



HAL
open science

Les luminaires Daum : de l'objet utilitaire à l'œuvre d'art

Justine Posalski

► **To cite this version:**

Justine Posalski. Les luminaires Daum : de l'objet utilitaire à l'œuvre d'art . Art et histoire de l'art. 2015. dumas-01266837

HAL Id: dumas-01266837

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01266837v1>

Submitted on 3 Feb 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License



Justine POSALSKI

Les luminaires Daum :
De l'objet utilitaire à l'œuvre d'art

Volume I : Texte

Mémoire de Master 2 « Sciences humaines et sociales »

Mention : Histoire – Histoire de l'Art

Spécialité : Histoire de l'Art et Musicologie

Parcours : Professionnalisant – Objet d'art : patrimoine, musée, collection, marché de l'art, valorisation du patrimoine

sous la direction de Mme Judith DELFINER

Année universitaire 2014-2015



Justine POSALSKI

Les luminaires Daum :
De l'objet utilitaire à l'œuvre d'art

Volume I : Texte

Mémoire de Master 2 « Sciences humaines et sociales »

Mention : Histoire – Histoire de l'Art

Spécialité : Histoire de l'Art et Musicologie

Parcours : Professionnalisant – Objet d'art : patrimoine, musée, collection, marché de l'art, valorisation du patrimoine

sous la direction de Mme Judith DELFINER

Année universitaire 2014-2015

AVANT-PROPOS

Notre travail se propose d'explorer plus spécialement certaines productions de la manufacture Daum. Il a pour ambition de mettre en relief cet aspect spécifique de la production de la firme nancéienne lors des périodes Art Nouveau puis Art Déco.

Qu'il s'agisse de veilleuses, d'appliques, de lampes ou de lustrerie, tous ces éclairages sont le fruit d'un procédé de fabrication artisanale puis industrielle qui repose sur un langage de communication artistique : le dessin.

C'est pourquoi, parallèlement aux catalogues de ventes publiques, ce sont les archives détenues dans les collections Daum qui ont servi de base à notre réflexion.

Esquisses, ébauches et épures au crayon, à la gouache ou à l'aquarelle nous ont permis de mieux appréhender les informations que les œuvres verrières à l'abri dans les vitrines des musées ne nous délivraient pas spontanément.

Plutôt que d'avoir systématiquement recours à des photographies à l'appui de nos assertions, nous avons donc souvent fait appel à ces documents d'étude afin d'explicitier notre iconographie.

Cette option peut sembler présenter des risques quant à la conformité formelle d'avec les exemplaires réels mais la remarquable précision des graphistes de l'entreprise nous met définitivement à l'abri de ce genre de confusion.

AVERTISSEMENT

Ce mémoire ayant pour objet l'étude des luminaires Daum nous n'avons pu éviter l'utilisation d'une terminologie liée aux pratiques spécifiques en usage dans le domaine de la verrerie.

Ayant tenté de limiter autant que faire se peut le jargon des métiers et afin de faciliter la lecture de notre travail, nous avons choisi de faire précéder d'un astérisque les termes techniques que nous avons inclus dans un glossaire.

En délivrant quelques éclaircissements succincts, cet outil lexical a pour ambition de permettre une meilleure compréhension.

REMERCIEMENTS

Je souhaite adresser mes remerciements aux personnes qui m'ont apporté leur aide et qui ont contribué à l'élaboration de ce mémoire.

Je tiens à remercier ma directrice de recherche Madame Judith Delfiner, Maître de conférences à l'université Pierre Mendès France, pour le temps qu'elle a su m'accorder, mais aussi pