonde, d'origine chinoise, obtenue par réduction du cuivre au cours de la cuisson. La plus connue des couleurs de glaçures **flammées**.

serti mystérieux. Composition de joaillerie dans laquelle le sertissage est entièrement dissimulé sous les pierres. Chaque pierre est rainurée et facetée pour s'ajuster précisément aux autres. Cette technique fut inventée par Van Cleef & Arpels en 1935 ; elle est aussi appelée « serti invisible ».

sgraffito (it. : « grattage »). Technique de décoration de la céramique, consistant à gratter un dessin dans la dernière couche d'argile colorée (**l'engobe**) afin de révéler les couleurs de l'argile sous-jacente. Le décor obtenu est de la couleur de la première couche. Cette pratique est très répandue dans toute l'histoire de la céramique et a des applications similaires en peinture et décoration du verre.

tapis de maître. Expression qui désigne spécifiquement une série de tapis commandée par la Mybor Carpet Company aux artistes les plus connus des années vingt à quarante. Les artistes dont les cartons furent utilisés pour ces tapis tissés incluent Picasso, Léger, Miró et Klee.

tête-de-nègre. Ton de brun terne populaire dans le textile européen à la fin des années vingt.

vermeil. Argent doré obtenu par revêtement ou placage d'un objet d'argent avec une couche d'or. Le procédé original, qui utilise la dorure à chaud, fut inventé en France au **xviii^e** siècle, mais a été supplanté par un procédé moderne moins dangereux, qui recourt à l'électrolyse pour lier la dorure. L'argent doré résiste à la ternissure.

verre églomisé. Type de décor dans lequel l'envers d'une surface de verre est recouvert à la feuille d'or ou d'argent puis gravé à l'aide d'une aiguille fine, sans cuisson ultérieure. La surface décorée est fragile et souvent protégée par un vernis, une feuille de métal ou une couche de verre. Procédé en usage à la fin de l'Antiquité, dont le nom dérive de celui de l'artiste Jean-Baptiste Glomy qui le remit en vogue en France au **xviii^e** siècle.

vert-de-gris. Patine vive de couleur bleu-vert, formée par vieillissement du bronze, du cuivre ou du laiton. Aussi appelé « patine à l'antique ».

vieil argent. Finition de couleur argent, passée avec Duco, une laque synthétique imperméable à chaud et à froid. Duco était une variété de laques à séchage rapide pour l'automobile mise au point par la compagnie DuPont dans les années vingt. Cette finition a été utilisée sur des lampes de Félix Aublet dans les années trente.

Wax Mat. Glaçure de céramique décorative caractérisée par un fini terne et lisse (plutôt que brillant). Il s'agit de la marque commerciale d'une glaçure mate élaborée par la Rookwood Pottery vers 1900, qui en vint à dominer les décors des céramiques de la fabrique, généralement sur des argiles légèrement colorées.

zinc. Zinc brut en feuille, sa forme commerciale la plus courante, en usage depuis le milieu du **xix^e** siècle. Comme le métal est mou et se casse facilement, il n'est utilisé que pour réaliser de petites pièces sculpturales telles que des figurines ou des chandeliers ; il est souvent peint ou patiné bronze.

INDEX

Les numéros de page indiqués en gras renvoient aux biographies d'artistes, ceux en italique aux illustrations.

A

Aalto, Alvar 20, 436
Abraham & Straus 477, 489
Académie américaine à Rome, 419, 435, 517
académie Carrière, 445
académie Colarossi 480, 500
académie de la Grande Chaumière (Paris) 28, 170, 445, 480, 500
académie de la Palette 122, 363
Académie des arts décoratifs (Budapest) 358, 514
Académie des beaux-arts 157, 368
Académie des beaux-arts (Istanbul) 91
Académie des beaux-arts (Moscou) 368
Académie française 419
Académie française de Rome, 157, 466, 469
académie Humbert 416, 422
Académie impériale d'art (Saint-Petersbourg) 114, 325
académie Julian 88, 142, 148, 160, 346, 378, 435, 466, 469, 500
Académie moderne 428, 436, 473
académie Montparnasse 500
Académie royale des arts (Stockholm) 202
Académie royale des beaux-arts (Copenhague) 402, 409
Académie russe 454
Academy of Fine Arts (Chicago) 500
Accademia di Belle Arti (Florence) 340
Adam, André 482
Adametz, Hans 326
Adams, John 345, 346
Adler, Jacques 368
Adler, Rose 21, 134, **137-141**, 318, 358, 370
Adnet, Jacques 91, 210, 252, **318**, 319, 328, 404, 416, 463, 482
Adnet, Jean 210, 248, 252, 318, 328, 482
A. E. Gray Ltd 355
Affiches 9, 11, 130, 132-36, 148-55, 157-58, 162, 214, 320, 324, 325, 326, 328, 330, 331-32, 333, 334, 335-36, 337, 340-41, 342, 343-45, 368, 369, 374, 375, 378, 383, 384, 394, 400, 424, 426, 427, 428, 432, 435, 436, 437, 438, 439, 446, 448, 451, 452, 456, 457, 458, 470, 471, 487, 492, 493, 512, 513, 518, 525, 526
Affolter 342
Aguesse, Henri 21
Ahlin, Albert 382
Aiken, Robert 352
Air France 451
Air-King Products Co. 11
Airline Chair Co. 519
Aitken, Russell B. 356
A. J. Wilkinson Ltd 216-219
Akademie der Bildenden Künste (Munich) 330, 474, (Vienne) 458, 486
Akademie der Künste (Berlin) 330, 486
Alavoine et Cie 72, 338
Albers, Anneliese (Anni) 250, 252, **318**
Albers, Josef 182, 318, 338
Albin-Guillot, Laura 473
Alexandre, 453
Alexeïeff, Alexandre 133, **320**
Alexis Rudier 9, 43, 499
Alfred Dunhill, 334, 338
Alix, Charlotte 182, 494, 495, 495
Allard 338
Alliance graphique internationale 148, 427, 451
Alpes-maritimes, pavillon 470

Almérás, Henri 458
Amateis, Edmond R. 407
American Federation of the Arts 466, 518
American Holophane Co. 180, 513
American Lines 323
American Radiator and Sanitation Co. 483
American Union of Decorative Artists and Craftsmen (AUDAC) 251, 395, 407, 473, 480, 490, 500, 510, 514, 518, 523
Amphora **320**, 321
Anchor Line 492
Anderson, John Stewart 133
Andersson, Maja 480
Androusov, Vadim 320, 321, 463
Apollinaire, Guillaume 144, 145, 372, 416
Apollo Studios 267
Arbus, André-Léon **320**, 321, 325, 457, 459, 463
Archipenko, Alexander 98, 100, 358, 396
Architectural Association 466
Arcularius, Charles 340
Argentina, 323
Argentor-Werke 525
Argy-Rousseau, Joseph-Gabriel 181, **184-187**, 302, 320, 338
Aribaud, H. 439
A. Ritter & Co. 523
Army Corps of Engineers (États-Unis) 346
Arnoult, Roger 145
Arp, Jean 99, 451
Arpels, Charles 510
Arpels, Julien 510
Arpels, Louis 510
Art Academy of Cincinnati 523
Art Center (New York) 252
l'Art dans les tapis et les tissus 356
l'Art du bois 451, 470
l'Art du verre 363
Artflex 463
Arthur Goldscheider 96, 210, 211, **320-323**, 325, 338, 346, 355, 381, 407, 416, 420, 422, 470, 517
Artigas 372
Art Institute (Kansas City) 383
Art Institute de Chicago 28, 328, 352, 427, 470, 500
Les Artisans français contemporains 382
Art nouveau 6, 9, 10, 14, 17, 181, 188, 193, 196, 220, 229, 266, 268, 273, 284, 294, 298, 310, 342, 351, 358, 361, 364, 366, 387, 399, 402, 404, 415, 420, 432, 439, 454, 474, 486, 514, 517, 523
Art Students League 28, 110, 333, 342, 352, 473, 504, 523
Arts and Crafts 207, 390, 402, 435, 477, 478, 480, 492
Les Arts de France 409
Les Arts du jardin 387
Artus, Pierre-Gustave 364
Art Workers' Guild 480
Arzberg 212
Asplund, Erik Gunnar 323
Asprey 7
Association des anciens élèves de l'école Boule 470
Association des Suissesses peintres, sculpteurs, artisans 260
Atelier des Champs-Élysées 325
L'Atelier français 88
Atelier Raynouard 333
Atelier Vetri Soffiati Muranesi Cappellini-Venini & Co. 513
Ateliers modernes 404
Ateliers Neuilly-Levallois 72
l'Atlantique 148, 149, 255, 285, 325, 422, 495, 500, 543

Aubert, Félix 490
Aublet, Albert 323
Aublet, Félix **323**, 490
Au Bon Marché (voir aussi Pomone) 376, 378, 513
Au Bûcheron 148, 371, 372, 376
Aubusson 17, 90, 248, 249, 250, 251, 328, 330, 370, 373, 400, 410, 419, 451, 477, 513
Aucoq, Louis 196
Audi 395
Aufschneider 166
Augarten, Pierre 210, 211, 469
August Dingeldein & Son 432
Au Printemps (voir aussi Primavera) 337, 376
Ausseur 356
Avesn, Pierre d' 180, 360, **361-363**
Avon 79
Azéma, 453

B

B. Altman & Co. 160
Baccarat 91, 181, 351, 355, 387, 393, 457
Bach, Max 323
Bach, Oscar Bruno 271, 322, **323**, 325
Bachelet, Émile Just 322, **325**, 492
Bacon, Francis 252
Badory 274
Bagge, Éric 19, 211, 255, 304, 310, 323, **325**, 356, 439, 470, 492
Baggs, Arthur E. 356
Baguès Frères 320, **325**
Baignères, Jean 361
Bailey, Banks & Biddle 301
Bailly, Marcel 143
Bakst, Léon 96, 132, 246, 300, 324, **325**, 393
Ballets russes 7, 105, 132, 246, 248, 300, 306, 325, 363, 422,
Ballin, Mogens 402
Baratelli, Charles 270
Barbedienne 8
Barbier, Georges 132, 135, 175, 324, **325**, 342
Bardyère, Georges de 362
Barillet, Louis 57, **326**, 387, 419
Barillet, Louis (attribué à) 324
Barker Bros 518
Barnes-Crosby 328
Barney, Albert L. 509
Barney, Arthur Leroy 507
Barret, Maurice 43
Barron, Phyllis 249
Barye, Alfred 131
Barye, Antoine-Louis 99
Basompierre, André 361
Bastard, Georges 325, 404
Baudet, Donon & Roussel 463
Baudisch-Wittke, Gudrun 208, **326**, 492
Bauhaus 10, 20, 57, 182, 212, 246, 249, 250, 252, 260, 262, 266, 271, 294, 318, 326, 338, 340, 387, 404, 432, 441, 473, 474, 486, 499, 514, 517
Baumann 326
Baumberger, Otto 133, **326**, 327
Bayer, Herbert 326
Bay Ridge Specialty Co. 212
Bazel, K. P. C. de 453
BBC 351
Béal, Georges 376
Beaumont, Jean 248, 249, **328**, 416, 492
Beauvais 93, 248, 330, 372, 400, 490, 513
beaux-arts (style) 100, 102, 333, 351, 388
Beck, Ernest R. 399

Beckemann, Hedwig 252
Bequerel, André Vincent **328**, 329, 376, 424
Behrens, Peter 441
Bel Geddes, Norman 267, **328**, 329, 480, 523
Bell, Vanessa 211, 249
Belle Époque (style) 298, 300, 338
Belle France 88
Belling, Rudolf 98
Belles Affiches 427
Belmondo 320
Belperron, Jean 328
Belperron, Suzanne 300, **328**, 329, 330
Belz-Niédrée 34, 342
Bénédictus, Édouard 93, 248, 252, 255, **328**, 330, 416
Benito, Eduardo Garcia 132, 330, 331
Benois, Alexandre 246
Bénouville, Léon 366
Bérard, Christian 19, 43, 302, 463
Bergé, Henri 181, 188, 330, 331, 517
Berger, A. 409
Bergh, Elis 410
Bergrund, Tor 480
Bergmann 525
Bergqvist, Knut 454
Bergue 175
Berlage, Hendrik Petrus 453
Bernadotte, Sigvard 266, 330, 402
Bernard, Georges et Michael 396
Bernard, Joseph-Antoine 269, **330**, 331
Bernard, Tristan 138
Bernard Rice's Sons 267, 432
Bernhard, Lucian **330-333**, 331, 375
Bernuth, Fritz 486
Berthelot 415
Besnard, Jean 207, 318, 333, 382, 514
Besnard, Paul-Albert 157, 333, 402, 469
Bianchini-Férier 251, 337, 363, 372, 373, 451
Bibliothèque littéraire Jacques-Doucet 137, 370
Bibliothèque nationale (Paris) 137, 378,
Bieler, Ernest 285
Bigelow-Hartford Carpet Co. 253
Bijvoet, Bernard 23
Billotey, Louis Léon Eugène 332, **333**
Binder, Joseph 132, 332, **333**
Bing & Grøndahl **333**, 402,
Bing, Siegfried 399
Binns, Charles Fergus 387
Binquet, Albert 80
Bisttram, Emil James **333**
Bizouard, Valéry 333, 507
Björn, Acton 402
Black, Starr & Frost 301, 303, **333-334**
Blanchetière, Henri 342
Block, Robert 8, 20, **334**
Blomberg, David 323
Blondat, Max 274, 323
Boberg, Ferdinand 410
Boberman, Vladimir 252
Bobritsky, Vladimir (Bobri) 132, **334**, 335
Boch, Eugène 334
Boch, Josef 458
Boch, Victor 33, 334
Boch Frères Céramis 209, 210, 211, **334**, 335, 346, 376
Bofarull, Jacint **334**, 335
Bogatay, Paul 356
Böhm, Ernst 253
Boiceau, Ernest 43, **334**, 337
Boin-Taburet 266, 336, **337**
Boit, Pierre 144
Boivin 304, 328
Boivin, René 328
Bolin, George 132
Boman, A. E. 410

- Bonaz, Auguste **303**
 Bonbonnières 184, 266, *308*, 474
 Bonet, Paul 134, 135, **142-147**, 358
 Bonfils, Robert 80, 132, 134, 325, 336, **337**, 342, 492
 Bonheur, Rosa 131
 Bonifas, Paul 210
 Bonnard, Pierre 441
 Bonnet, Jean 252, 351
 Bonvallet, Lucien 342
 Borderel & Robert 269, 500
 Borglum, Solon 435
 Bosworth, Welles 435
 Bouchard, Henri 517
 Boucheron 196, 266, 304, **337**, 351
 Boucheron, Frédéric 304, 337
 Boucheron, Gérard 337
 Boucheron, Louis 337
 Boudart, Georges 356
 Bougenot 80
 Bouisson, Mme 458
 Bouix, Lucien 325
 Boulle, André-Charles 375
 Bouraine, Marcel 97, 184, *185*, 323, 336, **337**, **338**, 375, 420, 424
 Bourdelle, Émile-Antoine 80, *81*, 269, *276*, 342, 378, 396, 400, 424, 517
 Bourgeois, Édouard-Joseph **338**
 Bourquin, 466
 Boutet de Monvel, Bernard 89, 132, 284
 Bouy, Jules 19, 251, 271, **338**, 339
 Bovis, Marcel 248
 Boyond 482
 Bradford Museum 342
 Brancusi, Constantin 97, 98, 99, 388, 419
 Brandt, Edgar *1*, *2*, 80, *90*, 189, 229, *230*, 268, 269, 271, **273-279**, 338, 340, 393, 409, 436, 451, 458, 482, 486, 492, 500, 504
 Brandt, Marianne 212, **338**, 432,
 Brandt, Paul-Émile 302, 304, **338**
 Brangwyn, sir Frank 211
 Braque, Georges 101, 248, 304, 358, 376, 416, 466
 Braquenié et Cie *74*, 248, 328
 Brehaus, Fritz A. 250
 Breuer, Marcel 19, 20, 52, 54, 182, 326, **338-340**, 387, 390, 420, 436, 499
 Breuhaus de Groot, Fritz August *522*, 525
 Briant et Robert 166
 Briche 184
 Bridgeman, George 342
 Brissaud, Pierre 132
 British Bedding and Furniture Manufacturers and Retailers Association 390
 British Tourist Board 435
 Brochard, Henri 38
 Broders, Roger **340**, *341*
 Broek, Willem Frederik Ten 133
 Brooklyn Museum
 Brouilhet, Henri 351
 Brown, F. Gregory 249
 Bruel, André 134
 Brunelleschi, Umberto 132, **340**
 Brunet, Meunie et Cie 330, 466, 482
 Buchman & Kahn 406, 407
 Buffalo Pottery Co. 407
 Bugatti, Rembrandt 99, 463
 Buhler & Lauter 110
 Bull, H. J. 249
 Buquet, Édouard Wilfrid **340**, *341*
 Bureau, Louis 370, 372
 Burger-Kehl Co. (voir aussi PKZ) 326
 Burke, Camilla 250
 Burkhalter, Jean 20, *26*, 248, 252, **340**, *341*
 Bush-Brown, Lydia 251
 bustes (voir sculpture)
 Buthaud, René 208, **214-215**, 345, 469, 477, 493
C
 Calkins & Holden 504
 Callender, Bessie Stough **342**, 376
 Callot Sœurs *74*, 75, 299
 Campari 453
 Canapé, Georges 134, 166, **342**
 Caniez, B. 483
 Capelin 424
 Capon, Eugène et G. L. 229, 490
 Cappellin, Giacomo 342, 513
 Capiello, Leonetto 132, 133, **342**, *343*
 Carayon, Émile 342
 Cardeilhac **342**, *343*
 Carder, Frederick *179*, 181, **342-345**
 Carlu, Jean 133, 152, *344*, **345**, 495
 Carnegie Institute 368, 446
 Carrière, Eugène 402
 Carriès, Jean 441,
 Carter, Charles 345
 Carter, Gertrude Ellen (Truda) **345-346**
 Cartier 196, 266, 302, **306-309**
 Cartier, Louis 306
 Casino de Paris 325, 383
 Cassandre (Adolphe Mouron) 9, 132, **148-151**, 152, 304, 310, 342, 378, 427, 451
 Cassina 62, 323, 420, 466, 474
 Catteau, Charles 209, 211, 334, *335*, **346**, 376
 Caussimon, Roger 463
 Cayette, Jules 57
 Cazas, Mlle de las *425*
 Cazaux, Édouard 211, 323, **346**, 363
 C. D. Peacock 301
 Cettier, Mlle 482
 Cézanne, Paul 130, 370, 466
 C. G. Hallberg *411*
 Chadel, Jules 342
 Chagall, Marc 358, 396
 Chambellan, René 102, **346**
 Chambolle, René 342
 Chambolle-Duru, 407
 Chameaux, Mlle 436
 Champion, Georges 356
 Champion, Maurice 38
 le *Champlain* 453
 Chanaux, Adolphe 18, 42, *45*, *81*, **346-349**, 387, 478
 Chanel, Gabrielle (Coco) 299, 302, *348*, **349**, 399
 Chanel Mode 346
 Chantilly, porcelaine de 490
 Chaplet, Ernest 206, 422
 Chaplain 338
 Chaplain, Jules-Clément 422
 Chaplin, Mlle 415
 Charder (voir Schneider)
 Chareau, Dollie 25
 Chareau, Pierre 9, 19, 20, **23-28**, 57, 67, 138, 182, *228*, 252, 295, 340, 370, *392*, 404, 409, 499, 510
 Charlot, M. 375
 Charlton & Co. *301*
 Charpentier, Alexandre 366
 Charpentier, Jean 504
 Chase Brass & Copper Co. 267, 349, *472*, 473, 514, 523
 Chase Metal Works 349
 Chatrousse, Odette 393
 Chauchet-Guilleré, Charlotte 210, **349-351**, 388, 415, 469, 495
 Chaumet 266, 302, 304, *350*, **351**
 Chaumet, Joseph 351
 Chauvin, Jean (Louis) 98, 99, **351**, 490
 Chéret, Joseph 402
 Chéret, Jules 132, 342, 492
 Chermayeff, Serge Ivan *16*, 17, 19, 182, **351**, 378
 Cheuret, Albert 15, *98*, 231, **234-237**, 351, 267, 269
 Chevalier, Georges 416
 Chevallier, Maurice Paul 376
 Chevallier, Raymond 334, 376
 Chigot, F. 325
 Chiparus, Demètre 97, **104-109**, *129*, 323, 351, 355, 376
 Christian Carstens Kommerz 212
 Christofle 91, 266, 342, **351-352**, 378, 381, 387
 Chudeau, Yves 60
 cinéma Speck 326
 Les Cinq *17*, 23, 166, 352, 370
 Cinzano 451
 Cité universitaire (Paris) 67
 Citroën 8, 453
 Clark, Allan **352**
 ClassicCon 428
 Cleto Munari 433, 435
 Cleveland Institute of Art 224, 328,
 Cleveland Museum of Art 224
 Clichy, 457
 Cliff, Clarice 211, **216-219**, 352
 Clouzot, Henri 142
 Clouzot, Marianne 62, *64*, 208, 248, 482
 Coard, Marcel 20, 340, **352**, *353*, 370
 Coates, Wells **352-355**
 Coburg Art Association 458
 Cochet, Roger 145
 Cocteau, Jean 19, 302
 Colette, 138, *140*, *146*, *292*, 513
 Colin, Paul 133, **152-155**, 355
 Colinet, Claire Jeanne Roberte *97*, 323, *354*, **355**, 376
 Collet, Charles 145, 166
 Colmo, Eugenio 211
 le *Colombie* 453
 Colonna, Édouard 399
 Colosiez, Jean C. 470
 Colotte, Aristide *179*, *354*, **355**
 Comédie-Française 152
 Compagnie des arts français 15, 88, 92, 210, 250, 318, *319*, 366, *367*, 387,
 Compagnie des perles électriques 451
 Compagnie générale transatlantique 428
 Compagnie internationale des wagons-lits 470
 Company of Master Craftsmen 19, *480*
 Le Confortable, 445
 Congrès internationaux d'architecture moderne 499
 Connecticut Handicraft Industry 251
 Conran, Terence 399
 Conroy, Edward J. 399
 Conservatoire des arts et métiers (Paris) 356, 372
 Consolidated Lamp & Glass Co. 355
 Constructivisme, 7, 99, 101, 133, 182, 249, 250, 268, 301, 432
 Consulat, style 415
 Container Corp. of America 326,
 Contemporanea 333,
 Contemporary American Artists
 Handhooked Rugs Guild 25
 Contenot & Lelièvre 325
 Cooper, Austin 133, *135*
 Cooper, Susie 211, *354*, **355-356**
 Cooper-Hewitt Museum
 Cooper Union 342,
 Copier, Andries Dirk **356**
 Cormon, Fernand 202, 323, 483
 Cornille et Cie 416
 Cornille Frères 251, 378, 416, 451
 Corning Glass Co. 345, 504, *517*, 518
 Coromandel, 415
 Corriez, A. 342
 Corso 326
 Costa, Joachim 8
 Cottet
 Coty 179, 196
 Coudyser, Jules 255, 340, **356**
 Couet, Maurice 306
 Coulon, René 318
 Coupé 378, 416
 Coupé, Marcel 252, 325, 328
 ournault, Étienne 138, *302*, **356**, *357*, 364, 370
 Courteline, Georges 143
 Covarrubias, Miguel 499
 Cowan, Reginald Guy **356**
 Cowan Pottery Studio 208, 224, *226*, 356, 383
 Cranbrook Academy of Art 209, 253, 383, 387, 445, 480
 Les Créations publicitaires 435
 Creeft, José de 101
 La Crémillère 270
 Cretté, Georges 134, *175*, *292*, *293*, **356-358**, 383
 Creuzevault, Henri 134, **358**
 Creuzevault, Louis 358
 Creuzevault, Lucien 134
 Crevel, René 378
 Cristallerie Daum 191
 Cristallerie de Nancy 179, 355
 Cristallerie de Choisy-le-Roi 363
 Cristallerie de Pantin 393
 Cristalleries de Compiègne 346, 363
 Cristalleries de Saint-Denis 193
 Cristalleries de Saint-Louis-lès-Bitche 361
 Cros, Henri 67, 184, 366
 Cros, Jean 184
 Crozet 248
 Crown Duca! 356
 Crown Works 356
 Csáky, Josef 98, 99, 122, 252, 352, **358-361**, 370, 451
 C. Souche 416
 Cuba 470
 Cubisme 7, 20, 57, 60, 99, 101, 102, 114, 118, 122, 130, 133, 148, 170, 182, 210, 247, 251, 252, 255, 268, 271, 300, 301, 303, 310, 326, 345, 346, 355, 368, 370, 372, 376, 383, 390, 415, 416, 420, 424, 428, 432, 435, 436, 454, 469, 473, 490, 500, 518
 Cunard Line 370, 492, 492
 Cusinier 395
 Cuttoli, Marie 248, 252, 361, 373, 451
D
 Dadaïsme 326, 363
 Dahlskog, Evald 410
 Dakon, Stephan 394
 Dalbet, Louis 23
 Dalí, Salvador 19, 43, 302, 454, 513
 Dammouse, Albert-Louis 180, 193
 Damon 59, 229, **361-362**, 400, 415, 489
 Damp!t, Jean 284
 D'Argental *360*, **361**, 363
 Da Silva Bruhns, Ivan 252, 253, **255-259**, 361, 370, 415, 322 445, 451
 Dargnes 248, 370
 Darcy 251
 Darde et Fils 328

- Daudet, Alphonse 147
 Daum, Antonin 188, 189, 517
 Daum, Auguste 188, 189
 Daum Frères 4, 180, 181, **188-191**, 229, 230, 231, 274, 330, 361, 363, 387, 489, 517
 Daum, Henri 191
 Daum, Jean 188
 Daum, Michel 189, 191
 Daum, Paul 188, 189, 191, 361
 Daurat, Maurice 269, 361
 David, Salvador 166
 Debarre, Jean 456
 Deberny & Peignot 436
 Debusscher 388
 Decœur, Émile 80, 207, **220-223**, 363, 477, 490
 Décoration intérieure moderne (voir DIM)
 Décorchemont, François-Émile 80, 180, **192-195**, 382, 383
 Décor de France 67
 Degas, Edgar 370
De Grasse 470
 Degué 346, 362, **363**, 489
 Delabasse, Jean-Théodore 376
 Delacroix, Eugène 131
 Delaherche, Auguste 206
 Delamarre, Raymond 400
 Delaroière et Leclercq 387
 Delatte, André 180, **363**
 Delaunay, Robert 363
 Delaunay, Sonia 248, 362, **363**, 416
 Delion, Édouard 269
 Dell, Christian 340
 del Marle, Félix **364**
 Delorme, Raphaël **364**
 Deltombe, Paul 252
 Delvaux 180, 181, 489
 Delvenne, René 181
 Den Frie Udstilling 402
 Denis, Maurice 130, 170, 342, 441, 457
 Denoël, Modeste 181
 Derain, André 441
 Descomps, Jean-Bernard 363
 Descomps, Joseph Jules Emmanuel (dit Cormier) 364, 376,
 Deskey, Donald 20, **28-33**, 182, 231, 232, 251, 364, 399
 Deskey-Vollmer, Inc. 28, 31, 33
 Desmules, René 144, 146, 166
 Desnet, M. 280, 281
 Desny 228-229, 231, 252, **280-283**, 364
 Despiou, Charles 398
 Després, Jean 266, 300, 302, 304, 356, 357, **364**, 365
 Despret, Georges 366, 382, 383
 Despujols, Jean 333, **366**, 367, 469
 Desrosiers, Charles 310
 Destape, Jules 196
 De Stijl 7, 54, 133, 326, 364, 404, 474
 Desvallières, Georges 366
 Desvallières, Richard 89, 269, **366**, 367
 Deutsche Werkstätten Dresden-Hellerau 330
 Deutscher Werkbund 10, 212, 250, 326, 387, 419, 441, 469, 474, 510, 517
 Devambez 342
 Diaghilev, Serge de 7, 105, 132, 146, 325
 Diederich, William (Wilhelm) Hunt 100, 101, 208, 271, **366**, 367
 Dieupart, Henri 231, 242
 DIM 17, 57, 252, **366-368**, 369, 415
 Dior, Christian 302
 Diot & Bouche 366
 Directoire, style 415
 Djo-Bourgeois, Élise 368
 Djo-Bourgeois, Georges 6, 43, 57, 252, 254, 280, 368, 369, 415, 500
 Dobson, Frank 249
 Domergue, Jean-Gabriel 131, **368**, 369
 Domin, André (voir Dominique)
 Dominique 17, 18, 57, 67, 368, 370, 371, 453, 457
 Donald Brothers 370
 Dornignac, Georges 285
 Dorn, Marion 246, 249, 251, 252, 253, **370**, 371, 432
 Doubleday 432
 Doucet, Jacques 19, 52, 54, 89, 122, 134, 137, 165, 166, 253, 265, 342, 352, 356, 361, **370**, 399, 407, 441, 445, 463, 478
 Doulevo Céramiques 212
 Dragon, Jules (voir Fouquet, Alphonse)
 Drésa 89, 252
 Dresden Studio 474
 Dress 166
 Drouot, Édouard 98
 Dubret, Henri 325
 Dubuisson, Marguerite 248
 Duchamp-Villon, Raymond 88
 Ducretet-Thompson Co. 451
 Dudley Mechanics Institute 345
 Dudovich, Marcello 133
 Dufau, Évelyne 473
 Dufet, Michel 20, 318, **370-372**, 424,
 Dufrière, Maurice 8, 17, 19, **34-37**, 210, 248, 250, 251, 252, 255, 318, 328, 372, 375, 378, 393, 415, 416, 492
 Dufresne, Charles 89, 95, 250
 Dufy, Jean 210, 390
 Dufy, Raoul 57, 60, 248, 252, **372**, 373, 451, 492, 513
 Dumaine 482
 Dumas, Paul 60, 248, 439, 473
 Dumoulin, Georges 179, **372**
 Dunaime 482
 Dunand, Bernard 285
 Dunand, Jean 9, 19, 59, 67, 68, 70, 80, 99, 135, 175, 176, 271, **284-293**, 298, 302, 358, 363, 372, 383, 390, 392, 404, 416, 424, 427, 453, 416, 424, 427, 453, 453, 469, 499, 525
 Dupas, Jean 80, 130, **157-159**, 208, 333, 366, 375, 453, 453, 469, 493
 Du Plantier, Marc 374, 375
 Dupré-Lafon, Paul 20, **38-41**, 352, 375
 Duran, Carolus 157
 Dusausoy 304
 Duveneck, Frank 523
E
 E. & J. Bass Co. 507
 Eastman Kodak 166, 504
 Eberhart, Edith 252
 écoles
 Amherst College 517
 Auburn University 499
 Badische Kunstgewerbeschule (Pforzheim) 518
 Black Mountain College 318
 Burslem School of Art 216
 Carnegie Institute of Technology 446
 Cleveland School of Art (voir Cleveland Institute of Art) 224, 328, 490
 collège Sainte-Croix (Neuilly) 165
 Columbia University 482, 489, 510
 Cornell University 428
 Cumming School of Art 470
 École d'art (Kiev) 435
 École d'art et de décoration (Budapest) 122
 École d'art et d'artisanat (Göteborg) 404, 424
 École des beaux-arts (Cracovie) 416
 École des beaux-arts (Moscou) 419
 École alsacienne 383
 école Bernard-Palissy 368, 369, 451, 482, 495
 école Boulle 34, 72, 79, 375, 378, 381, 382, 399, 410, 415, 454, 458, 470, 477, 495, 500
 école Bréguet 441
 École centrale d'art industriel (Helsinki) 387
 École centrale des arts et manufactures (Rouen) 457
 école communale de la rue des Blancs-Manteaux (Namur) 142
 École de l'union centrale des arts décoratifs (Paris) 62, 137, 188,
 École des arts appliqués (Paris) 325, 436
 École des arts décoratifs (Budapest) 358, 514
 École des arts industriels (Genève) 175, 284, 483; (Grenoble) 340
 école des beaux-arts (Aubusson) 410, (Bordeaux) 157, 214, 366, (Cauderon) 364, (Dijon) 415, (Genève) 424, 435, 436, (Lyons) 330, 495, (Marseille) 38, (Montpellier) 435, (Nancy) 356, (Nantes) 378, (Paris) 88, 102, 104, 157, 202, 214, 323, 328, 330, 333, 334, 337, 340, 345, 346, 368, 372, 375, 387, 388, 400, 404, 410, 415, 416, 419, 422, 432, 435, 451, 466, 469, 480, 482, 483, 500, 513, 517, (Toulouse) 320
 école des beaux-arts de Valand (Göteborg) 404
 école du Comité des dames de l'Union centrale des arts décoratifs 470
 école Estienne 135, 142, 337, 342, 356, 407
 école Germain-Pilon 165, 337
 École impériale d'art (Kharkov) 334
 école Loritz 330
 école Martine (voir Martine)
 École militaire de Saint-Cyr 320
 école municipale des beaux-arts (Auxerre) 340; (Le Havre) 372; (Nancy) 330
 École nationale de céramique (Sèvres) 184
 École nationale professionnelle de Vierzon 273
 École nationale supérieure des arts décoratifs 351, 352, 378, 387, 404, 415, 454, 458, 470, 480, 500
 École nationale professionnelle des matières plastiques 122
 école Paul-Colin 152
 École professionnelle de l'Est 330
 école régionale des beaux-arts (Rennes) 375
 École royale des hautes études (Amsterdam) 480
 École spéciale d'architecture 57, 338, 368
 École supérieure d'aéronautique 441
 École supérieure des arts appliqués aux industries de l'ameublement (voir école Boulle)
 École technique de Copenhague 393
 Écoles chrétiennes des Frères 396
 Ethical Culture School (New York) 393
 Fachhochschule (Munich) 395
 Fontainebleau American School of Art 366
 Grossherzoglich-Sächsisches Hochschule für Bildende Künste (Weimar) 486
 Hanley School of Art 492
 Harvard University 110
 Hochschule für Bildende Künste (Berlin) 127, 323
 Hochschule für Freie und Angewandte Kunst (Dresde) 338
 Illinois Institute of Technology 441
 Imperial Technical School for Ceramics and Associated Applied Arts (Trovany) 320
 Institut für Angewandte Kunst (Berlin) 338
 Institut technologique (Stockholm) 382
 King's College (Auckland) 446
 Konstföreningen Art School 480
 Kunstgewerbeschule (Berlin) 446 ; (Brême) 514 ; (Hambourg) 318; (Munich) 260, 474 ; (Nuremberg) 474 ; (Vienne) 224, 333, 388, 395, 424, 469, 518 ; (Weimar) 387
 Kunstschule für Frauen und Mädchen (Vienne) 424, 492
 lycée Carnot 118
 lycée Élixa-Lemonnier 439
 lycée Poincaré 330
 Massachusetts Institute of Technology 517
 Milan Politecnico 463
 Modern Art School (New York) 407
 Modern Art School (Washington) 407
 New York School of Fine and Applied Art 43
 New York State College of Ceramics (Alfred University) 387
 New York University 333, 346, 504
 Princeton University 523
 Rinehart School of Sculpture 518
 Royal College of Art (Londres) 216, 345
 Rutgers University 387
 School of the Museum of Fine Arts (Boston) 500
 Slade School of Fine Art (Londres) 19, 466
 Staatliche Bauhochschule (Weimar) 181
 Stanford University 370, 466
 Stevens Institute of Technology 393
 Stourbridge School of Art 345
 Summerbank School (Tunstall) 216
 Sydenham College 196
 Technische Hochschule (Darmstadt) 330 ; (Vienne) 48
 Tulane University 499
 Tunstall School of Art 216
 Université de Berlin 48, 446
 Université de Helsingfors 480
 University of California à Berkeley 28
 University of Indiana 419
 University of Michigan 480
 Vereinigte Staatsschulen für Freie und Angewandte Kunst 518
 Werkschule (Cologne) 474
 Yale University 318, 436
 Edelfelt, Albert 325
 Edinburgh Weavers 249, 370
 Edwards Fields 370
 L'Effort moderne 361
 Égouville 145
 Eiff, Wilhelm von **514**
 E. K. Cole 355
 Éléance, pavillon de 470
 Elkington & Co. 266, 351
 Embru Werke'AG 339, **418**
 Empire (style) 325, 439,
 Enfert, Jacques d' 473
 Englinger, Gabriel 328, 374, **375**, 388, 416
 Englinger, Marguerite 375
 Epply, Lorinda 477
 Erdt, Hans Rudi 374, **375**
 Ericson, Sven 410
 E. Robecchi 484
 Erol, Marc 270
 Enté (Romain de Tirtoff) 132, **160-163**, 366, 375

Espagnat, Georges d' 387
Esparon 342
établissements Florina 451
établissements Guinier 325
établissements Harmand 381
établissements Ruhlmann et Laurent 79,
établissements Siegel et Stockman réunis 395
Etling et Cie 96, 104, 179, 328, 329, 338, 342,
355, 364, **375**, 376, 388, 389, 407, 420, 424
L'Évolution 323, 338, 346, 441
Evrard Frères 439, 470
E. Williams Ltd. 351
expositions
A Century of Progress (1933-1934) 410,
507, 517
Architect and the Industrial Arts (1929)
407, 480, 489, 510, 514
Armory Show (1913) 101, 366
Art in Industry-Macy's (1928) 273, 395
Art in Trade-Macy's (1927) 338, 446, 518
Artistes de ce temps (1935) 364
L'Art urbain et le Mobilier (1923) 351
Biennale de Venise (1962) 351
Biennale internationale des arts décoratifs
(Monza) (1923) 480 ; (1925) 480 ; (1927) 480
Britain Can Make It (1946) 393
British Art in Industry (1935) 402
British Industrial Art in Relation to the
Home (1933) 446
British Industries Fair (1922) 346
Ceramic National (1938) 208
Cleveland May 208
coloniale (1922) 469 ; (1931) 78, 81, 118,
152, 214, 215, 304, 323, 370, 372, 378,
416, 504
Contempora (1929) 383
Contemporary American Ceramics (1931)
466
Contemporary American Design (1937) 507
Contemporary American Industrial Art
(1934) 480
de 1925 (voir internationale des arts
décoratifs et industriels modernes)
de Bruxelles (1935) 57, 67, 320, 370, 375,
395, 470
de bureaux de dames (1928) 395
Decorative Metalwork and Cotton Textiles
(1931) 489
de la décoration française contemporaine
(1923) 482, (1931) 252
de la verrerie et de la cristallerie artistique
(1910) 420, 445
de Paris (1929) 265
des arts de la bijouterie, joaillerie et
orfèvrerie (1929) 304, 415, 457
des arts du livre français (1925) 135, 142
des arts et techniques (1937) 23, 34, 38,
57, 67, 118, 138, 145, 204, 208, 229, 296,
318, 320, 325, 328, 334, 337, 338, 345,
355, 358, 361, 370, 372, 382, 400, 407,
410, 416, 424, 428, 436, 439, 445, 466,
469, 470, 477, 486, 503, 504, 525
Deutsche Gewerbeschau (1922) 458
Empire britannique (1924) 216, 478
Foire internationale de Chicago (1933)
Foire internationale de New York (1939) 410
Foire internationale de Saint Louis (1904)
454
Golden Gate (1939) 138, 489
Göteborg (1923) 454
Grand Concours de la Lumière (1895) 188
Hagenbund 510
Intérieurs (Stockholm, 1917) 410
International Ceramic (1928) 224, 517, 518
internationale de Barcelone (1888) 420 ;
(1929) 441

internationale des arts décoratifs et
industriels modernes (1878) 310, (1900)
188, (1925) 6, 8, 9, 15, 17, 18, 19, 20, 23,
27, 28, 34, 36, 37, 38, 57, 60, 67, 74, 75,
80, 81, 87, 90, 92, 94, 99, 118, 122, 138,
148, 152, 156, 157, 166, 181, 182, 189,
193, 204, 206, 208, 209, 211, 214, 229,
231, 232, 234, 235, 236, 240, 242, 249,
250, 251, 268, 273, 274, 275, 285, 286,
295, 301, 303, 304, 306, 310, 318, 323,
325, 328, 330, 334, 337, 338, 340, 436,
351, 355, 356, 358, 363, 366, 368, 370,
372, 375, **376**, 378, 381, 382, 383, 387,
386, 388, 393, 395, 399, 400, 404, 409,
410, 415, 416, 419, 420, 424, 425, 428,
432, 436, 439, 445, 446, 451, 453, 454,
463, 466, 469, 470, 473, 478, 480, 483,
486, 489, 495, 500, 507, 510, 513, 517
internationale du livre (1931) 138
International Exhibition of Ceramic Art
(1928) 466
Kunstschau de Vienne (1908) 469 ;
(1909) 469 ; (1920) 458 ; (1927) 469
Libre Esthétique (1895) 188
Livable House Transformed (1928) 489
Louisiana Purchase Exposition (1904) 510
Modern American Design in Metal (1929)
446
Modern French Decorative Arts (1928)
Modern Needlework exhibition (1925) 249
National Alliance of Art and Industry (1932)
473
Nordiska Kompaniet (NK) (1930) 181
of Contemporary Decorative Arts (1931)
514
of Contemporary Textiles (1930) 470
of Modern Decorative Arts (1926) 273, 276
Panama-Pacific (1915) 500, 518
Salon d'automne 6, 20, 23, 26, 57, 60, 62,
79, 84, 88, 114, 122, 142, 152, 170, 184,
196, 240, 273, 296, 301, 310, 320, 330,
334, 336, 337, 342, 346, 351, 358, 361,
363, 364, 366, 372, 378, 382, 388, 395,
396, 402, 404, 409, 415, 416, 419, 422,
425, 427, 428, 439, 441, 454, 469, 473,
480, 482, **483**, 486, 495, 500, 507, 513
Salon de la lumière 229, 240, 242, 382
Salon de la lumière et de l'éclairage (1934)
325
Salon de l'araignée 513
Salon de Nancy 330
Salon des arts ménagers (1936) 62, 184,
454
Salon des femmes peintres 170
Salon des indépendants 88, 118, 122, 202,
351, 355, 358, 364, 366, 396, 402, 416
Salon des industries d'art 381
Salon des jeunes 118
Salon des Tuileries 170, 202, 285, 320,
330, 331, 337, 364, 366, 396, 416, 422,
439, 492
Salon du Printemps 517
Semaine de Paris (1930) 495
Stockholm (1930) 323
Texas Centennial (1936) 477
Third International Exhibition of
Contemporary Art (1930-1931) 266
Triennale de Venise (1933) 446
Turin International Exposition (1911) 323,
420 ; (1920) 473
Universelle (1855) 351, (1889) 188, 337,
420, (1897) 97 ; (1900) 196, 310, 381, 399,
404, 420, 469, 470, 477, 490, 507, (1910)
458
Eyre de Lanux, Elizabeth **525**

F
Fabergé 415, 457
Fache, Jules-Henri 142
Fagus 387
Faidy, Abel 19
Faïencerie d'art de Sainte-Radegonde 469
Faïenceries de Longwy 210, 212, **376**, 377,
416
Faïenceries de Montereau 318
Falguière, Jean-Alexandre-Joseph 337, 364,
463
Falize, Lucien 372
Fau et Guillard 210
Fauré, Camille 271, **376**
Fauré-Malabre, Andrée **376**
Fauves, fauvisme 7, 130, 178, 202, 247,
251, 300, 363, 372, 466
Favier, Henri 273, 275
Favier, Mme Henri 252
Fayral (voir Le Faguays, Pierre)
Federal Art Project (FAP) (États-Unis) 446
Feher, Paul 409
Félix-Roussel 469
Fenaille 60, 248
Fenot 79, 80
Ferenczy, Karoly 513
Ferrell, Frank 478
Féron, Sylvie 250
Ferrobrandt 271, 274, 338
Ferrier, Gabriel 214
Fertey, Louis 304, 310
Feure, Georges de 399
Feyer, Paul 266
Field, Hamilton Easter 419
Finch, Alfred William 387
Fiocchi, Mino 463
Fix-Masseau, Pierre **378**, 379
Fix-Masseau, Pierre-Félix **378**
Fjordingstad, Carl Christian 351, **378**
Flameng 368
Flanagan, John 101
Flandre 439
Flogl, Mathilde 250
F. Metzger 469
Fogg Museum 352
Folies-Bergère 105, 325, 340, 383
Follot, Paul 6, 8, 17, 248, 251, 252, 255,
368, 378, 416, 463, 483
Fondeville & Co. 356
Fontaine, A. M. 490
Fontaine et Cie 269, **378**, 387, 445, 470
Fontan, Léo 60, 61
Ford 458, 504
Fostoria, 483
Fouquet 303, 304, **310-313**, 424
Fouquet, Alphonse, Jules Dragon
(pseudonyme) **310**, 378
Fouquet, Georges 298, 303, 304, **310**, 311,
378
Fouquet, Jean 296, 301, 303, 304, 310, 312-
313, 378
Fouquet-Lapar 266, 296
Fournier, Albert 525
France 473, 482, 500
François Coty (voir Coty)
Frank, Jean-Michel 18-19, **42-47**, 246, 280,
346, 349, 378, 387
Frankl, Paul-Théodore 21, 28, **48-51**, 378
Frankl Galleries 48
Fraser, Charles Lovat 249
Fraser, James Earl 445
Frazier, Thelma 208, 356
Fréchet, André 79, 255, 375, **378-381**, 415,
425, 500
Fréchet, Paul 381
Frémiet, Emmanuel 99

French, Daniel Chester 427
French & Co. 404
Fressinet, Jean 325
Friedländer-Wildenhain, Marguerite 212
Friedrich Goldscheider 98, 210, 320, **381**,
427
Frisch, Edmund 387
Frishmuth, Harriet Whitney 101
Fuerst, Edwin W. 182, 504
Fulper 211, **381**
Fonctionnalisme 10, 29, 49, 212, 340, 436,
454, 507
Furstenberg 517
Futurisme 7, 101, 133, 364, 432

G

Gabo, Naum 182
Gabory, Georges 141
Gabriel, René 248, 251, 372, **381**, 513
Gaillard, Eugène 399
galeries
American Designers' Gallery 407, 466,
473, 510, 514
Arnold Seligman 176
L'Art et la Mode 183
Arthur Tooth 252
Barbazangues 370
Bel Maison 466
Bernheim-Jeune 454
Charpentier 204, 478
Claude Robert 416
Colette Weill 170
Dantheon 492
de la Renaissance 122, 166, 370
de l'Effort moderne 98, 131
des Quatre-Chemins 320
du Cygne 170
E. Druet 402, 441
L'Époque 320
Folson Gallery, 500
Georges Bernheim 370
Georges Charpentier 383
Georges Moos 454
Georges Petit 176, 285, 286, 383, 404, 504
Grand Central Gallery 114
Grosvenor Gallery 160
Hénaut 396
Independent Gallery 249
Jean Charpentier 285
Jean Désert 52, 252
Kingore Gallery 366
Léonce Rosenberg 416
Liljevalchs, Stockholm 404
Malesherbes 504
Medici Gallery 446
Neo Senso 375
Newman Emerson Montrose 466
Phillips & MacConnall 105, 127
Reinhardt Gallery 114
Rena Rosenthal, 523
Renou et Colle 145
Rosenbach 285
Le Vase Étrusque 489
Wagram gallery 396
Walker Art Gallery 342
Yves Gasteau 375
Zak 170
Galeries du Louvre 436
Galeries Lafayette (voir aussi La Maîtrise)
Gallé, Émile 178, 188, 361, 363, 410, 420,
445, 454
Galleriey, Mathieu 142
Gallia 351, **381**
Gate, Simon 181, **382**, 390, 424, 454, 518
Gaudin, Louis (voir Zig)

Gaudissart, Émile 249
Gauguin, Jean René 333
Gaveau 334, 495
Gauvenet, Henn 491
G. A. Van de Groenekan 474
G. Crès et Cie 404
G.-E. & J. Dennerly 325
Gem Clay Forming Co. 490, **490**
General Motors 328, 383
Genet, Philippe 375, 382
Genet & Michon 57, 180, 240, 363, **382**
Gennarelli, Amadeo **382**, 424
Gensole, Maurice 209, 490
Genuys, Charles 318
Genévière, Marcel (voir Dominique)
Géo Rouard 193, 214, 285, 295, **382-383**,
393, 427, 439, 451, 489, 490
Gerdago (Gerda Iro) 98, 100, 486
Géricault, Théodore 131
Germain, Louise 134
Gérôme, Jean-Léon 470
Gesmar, Charles 132, **383**, 384
Gestetner 427
Giacometti, Alberto 18, 42, 280, 302
Giacometti, Diego 18, 42, 43, 280
Gidding, Jaep 250
Gide, André 165
Gigou, Louis 269, 318, 375, **383**
Gill, Eric 249
Ginzkey-Maffersdorf Inc.
Giraldon, Adolphe 342
Giraldon, Ferdinand 143, 147
Graudoux, Jean 140
Gladenbeck 127
Glasgow (école de) 10
Gmundner Keramik 469
Gobelins 248, 358, 400, 490, 513
Godard, A. 98
Goetz 441
Goldscheider, Arthur (voir Arthur
Goldscheider)
Goldscheider, Friedrich (voir Friedrich
Goldscheider)
Gonin et Cie 176
Gontcharova, Natalia 132
Gorham Manufacturing Company 266, 271,
352, 432, 433
Gori, Giorgio 98
Gorinthe 229, 361
Gorska, Adrienne 395
Gospels (ateliers de tissage) 249
Gouffé, maison 469
Goulden, Jean 19, 81, 176, 271, 285, 287,
298, 303, 376, **383**, 385, 404
Goujon, Jean, 366
Goupil et Cie 184
Goupy, Marcel 180, 210, 382, **383**, 393, 424,
482
Graffart, Charles 181
Grande, Giovanni 422
Granger, Geneviève 376
Grant, Duncan 211, 249
Grant, Ethel 249
Grasset, Eugène 378gravures sur bois
Gray, Eileen 19, **52-56**, 57, 230, 252, 265,
284, 370, 383, 390, 451, 510, 525
Greef 370
Greenwich Village Blacksmiths 366
Greenwood, Arthur 390
Gregory, John Clements 101, 111
Gregory, Waylande de Santis 208, 356, **383**,
386
Grewirth 133
Gretsch, Herrmann 212
Gripoux 349
Gris, Juan 416, 466

Groene & Darde 328
Grøndahl, Frederick 333
Gropius, Walter 54, 182, 212, 260, 326, 338,
340, 383, **387**
Gross, Chaim 101
Grossard, 453
Grotell, Majlis (Maija) 207, **387**
Groult, André 18, 189, 248, 251, 252, 253,
346, 351, 378, 386, **387**, 419, 436
Gruber, Jacques 325, **387**, 436
Grueby (poteries) 211
Gruel, Paul 134
Gübelin **387**
Guéden, Colette 252, 351, 469
Guénot, Albert 463
Guénot, Émile 395
Guéllis Frères 325
Guerbe, Raymonde 98
Guérin, Gaston 424
Guérin, Roger 208
Guerlain, 349
Guéron, David 346, 363
Guggenheim Museum 436
Guiguichon, Suzanne 252, 375, 387, **388**,
389, 416,
Guild, Lurette 349, 399
Guillemand, Marcel 469, 495
Guiraud-Rivière, Maurice 97, 376, **388**, 389
Gulbrandsen, Nora 211
Gustavsberg (manufacture de porcelaine)
211, 404, 405
Gustave Keller Frères 387, **388**

H

Hachard 148
Haebler, Karl 127
Haentges Frères 80
Haesaerts, Paul 250
Hagenauer **388**, 389
Hagenauer, Carl 264, 388
Hagenauer, Franz, 388
Hagenauer, Karl 388
Hairon, Charles 285, 370, 470
Hald, Edvard 181, 182, 382, **390**, 424, 454,
518
Haley, Reuben 355
Hall China Co. 210-211
Halouze, Édouard **390**, 391
Hamanaka, Katsu **390**, 391
Hamm, Henri 337
Hamot Frères 328
Hannich, Marie 252
Hansen, Fritz 409, 436
Hanssen, Théodore 326
Hansen, Viggo 432
Harang, Raoul 252
Haranguer, 466
Harleux, Charles 342
Harrods 217
Harrow 351
Hasenauer, Karl von,
Haustein, Paul 525
Haviland, Theodore 383, 484, 390,
Haviland et Cie 210, , 483, **390-393**,
Hawkes, Thomas G. 345
Heal, sir Ambrose 19, **390-393**
Heal & Son Ltd 334, 388, 390, 393
Heaton, Clement 393
Heaton, Maurice **393**
Hébrard, André 202, 204
Hecht, Zoltan 251
Heiligenstein, Auguste 180, 382, 383, **393**
Heim, Jacques 299, 363, 463
Held, John Jr 132
Hénin 340

Henningsen, Poul 38, 392, **393**
Henri Bendel 160
Henri Mercher 342
Henry, G. 242
Henry (Henri), Hélène 252, 392, **393**, 409,
495, 510
Hentschel, William E. 476, 477
Herbillon, Maurice 208
Herbst, René 9, 20, 248, 252, 295, 393, 394,
395, 415, 510
Herman Miller Clock Co. 270, 477
Herman Miller Furniture Co. 477
Hermès 38, 43
Hernández, Mateo **395**
Herter, Ernst 486
Herz 328
Herz, Bernard 328
Herz-Belperron 328
Hesse, Brehard 252
Heubler, Karl 473
Heywood-Wakefield Co. 477, 523
Hiez, Geza 376
Higgins Manufacturing Co. 518
Hilbert, Georges 342
Hildebrandt, Adolf von 458
Hiinzeln 445
Hiollin, H. 364
Hirtz, Lucien 304, 337
Hoffmann, Josef 57, 208, 211, 250, 388,
395, 424, 458, 489
Hoffmann, Pola 21, 231, 251, 395
Hoffmann, Wolfgang 21, 231, 251, 394,
395-396
Hogarth, Mary 249
Hohlwein, Ludwig 133, 375, 394, **395**
Holland Lines 492
Hollerbaum & Schmidt 330
Hollingshead & Kirkham 216
Holt, Denise 80
Holzer-Defanti, Constantin 476
Homer Laughlin China Co. 212, 472, 474
Horta, Victor 34
Houbigant 368
Houillon, André
Hour-Lavigne 296-297
Howe & Lescaze 21
Howell Co. 394
Huet 80
Huet, Léone 318
Huguet, A. -J. 483
Huguet, Bernard 325
Huillard, Paul 88
Humbert 368,
Hunebelle, André 180, **396**
Hunt, William Morris 366
Hurley, Edward T. 477
Hurlimann, Heinrich-Otto 260
Huser, George 166
H. Weber 420

I

Icart, Louis **396**
Île-de-France 60, 81, 196, 255, 273, 285,
372, 381, 400, 422, 424, 451, 453, 500,
Iman, Pierre 340
Indenbaum, Léon 99, **396**
Indig, Stephen 432
Ingrand, Max 477
Injalbert, Jean-Antoine 400, 480, 483
Institute of Popular Science 518
international (style) 231, 232
International Silver Co. 267, **396-399**
Inwood Pottery 387
Iribe, Paul 6, 19, 165, 253, 370, 387, 398,
399, 416

Iroquois China Co. 523
Isokon Furniture Co. 338, 352, 355, 387
Itten, Johannes 318
Ivry 513

J

J. & J. Lobmeyr 181, 469, 514
J. & L. Bernard 318
Jacob, Max 416
Jacopi, Adele 422
Jacqueau, Charles 306
Jacquemin 381
Jacquet 325
Jaillet, Léon-Albert 17-18, 20, 67, 240, 285,
390, 398, **399**,
Jaillet, Maurice-Raymond 18, 20, 67, 80,
240, 248, 398, **399**, 500
James 67
Janesich 399
Janniot, Alfred Auguste **400**, 401
Jansen 366
Jarny, Brindeau de 486
Jason China Ltd 356
Jaulmes, Gustave-Louis 80, 89, 248, **400**,
492
Jaulmes, Marie-Georges 400
J. E. Caldwell & Co. 301
J. E. Wolfensberger 326
Jeanne, André 143, 146, 147, 166
Jeanneney, Paul 499
Jeanneret, Charles-Édouard 62, 64, 402 418,
419-420
Jeanneret, Pierre 418, 419
Jeannin, Gaétan
Jeanselme, 381
Jeist 451
Jenaer Glaswerke Schott & Genossen 514
Jennewein, Carl Paul 100, **110-113**, 402
Jensen 266, 268, 330, **402**, 424
Jensen, Georg 266, 268, 402
Jensen, Jens 477
Jensen, Jorgen 402
Jesser, Hilda 213
Jervis Pottery 474
J.-J. Adnet 318,
Joel, Betty 19, 252, **402**, 403
Johann Backhausen & Söhne 458
Johnson, J. F. 390
Johnson, Raymond 333
John Wanamaker 200, 326, 356,
Josiah Wedgwood & Sons Ltd 211, 212,
217, 356, 446, 446, 451, 473
Joubert, René 17, 340, 366-368, 402
Joubert & Petit 340
Jourdain, Francis 9, 64, 80, 248, 251, 252,
393, **402-404**, 405, 451, 499
Jouve, Paul 19, 99, 100, 131, 135, 175, 176,
269, 285, 383, 398, 404,
Jugendstil 10, 474, 478, 525
Jungmann et Cie 34
Jungwirth, Max von 321
J. Walter Thompson 326
J. Watelin 325

K

Kabona, Louis 272
Kage, Wilhelm 211, **404**, 405
Kahn, Ely Jacques 19, 407
Kandinsky, Vassily 326
Kantack, Walter W. 21, 231, 232 **404-407**
Karasz, Ilonka 19, 231, 251 **406**, **407**
Karasz, Mariska 251, 407
Karl Ernst Osthaus Museum 402
Kasskov, Anatole 420
Kassler, Arthur 127

- Kassler, Hans 98
 Katona, Louis
 Katzenbach & Warren 407
 Kauffer, Edward McKnight (voir McKnight Kauffer, Edward)
 Kelety, Alexandre 97, 323, 376, 406, **407**, 420, 424
 Kennecott Copper Co. 349
 Kenner, A. von 424
 Kent, Rockwel 132, 267, 333, 349l
 Keramik Hallstatt 326
 Keramos Wiener Kunst Keramik und Porzellanmanufaktur AG 427
 Kessel, Rudolf 320
 Kern, Michael 127
 Kevorkian Galleries 466
 Kieffer, René 134, 166, 168, 407, **407**
 Kimmach, László 122
 Kinsbourg, Renée **409**, 482
 Kintz, Alfred G. 396-399
 Kipling, Rudyard 175, 404
 Kirby Beard & Co. 507
 Kiss (Kis), Paul 229, 269, 408, **409**
 Kitty søurs 250
 Kitty Starling 395
 Klee, Paul 250, 318
 Klein, Jacques 252
 Kleiser, Lorentz 251
 Klint, Kaare **409**
 Klint, P. V. Jensen 409
 Klotz, Blanche-J. 57, **409-410**
 Klotz-Gilles, Mme (voir Klotz, Blanche-J.) 410
 Knight, Laura 211
 Knoll 436, 466
 Koch & Bergfeld 514
 Kœchlin, Raymond 419
 Koehler Manufacturing Co.
 Kohlmann, Étienne 248, 320, 368, 375n **410**, 413, 436, 500
 Königliche Akademie der Künste (Berlin) 127, 323
 Königliche Preussische Zeichenakademie 518
 Konti, Isidore 435
 Kopriva, Ena 492
 Korting & Matthiesen 338
 Kosta Glasbruk **410**, 411, 427
 Krass, Christian **410**, 411, 413
 Krieger 388, 495
 Kurz, Erwin 458
 Küster, Hans 476
- L**
 Labaye, Germaine 248, 463
 Labor métal 57
 Labouret, J.-E. 419, 513
 Laboureur, Jean-Émile 419
 Lacaze, René-Sim 510
 Lachaise, Gaston 100, 101, **410**
 Lachenal, Edmond 208, 211, 220, 404, 415, 492
 Lacleche Frères 299, 301, 302, 304, 414, **415**
 Lacroix, Jean Boris 229, 232, 361 415, **415**
 Lafayette 453
 Laffillée, Paul 269
 Lagadec, Clovis 145
 Lagerfeld, Karl 381
 Lahalle, Pierre **415**, 500
 Lahalle & Lévard **415**
 L. Alavoine & Co. 338
 Lalique, René 9, 178, 179, 180, **196-201**, 231, 232, 298, 302, 310, 351, 355, 361, 370, 376, 382, 390, 396, 466, 510, 514
 Lalique, Suzanne 210, 390, 492
 Lallemand, Robert 210, 414, **415**
 La Maîtrise (Les Galeries Lafayette) 8, 17, 34, 36, 37, 210, 248, 252, 318, 325, 328, 334, 349, 375, 376, 388, **416**, 445, 451
 Lambeaux, Jef 355
 Lambert, Théodore 285
 Lambert-Rucki, Jean 19, 81, 99, 285, 286, 292, 298, 310, 383, **416**, 417
 Lameire, Charles
 Lamourdedieu, Raoul-Eugène 97, 323, **416**, 417
 Lancha Studios 232
 Lancia, Emilio 463
 Landry, Abel 378
 Lanel, Luc 351
 Lang, Léon 458
 Lange, R.W. 98
 Langenthal 483
 Langlois, Alfred 510
 Langrand, Andrée 137
 Langrand, Jeanne 134
 Lanoë, Charles 134
 Lanooy, C. J. 453
 Lantier, Hélène 23, 370
 Lanvin, Jeanne 17, 67, 72-73, 74, 75, 246, 285, 299, 325, **416**
 Lanvin-Décoration 72, 416
 Lanvin-Sport 72, 416
 Lapersonne, Henri 145
 Lapparra 416
 Lapparra, Henri **416**
 Laprade, Albert 500
 Laprade, Pierre 387
 Larcher, Dorothy 249
 Larcher, Jules-François 330
 Larchevêque 375
 Lardin, Jacques 410
 Lardin, Pierre 80, 274, 410, 458
 Larrañaga Cigar Co. 344, 345
 Larrive, Jean 499
 Lassudrie, Mme 248
 Laurel, Pierre 98
 Laurencin, Marie 88, 252, 387, **416**, **419**
 Laurens, Henri 98, 358
 Laurens, Jean-Paul 142, 160, 469
 Laurent, Pierre 79, 81
 Laurent, Robert 100, 101, **419**
 Lautelin 80
 Lauriol, Gustave 364
 Lavrov, Georges 419
 Lawrie, Lee 102
 Lawson Time, Inc. 519
 Laylon, Harry 349
 Lazard Frères 72
 L. Daniel 148
 Lebeau, Chris (J.J.C. dit) 453
 Leblanc 409
 Le Bourgeois, Gaston-Étienne 470
 Le Chevallier, Jacques 57, 59, 231, 236, 418, **419**
 Le Corbusier 9, 19, 20, 52, 62, 64, 118, 182, 295, 318, 340, 352, 376, 418, **419-420**, 436, 453
 Lecourtier, Prosper 328
 Ledru, Léon 181
 Le Faguays, Pierre, « Fayral » (pseudonyme) 97, 98, 99, 323, 366, 376, **420**, 424
 Lefebvre, Jules-Joseph 368
 Léger, Fernand 99, 130, 248, 251, 252, 358, 473, 451,
 Legrain, Jacques-Antoine 164
 Legrain, Pierre-Émile 7, 18, 19, 20, 23, 80, 122, 133, 135, 137, 143, 164-169, 295, 342, 352, 358, 361, 370, 399, 407, 420
 Legrand, Louis 166
 Legras et Cie 179, 196, 393, **420**
 Lehmann, Jacques (voir Nam, Jacques (Lehmann))
 Lehucher & Chabert Dupont 482
 Lejeune, Louis 294
 Leleu, André 422
 Leleu, Charles 420
 Leleu, Jean 422
 Leleu, Jules 14, 17, 67, 75, 249, 251, 255, 271, 368, 395, **420-422**, 453
 Leleu, Marcel
 Leleu, Paule 422
 Lemaître, Georges 234
 Lempicka, Tamara de 130, **170-173**, 422,
 Lenci **422**, 423
 Lenoble, Émile 207, **422**
 Lenoir, Pierre-Charles 323, **422**
 Lenox 209
 Léotard, Geneviève de 134
 Lepage, Céline 9
 Lepape, Georges 132, 342, **422-424**, 463
 Lequien, Justin 196
 Lescaze, William 21
 Lesker, Richard 250
 Les Neveux de J. Lehmann (LNJL) 96, 97, 104, 355, 376, 388, 420, **424**
 Le Sylve (Au Bücheron) 372, **424**
 Lévard, Georges 388, 415, 425, 469, 500
 Léveillé, André 304, 310, **424**
 Le Trividic, Pierre 370
 Le Verrier, Max 96, 99, 338, 420, **424**
 Levitsky, Georges 166
 Lévy, Alfred 340, 342, 432
 Lévy, Claude 210, 395, 415, 469
 Levy, Gabriel 517
 Lévy, Jane 490
 Lhote, André 130, 170
 Libbey Glass Co. 181-182, 504
 Liberty 217, 525
 Libisch, Joseph
 Likarz-Strauss, Maria 250, **424**
 Lindberg, Harvie L. 323
 Lindberg, Karl 410
 Lindberg, Stig 404
 Lindstrand, Vicke 179, 410, **424**, **427**, 454, 455
 Lingard Webster & Co. 216
 Linossier, Claudius 80, 269, 371, 426, **427**, 499
 Linzeler & Marchak 304
 Linzeler, Robert 165, 296
 Lipchitz, Jacques 23, 26, 396
 Lippmann, Herbert 19
 Lithographies 153, 160, 395, 469, 495, 513
 Lobel, Paul 232, 399
 Locher, Robert 19, 231
 Loebnitz 422
 Loewy, Raymond 426, **427**, 478
 Löffler, Bertold 469
 Lomonossov Porcelaine 212
 London Passenger Transport Board 249,
 Longman, Evelyn Beatrice **427**
 Longwy (voir Faienceries de Longwy)
 Loos, Adolf, 14
 Lordereau 166
 Lorenzi, Josef 98, 211, 381, **427**
 Lorm, Cornelius de 453
 Lorrain, Jean 169
 Loti, Pierre 404
 Lougeze, Madeleine 248
 Louis XIV, style 89, 325, 375, 458, 463, 495
 Louis XV, style 67, 89, 399, 490
 Louis XVI, style 17, 67, 320, 325, 368, 372, 473, 400, 439, 441
 Louis-Philippe, style 15, 18, 89, 363, 451
 Loupot, Charles 148, 426, **427-428**
 Le Louvre (voir aussi Studium-Louvre) 376
 Lovet-Lorski, Boris 100, 101, **114-117**, 428
 Louÿs, Pierre, 169, 326
 L. Rouart 325
 Luce, Jean 180, 210, 382, 383, **428**, 429
 Lucet, Maurice 415, 428
 Lufthansa 517
 Lund, Harry 429, 431
 Lundgren, Tyra 513
 Lunet, Suzanne 499
 Lunéville 445
 Lunot 370
 Lurçat, André 20, 43, 510
 Lurçat, Jean 23, 248, 252, 318, 368, 370, 373, 451
 Lutétia 453
 LVMH 351
- M**
 Mac Orlan, Pierre 513
 Mackintosh, Charles Rennie 249
 MacMonnies, Frederick William 100
 Macy's 338, 446, 518,
 Maeterlinck, Maurice de 424
 Magnussen, Erik 267, **432**, 433
 Magritte, René 133
 Maillol, Aristide 269, 378, 400, 441
 Mairet, Ethel 249-250
 Maison de l'Art nouveau 399
 Maison cubiste, 416
 Maison moderne 17, 34, 378, 439,
 Maisonne, Mlle 210
 Maisonnier, Marcelle 252
 Majorelle, Louis 189, 255, **432**, 433
 Makeig-Jones, Daisy 211
 Makovsky, Vladimir 334
 Malclès, Laurent 500
 Maldarelli, Oronzio **435**
 Malevitch, Casimir 433, **435**
 Mallet-Stevens, Robert 9, 20, 23, **57-59**, 99, 118, 133, 138, 182, 252, 280, 283, 285, 295, 326, 368, 387, 393, 435, 510
 Mallin Furniture Co.
 Manet, Édouard 370
 Manhattan 323
 Manoury 184
 Man Ray 302
 Manship, Paul 101, 102, 111, 366, 434, **435**
 Mantagne, Félix 181
 Manufacture de Savigny 255, 258-259, 328
 manufacture nationale de la tapisserie de Beauvais (voir Beauvais)
 manufacture nationale de Sèvres (voir Sèvres)
 manufacture nationale des Gobelins (voir Gobelins)
 manufacture royale de porcelaine de Copenhague 320
 Mappin & Webb 447, 451
 Maquettes 255, 330, 344, 345, 401, 451, 467, 493
 Marcel Méran de Montereau 210
 Marcoussis, Louis 248, 252, 253, 451
 Mardrus, Dr. Joseph-Charles, 176, 177, 292
 Mare, André (voir Suë et Mare)
 Mare, Charlotte 88
 Mare, Vera 252
 Marfurt, Leo 133, **435**
 Margat, André 131
 Margold, Josef 326
 Marinetti, Filippo 301
 Marinot, Maurice 89, 178, 179, 180, **202-205**, 372, 382, 383, 435, 451, 506
 Marius-Michel, Henri 166, 356, 358, 407
 Mark Hopkins Institute of Art 428
 Marquand, Isaac 333
 Marrot, Paule 320, 473

- Marshall Field & Co. 250, 356, 504, 504
 Martel, Jan et Joël 57, 99, 118-121, 323, 340, 404, 415, 454, 492, 510
 Martin, Alfred 175
 Martin, Charles 89, 132, 387, **435**
 Martin, Dom 523
 Martin, Georges 361
 Martin, Henri 470
 Martin, Karl Emanuel (Kem) 182,
 Martine 18, **60-61**, 88, 248, 252, 253, 372, 435, 451, 463
 Martinuzzi, Napoleone 513
 Marty, Alexandre et Henriette 271
 Marty, André-Édouard 132, **435-436**
 Marx, Enid 249
 Masse 304, 337
Massilia 453
 Masson, André 280
 Masson, Jules 424
 Massoul, Félix 208, 404
 Massoul, Madeleine 208
 Matagne, Félix 181
 Matet, Maurice 252, 368, 410, 435, **436**,
 Mathsson, Bruno 20, **436**
 Matisse, Henri 130, 248, 390, 441, 454
 Matter, Herbert 133, **436**, 437
 Mauboussin (Noury-Mauboussin) 302, 304, **439**
 Maufe, sir Edward 19
 Maugham, Sylvie 246
 Maupassant, Guy de 168
 Mauzan, Luciano (Achille) 438, **439**
 Max, 330
 May, Sibylle 98, 211, 323, 346
 Mayer, Albert
 Mayfair Industries 428
 Mayo, Edward 266
 Mayodon, Jean 67, 80, 208, 438, **439**
 Mazda 451
 Mazoyer, Mme S. 252
 Mazza, Aldo 132
 McArthur, Albert Chase 428
 McArthur, Warren, Jr 21, **428**, 430-431
 McCarten, Edward 101
 McClelland, Nancy 251
 McGrath, Raymond 252
 McKim, Mead & White 110
 McKnight, Joseph E 428
 McKnight Kauffer, Edward 130, 249, 252, 253, 370, 407, **428-432**
 McLeish, Minnie 249
 Meckel, E. J. 388
 Mehoffer 416
 Meiere, Hildreth 325
 Meier-Graefe, Julius 17, 34, 439,
 Meissen 474, 486
 Mellerio 266, 304
 Mendelsohn, Erich 182, 351
 Mené, Pierre-Jean 99
 Mensoli, Maurice 209
 Menu et Boige grain 400
 Mercier, Robert 269
 Mercié, Antonin 104, 351, 388, 422, 463, 483
 Mercier Frères 325, 438, **439**
 Mère, Clément 8, **439-441**
 Mergier, Paul-Louis 370, **441**
 Meriden Britannia Co. 396
 Mérot de Barre, Jean 470
 Mestrovic, Ivan 100
 métro londonien 428
 Metro-Goldwyn-Mayer 160
 Metropolitan Museum of Art (New York) 74, 76, 251, 252, 266, 407, 466, 478, 490, 499, 516, 517, 523
 Metropolitan Opera (New York) 510
 Metthey, André 67, 207, **441**, 442
 Meubles artistiques modernes (MAM), 370-372
 Meudon 492
 Meyer, Adolf 383
 M. H. Birge & Sons Co. 251
 Michon, Lucien 375, 382
 Midavaine, Louis 328, **441**, 443, 469
 Middletown Silver Co. 432
 Mies Van der Rohe, Ludwig 19, 20, 182, 212, 338, 375, 390, 436, **441**, 499
 Mihalik, Julius 208, 224
 Miklos, Gustave 98, 99, 103, **122-125**, 131, 145, 296, 352, 370, **445**
 Miller Lamp Co. 514, 514, 515
 Milles, Carl 100, **444**, **445**
 Milton Academy 366
 Mir isskustva 325
 Miró, Joan 451
 Miroirs 18, 49, 76, 79, 196, 234, 356, 407, 457
 Mithey, J. 483
 Modern Art Studio
 Modern Library 432
 Modernisme 7, 9, 10, 11, 14, 20, 29, 43, 48, 67, 76, 98, 100, 101, 102, 110, 114, 130, 132, 133, 135, 165, 181, 182, 184, 206, 208, 209, 211, 212, 216, 229, 231, 247, 249, 251, 252, 253, 266, 268, 269, 270, 273, 298, 301, 303, 310, 320, 323, 333, 337, 346, 351, 358, 361, 364, 368, 372, 375, 376, 382, 383, 393, 395, 400, 402, 404, 407, 410, 415, 416, 424, 432, 439, 441, 445, 454, 463, 466, 469, 473, 477, 478, 480, 489, 490, 500, 507, 510, 518, 523
 Modigliani, Amedeo 98, 388, 396, 416, 454
 Moholy-Nagy, László 182, 326, 338, 514
 Molinié 87
 Möller, R. 458
 Mollino, Carlo 436
 La Monaca, Guy 441
 Mondange, Raymond 145
 Mondrian, Piet 301, 364
 Monet, Claude 370
 Montagnac, Pierre-Paul 248, 255, 378, **444**, **445**
 Moore, Bruce **445**
 Morach, Otto 133
 Morand, 415
 Morand, Paul 138, 141
 Morand et Angst 388
 Moreau, Gustave 387
 Moreux, Jean-Charles 20, 370, **445**
 Morice, Léon 478
 Morris, Cedric 249
 Morris, William 206, 266
 Morton, Alastair 249
 Moser 181
 Moser, Koloman 250
 Moser-Millot, Gustave 184
 Motherwell, Robert 23
 Mougins Frères 330, 364, 387,
 Mouron, Adolphe (voir Cassandre)
 Moutard, Juliette 328
 Moutin, Lina 395
 Mouveau, Georges (voir aussi DIM) 17, 366
 Moyrand, Maurice 148, 428
 Mozer, Wilhelm 395
 Mucha, Alphonse 132, 159, 310
 Müller, Albino 525
 Muller Frères 363, **445-446**, 447
 Müller-Munk, Peter 267, **446**, 447
 Mulligan, Charles J. 500
 Munchley, Robert **446**, 448
 Murani, Cleno 435
 Murray, Keith Day Pierce 181, 212, **446**, 451
 Murray-Ohio 224
 musée d'art de Fåborg
 musée d'Art moderne (Paris) 337, 400
 musée de Crillon 395
 musée de la Ville de Paris 337
 musée de Saint-Quentin 469
 musée des Arts décoratifs (Paris) 72, 310, 351, 352, 378, 399, 400, 416, 441, 495
 musée des Colonies (Paris) 69, 400
 musée du Luxembourg (Paris) 202, 469, 492
 musée Galliera (Paris) 142, 304, 375, 409, 415, 416, 457, 510
 musée Jacquemart-André (Paris) 368
 musée permanent des Colonies (Vincennes) 67
 musée Rodin 400
 musée Thorvaldsen 409
 Museum of Modern Art (MoMA) 90, 148, 326, 340, 432, 436, 439, 480
 Musset, Alfred de 419
 Muthesius, Hermann 10, 181
 Mutual-Sunset Lamp & Manufacturing Co. 270
 Mybor 248, 252, 373, 449, **451**
N
 Nabis 130, 466, 469
 Nadelman, Elie 100, 101
 Nam, Jacques (Lehmann) 104, 131, 450, **451**
 Nancy (école de)
 Nathan, Fernand 248, 251, **451**
 Nathan-Garamond, Jacques **451**
 National Ceramic 517
 National Park Service 523
 National Sculpture Society 518
 Naudy, André 490
 Nauny, Clément 280, 281
 Navarre, Henri 178-179, 382, 383, **451**, 506, 507
 Nechansky, Arnold 250
 Neilsen, Harald 266
 Néoclassicisme 17, 20, 72, 76, 184, 248, 323, 333, 364, 366, 390, 400, 409, 446, 469, 489
 néoplasticisme 301, 474
 Nessen, Walter von 514, **514**, 515
 Nessen Studios 514, 515
 Les Neveux de J. Lehmann (LNJL) (voir à L)
 Newark Museum 252, 446
 Newcomb 211
 New England Guild 251
 New Haven Railroad 504
 Newport Pottery 211, 216-219
 New York Central Railroad 470
 New York Graphic Society 396
 New York Public Library 138
 Nicolas, Paul 361
 Nicolson, Ben 249
 Nics Frères 229, 232, 269, **453**
 Nics, Jules 269, 453
 Nics, Michel 269, 453
 Nielsen, Kai 333, 409
 Nieupoort 410
 Nizzoli, Marcello 133, 452, **453**
 Nobilis 381
 Noera Manufacturing Co. 349
Normandie 9, 148, 157, 196, 208, 249, 255, 273, 284, 285, 370, 372, 378, 382, 400, 410, 422, 428, 441, 445, 446, **453**, 458, 463, 473, 482, 492, 495, 500, 504
 Northwood, John 345
 Noulhac, Henri 137, 166
 Nowicki, Maciej 133
 NV Nederlandsche Glasfabriek Leerdam 356, **453**
 NV Vereenigde Glasfabrieken 356, 453
 Nyon 483
O
 Office of War Information (États-Unis) 345, 470
 Öhrström, Edvin **454**, 457
 O'Kin, Eugénie 492
 Old, Maxime **454**, 455
 Old Bleach Linen 370
 Olesiewicz, Sigismund 248, 242, 469
 Olivetti 453
 Ollers, Edvin 410
 Omega Ateliers 249
 Omerth, Georges 98
 Onondaga 372
 Open et Cie 409
 Opéra (Paris) 152, 351
 Oppel, Gustav 476
 Orage, Jean 252, 370
Orcades 249
Orion 370
 Orloff, Chana 99, 424, **454**
 Orrefors 179, 181, 182, 382, 390, 410, 424, 427, **454-457**, 518
 Orsay 196
 Orsi 456, **457**
 Oscar Heyman Bros. **457**
 Österreichische Bundeslehranstalt für das Baufach und Kunstgewerbe 326
 Österreichische Museum für Kunst und Industrie 458
 Ostertag 299, 304, **457**
 Ovide, 146
 Ovington 356
 Ozenfant, Amédée 20, 182, 419
P
 P. A. Dumas 372, 439, 473
 Painlevé, Paul 281
 Palda, Karel 181
 Palmqvist, Sven 457
 Pan Am 432
 Panama Line 427
 Pantheon 432
 Panther 395
 Les Papiers peints de France 381
 Paquin 396
 Paquin, Jeanne 165
 Parayre, Henri 320
Paris 148, 273, 378, 453, 469, 470
 Paris, Roland 97, 98
 Parker, Claire 320
 Parry, maison 458
 Parsons, Edith Baretto 101
 Pascaud, Jean 38, 456, **457-458**
 Paschal, Pierre 470
Pasteur 422, 441, 458
 Patou, Jean 300, 366, **458**, 490
 Patout, Pierre 80
 Patry-Bié, Solange 390
 Pattyn Products Co. 514
 Paul, Bruno 19, 250, 253, 333, 441, 518
 Paul-René 470
 La Pavoni 466
 Paye & Baker Manufacturing Co. 406
 P. Blache 325
 Peche, Dagobert 250, **458**
 Pellenc, Jean 285
 Pelletier 67, 346
 Pennsylvania Academy of the Fine Arts 366, 435, 445, 500
 Pennsylvania Railroad 407, 427
 La Pépinière 387
 Percheron, Marcel 314
 Perot, Roger **458**
 Perret, Auguste 419, 445
 Perret, Fred 269

- Perriand, Charlotte 20, **62-66**, 295, 368, 409, 415, *418*, 420, 458, 510
- Perrin, Jacques 234
- Perzel, Jean 57, 229, 232, **238-241**, 382, 398, 445, 458, 477, 482
- Peters 325
- Petersen, Carl 409
- Petersen, Joachim 402
- Petignot, Lucien 181
- Petit, Auguste 196
- Petit, Philippe 17, 20, 340, 366, 453, 458, 469
- Petit, Pierre 20, 320
- Petri, Trude 212
- Pevsner, Antoine 182
- Pfeiffer, Max Adolf 486
- Pfohl, Alexander 181
- Philadelphia Art Alliance 446
- Philadelphia Museum of Art 110
- Philipp Haas & Sohne 458
- Philippe, Paul 98, *102*, *103*
- Phoenix Glass Co. 355
- Pianos 18, *47*, 60, 166, 334, 395, 495, 504
- Picasso, Pablo 43, 101, 144, 248, 304, 358, 370, 376, 416, 451
- Picaud 80
- Piquets, Charles 269
- Pina, Alfredo 424
- Pinguenet, Henri 363
- Pingusson, Georges-Henri 510
- PKZ 133, 326, 395, *437*
- Plant Ltd 351
- Plantard, André 209
- Platon-Argyriades, Nicolas 184
- Platt, Charles 435
- Pleydell-Bouverie, David 252
- Pleyel 90, 166, 368, 395, 427
- PLM (chemins de fer) 340
- Plockross-Irminger, Ingeborg 333
- Plumet, Charles 34
- Plumet, Paul 74
- Plymouth Pewter *504*
- Poelzig, Hans 499
- Poertzel, Otto 98, 129, **458**, *459*,
- Poetter, Wilhelm 253
- Poillerat, Gilbert 232, 269, 274, 320, **458-463**, 477,
- Poiret, Paul 18, 60, 75, 88, 96, 132, 165, 248, 298, 299, 330, 372, 376, 399, 422, **463**
- Poisson, Pierre 89, *91*, 269
- Polaroid Corp. *270*, 504
- Polasek, Albin 352
- Pomone (Au Bon Marché) 8, 17, 210, 248, 334, 349, 376, 377, 378, *462*, 463, 470
- Pompon, François 67, 80, 100, 378, 454, **463**, *464*, 492
- Ponti, Giovanni (Gio) 211, 351, **463-465**, 473, 474, 513
- Poole Pottery 345-346
- Poole Silver Co. *447*
- Poor, Henry Varnum 208, 251, **466**
- Popova, Lioubov 250
- Porcelaine de Paris 483
- Porselaensfabrik (Porsgrunn, Norvège) 211
- Porteneuve, Alfred 81, **466**, *467*, **469**, 500
- Poschinger, Benedikt von *474*
- Postgate, Margaret 356
- Pougheon, Robert-Eugène 333, 366, *467*, **469**
- Poulsen, Louis *392*, 393
- Powell, James 182
- Powolny, Michael 208, 244, **469**, 518
- Pratt, Bela 500
- Pratt Institute of Art 473
- Preiss, Johann-Philipp (Ferdinand) 97, 98, **126-129**, 469
- Preiss-Kassler 97, 98, 127, 458, 486
- Preiswerk, Gertrude 260
- Prestat 393
- Primavera (Au Printemps) 8, *212*, 214, 248, 252, 334, 340, 349, 351, 368, 376, 377, 381, 388, 415, 451, *468*, **469**, *494*, 495
- Printz, Eugène 20, 62, **67-71**, 255, 271, 285, 469, 525
- Priou, Gaston *468*, **469**
- Procter & Gamble 458
- Prou, René 20, 62, 57, 67, 255, 269, 325, 378, 453, 463, *468*, **469-470**
- Prouvé, Jean 62, 320
- Prunier, Marcel *471*
- Prutscher, Otto 388
- Puiforcat, Jean 80, 138, **294-297**, 298, 368, 370, 382, 470, 510
- Puissant, Renée 510
- Q-R**
- Queen Mary* 370
- Quelvé, François 492
- Quibel, Raymond 439, 482
- Raby 143
- Radio City Music Hall 473
- Raemisch, Waldemar
- Ragan, Leslie Darrell **470**
- Random House 432
- Raphael, Guy 145
- Rapin, Henri 80, 252, 466, **470**, *471*, 490, 491, 492
- Rapin, Jacques **470**
- Rasmussen R. 409
- Rateau, Armand-Albert 17, 72-77, 375, 416, 470
- Ravinet, André 473
- Ravinet d'Enfert 266, **470**, **473**
- Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid) 330
- R. E. Dietz Lantern Co.
- Red Star 372
- Redon, Odilon 441
- Reed & Barton 267
- Reeves, Ruth 251, *470*, *471*, **473**
- Regency, style 451, 473
- Régie française des tabacs 345
- Rehm, Wilhelmine 477
- Reimann, Albert 267, 349, *472*, **473**
- Reimann, Klara 473
- Reinhold Merkelbach 474
- Reiss, Henriette 251
- Reiss, Winold 19, 507
- Reissner, Stellmacher & Kessel 320
- La Reliure originale 358
- Remington 435
- Renard, Marcel 210
- La Renaissance du meuble 375
- Renaudot, Lucie **473**
- Renouard, Paul 504
- Repine, Ilya 160
- Restauration (style) 17, 368, 451
- Revere Copper & Brass Co. 328, 329, *446*
- Rhead, Frederick Hurten 212, *472*, **473-474**
- Rice, Louis M. 267
- Richard-Ginori 211, 463, *465*, *473*, **474**, 483
- Rideout, John Gordon *11*
- Riegel, Ernst 518
- Riemerschmid, Richard **474**, 525
- Riesener 14
- Rietveld, Gerrit Thomas **474**, 499
- Rigateau, Lucien
- Ringuet, Ghislain 482
- Rioda, Andrea 513
- Riquet 395
- Rivera, Diego 499
- Riverside China 212
- Rix, Kitty and Felice 250
- Robert, Émile 273, 500
- Robert, Pierre 138
- Robert-Fleury, Tony 368
- Robineau, Adelaide 206
- Robj 388, **474-477**
- Roche, Serge 463
- Rockledge, Schwartzbach, Huber & Co. 407
- rococo (style) 17, 28, 90, 333, 458
- Rodin, Auguste 100, 208, 400, 445, 463, 499, 500
- Rodocanachi, Paul 42
- Rodtchenko, Alexandre 250
- Roentgen 14
- Roger et Gallet 196
- Rogers Manufacturing Co. 396
- Rohde, Gilbert 21, 182, 231, 267, *270*, 399, **477**
- Rohde, Johan 266, *268*, 390, 402, 404
- Rohloff, Otto 432
- Röhsska (musée d'art, Göteborg) 436
- Rollin, Lucien 240, 340, **477**
- Rollinat, Maurice 407
- Romanelli, Raffaello 104
- Rookwood Pottery 206, 211, *476*, **477**
- Rörstrand 390, 478
- Rose Iron Works *266*
- Rosen, Bernard (voir Bernhard, Lucien)
- Rosen, Fritz 333
- Rosenthal, Rena 393, 518
- Rosenthal & Maeder 458, 489
- Rosenthal Porzellan *207*, *476*, **477-478**, 486, 514, 517
- Roseville 211, 473, 474, **478**
- Rosine 60
- Rosse, Hermann 19, 251
- Rosseau, Henri 370
- Rossi & Arcandì *433*
- Rottenberg, Éna 211
- Rouault, Georges 248, 454
- Roumy 328, 352
- Rousseau, Clément 370, **478**, *479*
- Roussel, Mme Émile 463
- Roussillon* 470
- Roux-Spitz, Michel 240, 285, 477, 500
- Rovinski, Serge 285
- Roy, André 361
- Royal Academy of Arts (Londres) 416
- Royal Dutch Shell
- Royal Dux **478-480**
- Royal Mail Line 492
- Royal Mail Steam Packet Co. 492
- Royal Staffordshire 216
- Royal Wilton Carpet Factory 252
- Royère, Jean 38, 457, 463
- Rozet, Fanny 323
- Ruau, Paul 370
- Rubel 337
- Rubel, John 296, 304
- la Ruche 358, 421
- Rudder, Isidore De 523
- Rudier, Alexis 499
- Ruetsch 415
- Ruhlmann, Jacques-Émile 3, 6, 9, 14, 15, 75, **78-87**, *156*, *157*, *208*, *233*, *247*, 248, 251, 255, 271, 285, *288*, 295, 330, 346, 370, 376, 393, 400, 410, 415, 422, 453, 454, 466, 477, 480, 490, 500
- Rumèbe, Fernand 220
- Ruppelberg 338
- Ruskin, John 206
- Russell, sir Gordon **480**
- Russell, R. D. 480
- S**
- S. Altmann & Co, 525
- S. Karpen & Bros. 407, *488*, **490**, 504
- Saarinén, Eero **480**
- Saarinén, Eliel 209, 268, 399, **480**
- Saarinén, Louise (Loja) 251, 253, **480**
- Saarinén, Pipsan 480
- Sabattini, Lino 352
- Sabino 180, 240,
- Sabino, Ernest-Marius 453, **480-481**, 482
- Saddier et ses Fils 19, 38, 318, 325, 409, 416, 436, **482**
- Sain, Paul-Étienne 469, *482*, **482-483**
- Sain & Tambuté **482-483**
- Saint-Gaudens, Augustus 100, 427
- Saint Laurent, Yves 54
- Saint-Louis 454
- Saint-Marceaux, René de 463
- Saint-Saëns, Marc 320
- Sakier, George 483
- Saks Fifth Avenue *158*, 296
- Sala, Dominique 179
- Sala, Jean 179, 424
- Salomon, André 57, 395
- Salterini, John 232
- S. Altmann & Co. 525
- Salubra-Werke 250
- Samovars *295*
- Sandoz, Édouard-Marcel 100, 210, 381, 390, **483**, *484*
- Sandoz, Gérard 266, 296, 302, 304, **483-486**
- Sandoz, Gustave **483**, *485*
- Sandoz, Gustave-Roger
- San Francisco Art Institute 473
- Sanguard, Robert *444*, 445
- Saponaro, Salvatore
- Sarlandie, Jules et Robert 271
- Sarrabezolles, Carlo 323, 400
- Sarreguemines **486**
- Saude, Jean 175
- la *Savoie* *72*
- Savonnerie 255, 378
- Sax, Sara 477
- la Scala 340
- Scavini, Elena König 422
- Scavini, Enrico 422
- Schaefer, 504
- Schenck, Édouard 229, 269, 318, 366, 404, 416, **486**
- Schenck, Marcel 229, 269, 318, **486**
- Scherrer, Hermann 395
- Scheurich, Paul **486**
- Schiaparelli, Elsa 43, 75, 302
- Schiff 480
- Schils, Mme René 248, 463
- Schlesser, M. 79
- Schliepstein, Gerhard *207*, 478, **486**, *487*
- Schmidt, Joost **486**, *487*
- Schmidt, Max 410, 458
- Schmidt-Cassel, Gustav 98, **486-489**
- Schmidthammer, George 326
- Schmied, François-Louis 19, 134, 135, **174-177**, 285, *292-293*, 325, 358, 383, 404, 489
- Schmieg, Hungate & Kotzian *488*
- Schmit et Cie 410, 469
- Schnackenberg, Walter *487*, **489**
- Schneider Charard 180, 183, 363, *488*, **489**
- Schneider, Charles 180, 515
- Schneider, Ernest 180
- Schnier, Jacques **489**
- Schoen, Eugene 19, 231, 251, 393, *488*, **489-490**
- Schramberger Majolikafabrik 212
- Schreckengost, Paul *490*, **490**
- Schreckengost, Viktor 208, **224-227**, 356, 490
- Schroeder, Germaine 134, 166

- Schülerwerkstätten für Kleinplastik 473
Schwartzburg, ateliers 486
Scripto, 504
Scudder, Janet 101
Sears, Roebuck & Co. 427
Sébille, 453
Sebring Pottery Co. 523
Sécession viennoise 466, 510
Section d'Or (groupe) 416
Seger, Ernst 206
Seiden-Griender 326
Selfridges & Co. 217
Selmersheim, Pierre 378, 470
Selmersheim, Tony 34, 248, 318
Seneschal 424
Serré, Georges 207, 424, **490**, 490
Serrières, Jean 296
Sérusier, Paul 457
Seven Arts Ltd 160
Severi, Aldo 134
Severin, Kurt 476
Sevin, Lucille 98, 376
Sèvres 118, 121, 157, 196, 208, 209, 220, 273, 274, 322, 337, 338, 340, 346, 372, 388, 400, 422, 463, 470, 471, 477, 483, **490-492**, 499, 513, 513, 517, 525
Sharon, Arieh 260
Shelley Potteries 211, 495
Shell-Mex BP 432
Shelton Looms
Shephard, E.W. 390
Shoesmith, Kenneth Denton 492, **492**
Shonnard, Eugénie Frederica 101
Sibau, A. 474
Simard, Marie-Louise 492, **492**
Simay, Imre Karoly 407
Simeon, Margaret 249
Simmen, Henri 208, **492**, 493
Simmen-Blanche 304
Simmons Co. 328
Simon, Joseph 181
Simon, Mario 60
Simonet, Albert 231, 242, 492
Simonet Frères 180, 231, **242-245**, 492
Simpson & Ayrton 446
Simpson, Hall, Miller & Co. 396
Singer (Singer-Schinnerl), Susi 208, 326, **492**
Sinz, Walter 224
Siqueiros, David Alfaro 499
Sisley, Alfred 370
S. Karpen Bros. 30, 488, 504
Slater, Eric 211, **492-495**
Smed, Peer 399, 507
Società Ceramica Richard-Ginori (voir Richard-Ginori) 474
société anonyme des gants Alexandre 453
Société des artistes décorateurs (SAD) 409, 493, **495**
Société des artistes français 404, 407, **495**
Société des auteurs de film 57
Société des grès Bouffiuoux 208
Société des peintres orientalistes 404
Société des toiles de Rambouillet 409
Société des usines Peters-Lacroix 251
Société du livre contemporain 175
Société générale 67
Société industrielle d'art 334
Société lorraine des amis des arts 330
Société lyonnaise des beaux-arts 410
Société nationale des beaux-arts 175, 176, 284, 330, 346, 358, 364, 366, 369, 399, 404, 416, 439, 441, 451, 454, 483, **495**, 500, 517
Société Paris-France 58
Société suédoise du design industriel (Svenska Slöjdföreningen) 278
Sognot, Louis 20, 182, 318, 340, 349, 368, 388, 395, 404, 409, 415, 469, 494, 495, **495**
Solon, Marc 473
Sommerhuber 469
Sorbonne 441
Sorel, Cécile 334
Sormani 439
Sornay, André 496, 497, **499**
Soudbinine, Séraphin 208, 498, **499**
Sougez, Madeleine 210, 469
Soutine, Chaïm 358, 396, 416
Spaulding-Gorham Inc. 301
S-P-H Stoffe 260
Speich Frères 388
Spiller, Ray 224
Spratling, William 499, **499**
Staatliche Porzellan-Manufaktur (Berlin) 212 ; (Meissen) 211
Stabler, Harold 345
Stam, Mart 20, 338, 498, **499-400**
Standard Gas Equipment Corp. 328
Standard-Möbel, Lengyel & Co. 339
Statton Furniture Co. 523
Stehli Silk Corp. 251
Steichen, Edward 251
Stein, Johan von 11
Steinlen, Théophile-Alexandre 132
Steinway & Sons 504
La Stèle 323, 338, 346, 416, 420, 422
Stepanova, Varvara 250
Stephan 80
Stephan, Gorinthe et Daniel 229, 361
Steuben Glass Co. 180, 181, 182, 322, 345, 504, 505, 517, 518
Steubenville Pottery 212, 523
Stevens & Williams 181, 345, 451
Stözl (Stadler-Stözl), Gunta (Adelgunde) 249, 250, 252, **260-263**
Storrs, John Henry Bradley 102, 498, **500**, 501
St Paul Institute 320
Straub & Schweizer 523
Stricker-Zeisel, Eva 212
Strobach, Elle 480
Stróbl, Alajos 514
Stroobants 166
Stuck, Franz von 489
Studio Abran 374, 375
Studio Athelia 334
Studio Loja Saarinen 480
Studio de Saedeleer 250
Studio Pascal 415
Studio Ponti-Fornaroli-Rosselli 466
Studium-Louvre (Le Louvre) 248, 338, 349, 368, 381, 410, 415, 425, 435, 436, **500**
Sturani, Mario 422
Le Style 420
Subes, Raymond 9, 78, 229, 269, 375, 398, 445, 500, **500**
Sudler, James 466
Süe, Louis (voir Suë et Mare)
Suë et Mare 9, 15, 17, **88-95**, 180, 202, 204, 210, 248, 250, 251, 252, 269, 351, 363, 366, 376, 378, 400, 451, 453, 500, 507, 513, 513
Sugawara 271, 284, 390
Suisse, Gaston 21, **500-504**
Suomen Taideyhdistyksen Piirustuskoulu 480
Suréda 175
Surréalisme 133, 135, 143, 144, 165, 248, 326, 363, 428, 453
Susse Frères 119, 338, 524
Sutherland, Graham 211
Swan Pottery 216
S.W. Payne 345
Le Sylve (Au Bücheron) (voir à L)
Symbolistes 148, 345
Szabo, Adalbert-Georges 229, 232, 269, **504**, 505
T
Tachard, Jeanne 166
Taft, Lorado 383, 427
Taller de las Delicias, atelier 499
Tambuté, Henri
Taquoy, Maurice 248
Tardy, Louis 507
Taso & Molino 409
Tassinari & Chatel 330
Taut, Bruno 499
Taxco-el-Viejo 499
Teague, Walter Dorwin 21, 182, **504**, 504, 505
Techno 466
Telefunken 451
Templier, Raymond 296, 301, 304, **314-315**, 370, 504
Tennhardt, Elsa 504, **504-507**
Terry, Emilio 43
Tessenow, Heinrich 419
Tétard Frères 240, 296, 333, 506, **507**
Tétard, Jean 264, 507
Tétard, Louis 338
Texaco 504
Tharaud, Jean et Jérôme 334
Theobald, Jean G. 397, 399
Thoday, Leonard 390
Thomas Forman
Thomas G. Hawkes & Co. 345
Thomas Maddoc's Sons 466
Thonet 62, 419, 420, 466
Thuret, André 382, 383, 506, **507**
Tiares 300, 306, 314, 337
Tiffany, Louis Comfort 181, 266, 507
Tiffany & Co. 72, 266, 300, 301, 304, 334, 446, **507**, 508-509
Tirtoff, Romain de (voir Erté)
Tissages Van Melle 395
Todd & Brown 28
Toulouse-Lautrec, Henri de 132, 489
Toussaint, Jeanne 306
Trautz, Georges 358
Traverse, Pierre 424
Travis, Paul 224
Trinckvel, Maurice 142, 143, 144, 145
Trois Quartiers 334
U
Udall & Ballou 301
Ulrich, Alberto 499
Unicorn Pottery 201
Union centrale des arts décoratifs (Paris) 21, 370, 495
Union des artistes modernes (UAM) 23, 52, 57, 62, 118, 120, 122, 124, 138, 166, 182, 252, 296, 304, 310, 314, 326, 340, 356, 361, 363, 395, 404, 409, 415, 419, 420, **510**
Union Settlement 387
Union syndicale de l'électricité 229, 242
United States Lines 148
Unity Design Scheme 249
Uppsala-Ekeby 427
Urban, Joseph 19, 251, 510, **510**
Urnes 215, 473, 476
USA Button Co. 349
U. T. Hungerford Brass & Copper Co. 349
Utility Design Panel 250
Utrillo, Maurice 424
V
Vacchetti, Sandro 422
Vacheron Constantin 299, 508
Vaillat, Léandre 424
Valéry, Paul 138, 143, 166
Valmont 396
Val Saint-Lambert 181, 508
Valerio, Roger de 133
Valsuani 123, 124, 331, 417, 434, 483, 498
Van Briggle 211
Van Briggle, Artus 381
Van Cleef, Alfred 302, 510
Van Cleef & Arpels 266, 300, 301, 302, 304, 351, **510-512**, 511
Van de Velde, Henry 34
Van der Elst
Van der Laan, Kees 133
Van Doesburg, Theo 364
Van Dongen, Kees 130, 302, 424, 454
Van Doren, Harold 11
Van Gogh, Vincent 370
Varenne 196
Vase étrusque, Le 489
Valtat, Louis 252
Vassos, John 132, 135
Venini **513**
Venini, Paolo 513
Véra, Paul 89, 91, 248, 252, 378, 513, **513**
Verdura, duc de 349
Vereinigte Lausitzer Glaswerke
Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk (Munich) 474
Verger, Georges 457
Verger, Henri
Verlet 407
Verly's 180, 513, **513**
Vermeuse, Charles 145
Verneuil, Maurice 330
Veroni 375
Verot 381
Le Verre français 180, 183, 488, 489
Verrerie d'art Degué (voir Degué)
Verrerie Cappellin, 513
Verrerie de Combs-la-Ville 196
Verrerie de la Plaine Saint-Denis 451
Verrerie de Nancy 188
Verrerie Hinzelin 445, 446
Verrerie Maestri Soffiati Muranesi Venini 513
Verrerie Sainte-Catherine 188
Verrerie Souchon-Neuvesel 393
Verreries d'Andelys 513
Verreries d'art de Belle-Étoile 361
Verreries d'art de M. P. d'Avesnes 361
Verreries d'art Lorrain 361
Verreries et Cristalleries de Saint-Denis et de Pantin réunies 420
Versen, Kurt 231, 232
Vertes, Marcel 513, **513-514**,
Veve, Henri 298, 407
Viard, Eugène et Gabriel, maison 202, 204
Vibert, James 420
Vibert, Max 252, 436
Victoria & Albert Museum 137, 249, 356, 393
Vigny, Alfred de 166, 169
Villeroij & Boch 477
Villon, Jacques 88, 402
Vilmorin, Louise de 334
Vincent, André 166, 424
Vincent, René 513, **514**
Vinsard 514
Vionnet, Madeleine 75, 285, 299
Virginia Ferry Corp. 427
Virginia Museum of Fine Arts
Vlaminck, Maurice de 424
Voigt, baron Hans Henning von (pseudonyme : Alastair) 132

Voisen 427
Vollard, Ambroise 441
Vollmer, Phillip 28
Volubilis 470
Voorhees, Gmelin & Walker 407
Vörös, Béla 99, **514**, 516
Vorticisme 432

W

W. & J. Sloane 251, 466, 470-471, 473, 477
Wagenfeld, Wilhelm **514-517**
Wagner, Olga et Siegfried 333
Wagner, Otto 489
Waldorff, Franz 439
Wallace & Sons Manufacturing Co. 267
Wallander, Alf 410
Walter, Amalric 181, 188, 302, 330, 331, 364, 490, 517, **517**
Walter & Wagner 517
Walter Kidde Sales Co. 328
Walters, Carl 208, **517**
Walton, Allan 249, 419
Wanamaker's (voir John Wanamaker & Co.) 326
Wardle Art Pottery 473
Warhol, Andy 54
Waring & Gillow 17, 127, 217, 334, 351, 378
Warneke, Heinz 101
Warners 370
Waroquier, Henri de 285, 337
Warren Telechron Co. 31
Washington 323
Waterbury Manufacturing Co. 349
Wätjen, Otto von 416
Waugh, Sidney Biehler 181, 517, **517-518**
Weber, Karl Emanuel Martin (Kern) 20, **518**, 519
Wedgwood (voir Josiah Wedgwood & Sons)
Wegener, Gerda Gottlieb **518**, 520
Weill, David 490
Weill, Lucie 81, 176
Weisweiler 14
Weller & Co. 474
Welsh, William 132
Wende, Theodor **518**
Wendler, Kurt 476
Weninger, Emmerich 134
Wennenberg, Gunnar Gunnarson 410
Werkbund (Stuttgart) 10, 260
Werkstatt Wagenfeld
Werkstätte of America Inc. 250, 510
Wertheim 127
Westinghouse 504
Whitefriars Glassworks 182
White Motor Co. 224
Wiener, René 387
Wienerberger 46, 469
Wiener Keramik 208, 469
Wiener Werkstätte 19, 60, 208, 213, 250, 326, 424, 458, 466, 469, 492, 510, 510, 518, 518
Wieselthier, Valerie (Vally) 208, 326, 492, 518, **518-519**, 520
Wijdeveld, Hendrikus T. 136
Wilcox, Harriet E. 477
Wilcox Silver Plate Co. 396, 397, 399
Wildenstein & Co. 114
Wileman & Co. 492, 495
Wilford, Olaf 507
Wilhelmsson, Carl 404
William Foxton Ltd 249
Wilson, Norman 446
Wilton Royal Carpet Co. 252, 370, 371, 429, 432
Winkel & Magnussen 432
Winter, Edward 356

Wirkkala, Tapio 352, 478, 513
Wolfensberger 427
Wolfers, Albert 523
Wolfers, Louis 523
Wolfers, Marcel 266, 523
Wolfers, Max 523
Wolfers, Philippe 266, 523
Wolfers, Robert 523
Wolfers Frères 266, 521, **523**
Wood & Sons' Crown Works 211
Worcester Royal Porcelain Co. 206
Works Project Administration (WPA) 333, 446, 448
Worth, J.-Ch. 196, 299
Worth, Gaston 463
Wright, Frank Lloyd 98, 136, 253, 428, 480
Wright, Russel 212, 267, 522, 523, **523**
W. R. Midwinter Ltd. 217
Würbel & Czokally 388
Württembergische Metallwarenfabrik (VMF) 514, 517, 522, **523-525**
Wyld, Evelyn 524, **525**

Y-Z

Yencesse, Hubert 463
Yencesse, Ovide 415
Yorke, F. R. S. 338
Ys, Albert d' 504
Zach, Bruno 98, 129, 525, **525**
Zadkine, Ossip 99, 524, **525**
Zadounaisky, Michel 269, 499, **525**, 526, 527
Zecchin, Vittorio 513
Ziegfeld Follies 510
Zig (Louis Gaudin) **525**, 526
Zoelch, Tono 478
Zola, Emile 513
Zorach, Marguerite 101, 251
Zorach, William 100, 101
Zülow, Franz von 250

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

Abréviations : b = bas, c = centre, g = gauche, d = droite, h = haut

1 Christie's Images. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **2g** Christie's Images. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **2d** Galerie Vallois, Paris ; **3** Maison Gerard Ltd, New York ; **4** Christie's Images ; **7h** M. et Mme Jacques de Vos ; **7b** Christie's Images ; **8h** Christie's Images ; **8b** Galerie Vallois, Paris ; **9h** Tajan, Paris ; **9b** Galerie Vallois, Paris. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **10** Virginia Museum of Fine Arts, Richmond,VA ; **11g** Poster Photo Archives, Posters Please, Inc., New York ; **15h, b** Christie's Images ; **16** Virginia Museum of Fine Arts, Richmond,VA. Œuvre de Serge Chermayeff, avec l'aimable autorisation de Ivan Chermayeff ; **20** S.V.V. Camard et Associés, Paris ; **21h, bd** Tajan, Paris. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **21bg** Galerie Vallois, Paris. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **22c, d** Galerie Vallois, Paris ; **24h** Jean-Claude Brugnot ; **25** Jean-Claude Brugnot ; **26b** Christie's Images ; **27** Jean-Claude Brugnot ; **31bg et 1^{re} de couverture** Virginia Museum of Fine Arts, Richmond,VA ; **31bd** Sotheby's ; **33b** Christie's Images ; **34** collection privée, New York ; **35hd** Maison Gerard Ltd, New York ; **35b** Sotheby's ; **38** Tajan, Paris. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **39** hd, g, b Tajan, Paris. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **40h** Christie's Images. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **40b** Tajan, Paris. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **41h** Galerie Vallois, Paris. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **41b** Tajan, Paris. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **42** Avec l'aimable autorisation d'Alice Frank et le comité Jean-Michel Frank ; **43hg, hd** Avec l'aimable autorisation d'Alice Frank et le comité Jean-Michel Frank ; **43b** Maison Gerard Ltd, New York ; **44** Barry Friedman, Ltd., New York. Avec l'aimable autorisation d'Alice Frank et le comité Jean-Michel Frank ; **45h, b** Christie's Images. Avec l'aimable autorisation d'Alice Frank et le comité Jean-Michel Frank ; **46hg, hd** Virginia Museum of Fine Arts, Richmond,VA. Avec l'aimable autorisation d'Alice Frank et le comité Jean-Michel Frank ; **46b** Christie's Images. Avec l'aimable autorisation d'Alice Frank et le comité Jean-Michel Frank ; **47h, b** Avec l'aimable autorisation d'Alice Frank et le comité Jean-Michel Frank ; **49** Royal Ontario Museum, Toronto ; **52** Christie's Images ; **55b** Virginia Museum of Fine Arts, Richmond,VA ; **56h** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **56b** Tajan, Paris. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **57** S.V.V. Camard et Associés, Paris. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **58h** Galerie Vallois, Paris. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **58b** Tajan, Paris. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **59** Sully-Jaulmes. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **61h** ArtCurial, Paris. © S. Briolant, photographe ; **62** Christie's Images. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **63h, b** Tajan, Paris. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **64h, b** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **65** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **66b** J.-J. Dutko ; **68h** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **68bg** ArtCurial, Paris ; **68bd** Christie's Images. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **69g** Galerie Vallois, Paris ; **70h** J.-J. Dutko **70b** Sully-Jaulmes. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **71hg** Madame de Beyrie, Paris ; **72-73h** Musée des Arts Décoratifs, Paris © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **72-73b** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **74h** F.A. Rateau. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **74bg, bd** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **75** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **76h** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **76b** Musée des Arts Décoratifs, Paris. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **77hd** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **77cg** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **77b** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **78** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **79b** Maison Gerard Ltd, New York ; **80g, b** Galerie Vallois, Paris ; **81h** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **83hg** Collection privée, New York ; **83hd** Virginia Museum of Fine Arts, Richmond,VA ; **83b** Christie's Images ; **84h** Maison Gerard Ltd, New York ; **85g** Jacques Mostini, Paris ; **86** De Lorenzo Gallery, New York ; **88g, d** Christie's Images. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **89h** Christie's Images. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **89b** Galerie Vallois, Paris. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **90g** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **90d** Sully-Jaulmes. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **91g** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **91d** Tajan, Paris. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **92h** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **92b** Christie's Images. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **93h** Tajan, Paris. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **93g** Collection privée, New York. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **93b** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **94h, b** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **95h** Galerie Lamouric, Paris. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **95b** J.-J. Dutko. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York **97hd** Christie's Images ; **98g** Christie's Images. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **98d** Galerie Vallois, Paris ; **99** Thierry de Maigret et Jean-Marc Maury, Paris © Seventh Square, photo Pascal Faligot ; **100h, cg, cd** Sotheby's ; **100b** Christie's Images ; **101** National Museum of American Art, Smithsonian Institution, offert par l'artiste ; **102** Christie's Images ; **103** Christie's Images ; **104** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **105** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **106** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **107g, d** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **108g, d** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **109g, d** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **112d** Sotheby's ; **115** Collection William Hill ; **118** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **119** Tajan, Paris. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **120g, d** Tajan, Paris. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **121g, d** Tajan, Paris. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **122** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **123** S.V.V. Camard et Associés, Paris. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **124g, d** S.V.V. Camard et Associés, Paris. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **125** Galerie Vallois, Paris. ©

2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **126** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **127** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **128hd, bg** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **129** Sotheby's. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York. **130** Poster Photo Archives, Posters Please, Inc., New York. © Simon Rendall; **131g** Collection privée, New York. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **131d** ArtCurial, Paris. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **132** Poster Photo Archives, Posters Please, Inc., New York ; **133g** Poster Photo Archives, Posters Please, Inc., New York ; **133d** Poster Photo Archives, Posters Please, Inc., New York. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **134g** Poster Photo Archives, Posters Please, Inc., New York ; **135h** Christie's Images. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **135c** National Railway museum/SSPL; **136** Poster Photo Archives, Posters Please, Inc., New York ; **137** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **138h, c, b** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **139** Virginia Museum of Fine Arts, Richmond, VA. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **140h, b** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **141h, bg, bd** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **142** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **143h, c, b** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **144h** Ralph Esmerian. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **144b** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **145h, cg, cd, b** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **146h, b** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **147hg, hd, b** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **148** © MOURON. CASSANDRE. Lic 2008-26-09-03 www.cassandra.fr; **149g, hd, bd** © MOURON. CASSANDRE. Lic 2008-26-09-03 www.cassandra.fr; **150h, b** © MOURON. CASSANDRE. Lic 2008-26-09-03 www.cassandra.fr ; **151** © MOURON. CASSANDRE. Lic 2008-26-09-03 www.cassandra.fr; **152** Poster Photo Archives, Posters Please, Inc., New York. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **153** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **154** Poster Photo Archives, Posters Please, Inc., New York. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **155** Poster Photo Archives, Posters Please, Inc., New York. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **156** Avec l'aimable autorisation de Romain Lefebvre; **157** Poster Photo Archives, Posters Please, Inc., New York. Avec l'aimable autorisation de Romain Lefebvre; **158hg** Collection privée, New York. Avec l'aimable autorisation de Romain Lefebvre; **158hd** Avec l'aimable autorisation de Romain Lefebvre; **158bg** Poster Photo Archives, Posters Please Inc., New York. Avec l'aimable autorisation de Romain Lefebvre; **158bd** Avec l'aimable autorisation de Romain Lefebvre; **159b** Avec l'aimable autorisation de Romain Lefebvre; **160** Seymour et Evelyn Holtzman. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **161** SevenArts Ltd. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **162h** SevenArts Ltd. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **162bg** Poster Photo Archives, Posters Please, Inc., New York. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **162bd** Christie's Images. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **163h** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **170** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **171** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **172h** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **172b** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **173** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **174** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **175** Christie's Images. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **176** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **177h, b** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York **181** Boisgirard et Associés, et Jean-Marc Maury, Paris. © Seventh Square, photo Pascal Faligot. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **182h** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **183** Boisgirard et Associés, et Jean-Marc Maury, Paris. © Seventh Square, photo Pascal Faligot; **184i** Boisgirard et Associés, et Jean-Marc Maury, Paris. © Seventh Square, photo Pascal Faligot. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **184d** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **185** Christie's Images. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **186** Christie's Images. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **187** Christie's Images. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **188, 189b** Maison Gerard Ltd, New York ; **190** Christie's Images ; **191bg** S.V.V. Camard et Associés, Paris ; **191bd** Sotheby's ; **192** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **193** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **194** Tajan, Paris. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **195h** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **195b** Christie's Images. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **196** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **197** Christie's Images. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **198h** Collection privée, New York. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **198bg** Maison Gerard Ltd, New York © 2008 Artists Rights Society (ARS) ; **199h, b** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **200hg, hd, bg** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **200bd** Corning Museum of Art, offert par Benjamin D. Bernstein. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **201** photographe © Randy Juster/artdecopix.com. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **203** Christie's Images ; **205bg** ArtCurial, Paris ; **205bd** S.V.V. Camard et Associés, Paris **207** Royal Ontario Museum, Toronto; **208** Norwest Corporation, Minneapolis; **209d** Sotheby's ; **209g** Christie's Images ; **210g** Collection privée, New York. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **212** Collection privée, New York ; **213** Christie's Images ; **217** Collection privée, New York ; **218** Sotheby's ; **219** Christie's Images ; **221** Jason Jacques Gallery, New York ; **222** Galerie Vallois, Paris ; **223h, b** Jason Jacques Gallery, New York ; **224g, c, d** Avec l'aimable autorisation de Viktor Schreckengost Estate; **225** Avec l'aimable autorisation de Viktor Schreckengost Estate; **226h, b** Avec l'aimable autorisation de Viktor Schreckengost Estate; **227** Avec l'aimable autorisation de Viktor Schreckengost Estate **228g** Phillips de Pury & Company; **229** Collection privée, New York ; **230hg** Tajan, Paris. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **230d** Collection de Sydney et Frances Lewis; **231** Collection privée, New York ; **232hd, bg** Tajan, Paris. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **233** Christie's Images ; **234** Tajan, Paris ; **236d** Galerie Vallois, Paris ; **238** S.V.V. Camard et Associés, Paris. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **239g, d** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **240** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **241g, bd** Galerie Vallois, Paris. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **241gd**

© 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **243** Galerie Vallois, Paris ; **244** Tajan, Paris ; **245** Collection privée, New York ; **247h** Christie's Images ; **248** Sotheby's ; **249** Christie's Images ; **250** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **251i** Christie's Images ; **251d** Tajan, Paris ; **252** Christie's Images ; **253g** Virginia Museum of Fine Arts, Richmond, VA. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **254** S.V.V. Camard et Associés, Paris ; **255** Christie's Images. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **256h** Christie's Images. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **256b** Tajan, Paris. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **257** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **258** S.V.V. Camard et Associés, Paris. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **259hg, hd** Galerie Vallois, Paris. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **259bg** Tajan, Paris. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **259bd** Phillips de Pury and Company. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **260** Klassik Stiftung Weimar, Museen. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **261** Harvard University Art Museums, Busch-Reisinger Museum, Association Fund, BR49.669. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **262** Lubeck Museum of Art. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **263g, d** Klassik Stiftung Weimar, Museen. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York **264** Sotheby's. © Franz Hagenauer Estate, avec l'aimable autorisation de Ronald Hagenauer; **266** Rose Iron Works, Cleveland; **267** Galerie Vallois, Paris ; **268** Christie's Images ; **269h, bg** Christie's Images ; **269bd** Virginia Museum of Fine Arts, Richmond, VA; **270** Sotheby's ; **271** Sotheby's ; **272** Sotheby's ; **273** photographe. © Randy Juster/artdecopix.com. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **274h, b** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **275h, b** Christie's Images. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **276** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **277h** Sotheby's. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **277b** S.V.V. Camard et Associés, Paris. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **278h** Collection privée, New York. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **278bg** Tajan, Paris. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **278d** Christie's Images. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **279** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **281h** Christie's Images ; **281bg, bd** Collection privée, New York ; **282h** Galerie Vallois, Paris ; **282b** Phillips de Pury & Company; **283** Phillips de Pury & Company. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **284d** Maison Gerard Ltd, New York © 2008 Artists Rights Society (ARS) ; **285g, d** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **286h, bg, bd** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **287h, b** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **288hg, hd, b** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **289hd** Virginia Museum of Fine Arts, Richmond, VA. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **289b** Christie's Images. © 2008 Artists 534 picture credits Rights Society (ARS), New York ; **290hg, hd, b** Christie's Images. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **291h** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **291bg** Galerie Vallois, Paris. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **291bd** S.V.V. Camard et Associés, Paris. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **292h, bg, bd** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **293h, b** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **294** Royal Ontario Museum. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **295h** Virginia Museum of Fine Arts, Richmond, VA. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **295b** Collection privée, New York. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **296h** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **296b** S.V.V. Camard et Associés et Stéphane Briolant, Paris. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **297** Sotheby's. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York **299hd** Christie's Images ; **301g** Christie's Images ; **302g, d** Sotheby's. Avec l'aimable autorisation de Denise Laurent; **302c** Sotheby's. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York. Avec l'aimable autorisation de Denise Laurent; **303g** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **304g** Sotheby's. Avec l'aimable autorisation de Denise Laurent; **308h, b** Christie's Images ; **309g, b** Tajan, Paris ; **310h** ArtCurial, Paris. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **310b** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **311hg, bd** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **311hd, bg** Sotheby's. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **312h** Virginia Museum of Fine Arts, Richmond, VA. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **312b** Musée des Arts Décoratifs, Paris. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **313hg** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **313hd** Sotheby's. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **313cg** Christie's Images. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **313b** Primavera Gallery, New York. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **314hd, c** Sotheby's. Avec l'aimable autorisation de Stéphane Guilloteau; **314bg** Christie's Images. Avec l'aimable autorisation de Stéphane Guilloteau; **315hg, hd** Avec l'aimable autorisation de Stéphane Guilloteau; **315b** Virginia Museum of Fine Arts, Richmond, VA. Avec l'aimable autorisation de Stéphane Guilloteau **318** Tajan, Paris. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **319h** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **319bg** Christie's Images. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **319d** Collection privée, New York. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **320** Poster Photo Archives, Posters Please Inc., New York ; **321b** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **321hg, hd** Quittenbaum Art Auctions, Munich ; **322hd** Sotheby's ; **322bg** Thierry de Maigret et Jean-Marc Maury, Paris © Seventh Square, photo Pascal Faligot; **322bc** Virginia Museum of Fine Arts, Richmond, VA; **322bd** Sotheby's ; **323** Collection privée, New York © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **324hg, hd** Poster Photo Archives, Posters Please Inc., New York ; **324b** S.V.V. Camard et Associés, Paris ; **325** Christie's Images ; **326g** Sotheby's ; **326d** Norwest Corporation, Minneapolis. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **327** Poster Photo Archives, Posters Please Inc., New York © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **328g, d** © David Behl, 2008, Avec l'aimable autorisation de Verdura, New York ; **329hg** Phillips de Pury & Company; **329hd** Royal Ontario Museum, Toronto; **331hd** Sotheby's ; **331bg, bd** Poster Photo Archives, Posters Please Inc., New York ; **332g** Galerie Vallois, Paris. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **332hd** Boisgirard et Associés et Jean-Marc Maury, Paris. © Seventh Square, photo Pascal Faligot © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **332cd**

Poster Photo Archives, Posters Please Inc., New York. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **332bd** Tajan, Paris. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **334g** Christie's Images ; **335hg** Sotheby's ; **335bd** Poster Photo Archives, Posters Please Inc., New York ; **336h** Christie's Images ; **336bg** Galerie Vallois, Paris ; **336bd** Poster Photo Archives, Posters Please Inc., New York ; **337d** Christie's Images ; **338d** Phillips de Pury & Company. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **339hg** Christie's Images ; **339hd** Norwest Corporation, Minneapolis ; **339b** Phillips de Pury & Company ; **340g** Poster Photo Archives, Posters Please, New York ; **341hg** Phillips de Pury & Company ; **341hr** Poster Photo Archives, Posters Please, New York. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **341b** S.V.V. Camard et Associés, Paris ; **343h** Sotheby's ; **343b** Poster Photo Archives, Posters Please Inc., New York. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **344** Collection privée, New York. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **345g** Poster Photo Archives, Posters Please Inc., New York. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **345d** Christie's Images ; **346g** S.V.V. Camard et Associés, Paris ; **347** Tajan, Paris. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **349** Sotheby's ; **351g** Galerie Vallois, Paris ; **35gd** Phillips de Pury & Company ; **352c, d** Galerie Vallois, Paris ; **353** Christie's Images ; **354hg** Christie's Images ; **354c** Berardo collection, Lisbonne ; **355g** Christie's Images ; **356** Tajan, Paris ; **357** Sotheby's. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **358** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **359g** Sotheby's. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **359hd** Christie's Images. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **359br** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **360g** Claude Aguttes and Jean-Marc Maury, Paris. © Seventh Square, photo Pascal Faligot **360d** Christie's Images ; **361d** Olivier Coutau-Begarie et Jean-Marc Maury, Paris. © Seventh Square, photo Pascal Faligot ; **362hg** Sotheby's ; **362bd** ArtCurial, Paris. © L & M SERVICES B.V.The Hague 20080913 ; **363** Christie's Images ; **364** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **365** Avec l'aimable autorisation de Denise Laurent ; **366** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **367hg** Christie's Images ; **367bg** Tajan, Paris. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **369hg** Berardo Collection, Lisbonne. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **369bg** Poster Photo Archives, Posters Please Inc., New York. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **369bd** S.V.V. Camard et Associés, Paris ; **370** Christie's Images ; **371hg** © 2008 Artists rights Society (ARS), New York ; **371hd** Christie's Images ; **371bg** J.-J. Dutko. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **371bd** Sotheby's ; **372** Claude Aguttes et Jean-Marc Maury, Paris. © Seventh Square, photo Pascal Faligot. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **373h** Christie's Images. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **373b** Sotheby's. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **374bg** Poster Photo Archives, Posters Please Inc., New York ; **374bd** Phillips de Pury & Company ; **375** Christie's Images ; **376** Tajan, Paris ; **377h, b** Christie's Images ; **380g** Claude Aguttes et Jean-Marc Maury, Paris. © Seventh Square, photo Pascal Faligot ; **380d** Sotheby's ; **381** Claude Aguttes et Jean-Marc Maury, Paris. © Seventh Square, photo Pascal Faligot ; **382g** Sotheby's ; **383d** Galerie Vallois, Paris. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **385g** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **385d** Virginia Museum of Fine Arts, Richmond,VA. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **386g** Galerie Vallois, Paris. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **386hd** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **387** Tajan, Paris ; **388g, d** Christie's Images ; **389hg** Sotheby's. © Franz Hagenauer Estate, avec l'aimable autorisation de Ronald Hagenauer ; **389hd** Royal Ontario Museum, Toronto ; **389bg** Christie's Images ; **389bc, bd** Sotheby's. © Franz Hagenauer Estate, avec l'aimable autorisation de Ronald Hagenauer ; **390** Galerie Vallois, Paris ; **391hd** Christie's Images ; **391b** Sotheby's ; **392hg** Christie's Images ; **392bd** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **393g** Claude Aguttes et Jean-Marc Maury, Paris. © Seventh Square, photo Pascal Faligot ; **393d** Tajan, Paris ; **394h** Poster Photo Archives, Posters Please, New York. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **394b** Phillips de Pury & Company ; **395d** Madame de Beyrie, Paris ; **396g, d** Christie's Images. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **397hd** Phillips de Pury & Company ; **397b** Sotheby's ; **398h** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **399g, d** Tajan, Paris ; **400g** Christie's Images **400d** Sotheby's. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **401** Tajan, Paris. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **402g, d** Christie's Images ; **403** Phillips de Pury & Company ; **404g** Christie's Images. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **405hd** S.V.V. Camard et Associés, Paris ; **405b** Sotheby's © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **406hg** Christie's Images ; **406hd** Norwest Corporation, Minneapolis ; **407d** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **408hg** Sotheby's ; **408bd** Maison Gerard Ltd, New York ; **409g, d** S.V.V. Camard et Associés, Paris ; **410** The Whitney Museum of American Art, offert par Gertrude Vanderbilt Whitney ; **411** Sotheby's ; **413h** Christie's Images ; **413b** Tajan, Paris ; **414hg, bd** S.V.V. Camard et Associés, Paris ; **414hd** Norwest Corporation, Minneapolis ; **414bg** Christie's Images ; **415** S.V.V. Camard et Associés, Paris. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **416** Virginia Museum of Fine Arts, Richmond,VA. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **417hg** Tajan, Paris. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **417hd** Millon et Associés, Paris ; **417bg** S.V.V. Camard et Associés, Paris. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **417bd** Sotheby's. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **418tg** Norwest Corporation, Minneapolis © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **418hd** Galerie Vallois, Paris © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **418b** Phillips de Pury & Company. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **419g, d** Christie's Images ; **420** Christie's Images ; **421hg** Maison Gerard Ltd, New York ; **422g** Poster Photo Archives, Posters Please Inc., New York. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **422c** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **422d** Galerie Vallois, Paris. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **423g** Sotheby's ; **423d** Gabe Lurie collection, Johannesburg ; **426hg, hd** Christie's Images. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **426bg** Christie's Images ; **426bd** Poster Photo Archives, Posters Please Inc., New York. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **427** Christie's Images ; **428** Maison Gerard Ltd, New York ; **429hg** Christie's

Images ; **429hd** © Simon Rendall ; **429b** Christie's Images. © Simon Rendall ; **430hg, b** Phillips de Pury & Company ; **430b** Phillips de Pury & Company ; **433g** Christie's Images ; **435g** Poster Photo Archives, Posters Please Inc., New York ; **436g, d** Christie's Images ; **437** Poster Photo Archives, Posters Please Inc., New York. Avec l'aimable autorisation de Alex Matter ; **438hg** Tajan, Paris ; **438hd** S.V.V. Camard et Associés, Paris ; **438bg** Poster Photo Archives, Posters Please Inc., New York. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **438bd** Christie's Images ; **439g** Virginia Museum of Fine Arts, Richmond,VA ; **440bd** Tajan, Paris ; **441g** Sotheby's ; **441d** Christie's Images ; **442h** ArtCurial, Paris ; **442b** Tajan, Paris ; **443b** Galerie Vallois, Paris ; **444bd** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **445g** Detroit Institute of Arts. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **446g** Sotheby's ; **446d** Christie's Images ; **447hg** Sotheby's ; **447hd** Phillips de Pury & Company ; **448** Poster Photo Archives, Posters Please Inc., New York ; **449** Christie's Images ; **450h** S.V.V. Camard et Associés, Paris. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **450bg** Christie's Images. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **450bd** Sotheby's. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **451** Poster Photo Archives, Posters Please Inc., New York ; **452** Poster Photo Archives, Posters Please Inc., New York ; **453g** Avec l'aimable autorisation de Romain Lefebvre © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **454g** Sotheby's ; **455c, b** Tajan, Paris ; **456hg** Phillips de Pury & Company ; **456hd** Poster Photo Archives, Posters Please Inc., New York ; **456b** Tajan, Paris ; **457g** Tajan, Paris. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **458** Poster Photo Archives, Posters Please Inc., New York ; **459hg** Christie's Images ; **459hd** Sotheby's. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **459bg** Christie's Images. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **459bd** Christie's Images ; **460h** Sotheby's. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **460b** Tajan, Paris. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **461hg, bg** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **461d** Galerie Vallois, Paris. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **462h** Maison Gerard Ltd, New York ; **462b** Claude Aguttes et Jean-Marc Maury, Paris. © Seventh Square, photo Pascal Faligot ; **463g, d** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **464hg** Christie's Images ; **465h** Phillips de Pury & Company ; **465b** S.V.V. Camard et Associés, Paris ; **467g, hd** Collection privée, New York ; **467bd** S.V.V. Camard et Associés, Paris. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **468g, bd** Phillips de Pury & Company ; **469d** S.V.V. Camard et Associés, Paris ; **471hd** Poster Photo Archives, Posters Please Inc., New York ; **472h** Sotheby's ; **474** Olivier Coutau-Begarie et Jean-Marc Maury, Paris. © Seventh Square, photo Pascal Faligot ; **475b** S.V.V. Camard et Associés, Paris ; **476bg** Sotheby's ; **476cd, bd** Quittenbaum Auctions, Munich ; **477** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **479hd, bd** Christie's Images ; **480g** Christie's Images ; **480d** Cranbrook Academy of Art/Museum ; **481hg, hd** Christie's Images ; **482d** Tajan, Paris ; **483** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **484h** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **484b** Thierry de Maigret et Jean-Marc Maury, Paris. © Seventh Square, photo Pascal Faligot. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **485h** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **485bg** Virginia Museum of Fine Arts, Richmond,VA. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **485bd** Sotheby's. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **486g** Sotheby's ; **487hg, hd** Poster Photo Archives, Posters Please Inc., New York. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **487bg, bd** Christie's Images ; **488bg** Sotheby's. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **488bd** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **489** Sotheby's ; **490g** Norwest Corporation, Minneapolis ; **490d** Tajan, Paris ; **491** Christie's Images ; **492g** Poster Photo Archives, Posters Please Inc., New York ; **492d** Christie's Images ; **493hd** Avec l'aimable autorisation de Romain Lefebvre ; **493b** ArtCurial, Paris ; **495** Sotheby's ; **496h** Tajan, Paris. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **496bd** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **497h, b** Tajan, Paris. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **497c** S.V.V. Camard et Associés, Paris. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **498h** Avec l'aimable autorisation de Estate of John Storrs ; **498bg** Christie's Images ; **498bd** Phillips de Pury & Company ; **499** Christie's Images ; **500** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **501** Avec l'aimable autorisation de Estate of John Storrs ; **502h, b** Dominique Suisse. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **503h, b** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **504g** Phillips de Pury & Company ; **504d** Norwest Corporation, Minneapolis ; **505hd** Christie's Images ; **506hg** Christie's Images ; **506hd** Tajan, Paris ; **506b** Sotheby's ; **507** Phillips de Pury & Company ; **508h, b** Christie's Images ; **509b** Christie's Images ; **512** Poster Photo Archives, Posters Please Inc., New York ; **513c** Christie's Images ; **513d** Poster Photo Archives, Posters Please Inc., New York ; **514g** Collection privée, New York ; **515hg** Collection privée, New York ; **515hc** Sotheby's ; **516** © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **518g** Christie's Images ; **519bg** Phillips de Pury & Company ; **520h, b** Sotheby's ; **521h, b** Christie's Images. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **522g** Quittenbaum Art Auctions, Munich ; **522hd, bd** Phillips de Pury & Company ; **523** Sotheby's ; **524g** Christie's Images ; **524d** Tajan, Paris. © 2008 Artists Rights Society (ARS), New York ; **526g** Poster Photo Archives, Posters Please Inc., New York ; **526d** S.V.V. Camard et Associés, Paris ; **527h** Maison Gerard Ltd, New York ; **527b** Tajan, Paris.

REMERCIEMENTS

Je remercie pour leur aide inestimable à Paris : Robert et Cheska Vallois, Martine Baverel, et Laetitia de Galzain à la galerie Vallois ; Dominique Suisse, petite-fille de Gaston Suisse ; Jean-Marc Maury et le photographe Pascal Faligot ; Lorraine Aubert chez Tajan ; Sabrina Dolla chez ArtCurial ; Alexandra Jaffre et les photographes Philippe Sebert et Stéphane Briolant chez Camard et Associés ; Marceau Delaage chez Millon et Associés ; et M. et Mme Jacques de Vos.

À New York, j'exprime toute ma reconnaissance à Jack Rennert et Terry Shargel chez Posters Please, Inc. ; Simon Wills et Mark Lynch chez Christie's Images ; Megan Whippen et Sarah Stein-Sapir chez Sotheby's ; Jason Jacques, Yoni Ben-Yosef et Claire Cass chez Jason Jacques Inc. ; Gérard Widdershoven de la maison Gérard ; Nathan et Rena Krishtul chez Ark Restoration & Design, Ltd. ; Tara DeWitt chez Phillips de Pury & Company ; Phyllis Elliot ; et Mark Schachner chez AJ Fine Arts. Ailleurs aux États-Unis, à Frederick Brandt et Howell W. Perkins du Virginia Museum of Fine Arts ; The Norwest Corporation, Minneapolis ; Heather Carr et le photographe Gary Kirchenbauer des Viktor Schreckengost Studios à Cleveland Heights, Ohio ; et Herbert et Eunice Shatzman de Durham, Caroline du Nord. À Toronto, au Canada, à Nicola Woods et Robert Little du Royal Ontario Museum ; et Fedora Horner et Janice Passmore chez Homeculture Ltd.

À Londres, je remercie Sue Daly chez Sotheby's ; Michael Jeffrey chez Woolley & Wallis ; et Ray Perman chez SevenArts, Ltd. En Angleterre toujours, le photographe Peter Greenhalf de Rye Harbour et Pam Henderson de l'Antique Collectors' Club de Woodbridge, Suffolk. José Berardo et Zaid Abdali à Lisbonne ; Gaby Lourie et le photographe Somin Makwela à Johannesburg ; Dr. René Wanner en Suisse ; Maria Granström à l'Auktionsverket de Stockholm ; Faridah Younès de la maison de vente Quittenbaum à Munich ; et Alberto Shayo à Rio de Janeiro.

Enfin, j'exprime toute ma gratitude à l'équipe de Thames & Hudson, dont l'enthousiasme, les conseils et le professionnalisme total m'ont permis de mener à bien ce projet.

Je remercie en particulier Jamie Camplin, Ian Jacobs, Robert Adkinson, Flora Spiegel, Susanna Friedman, Sally Paley et, dans sa retraite de Floride, Stanley Baron.

Je remercie enfin la maquettiste, Karolina Prymaka, dont l'art de la mise en page saute aux yeux du lecteur tout au long du livre.

Alastair Duncan

L'auteur :

Alastair Duncan a été pendant de nombreuses années conseiller pour Christie's à New York ; il est désormais consultant indépendant pour les arts décoratifs des XIX^e et XX^e siècles. Il est l'auteur de divers ouvrages sur la période Art déco, parmi lesquels *Art Nouveau and Art Deco Lighting*, *Art Deco Furniture*, *American Art Deco* et *Art Nouveau and Art Deco Bookbinding* (Thames and Hudson).

Première de couverture :

Paravent à trois feuilles, peinture à l'huile et feuille de métal sur toile, fabriqué par Deskey-Vollmer Inc. ; commandé par M. et Mme Glendon Alvine pour leur maison de Long Beach, Long Island, vers 1929.

Quatrième de couverture :

Boris Lovet-Lorski
Buste de jeune fille, marbre blanc,
vers 1927.

CITADELLES
& MAZENOD

www.citadelles-mazenod.com

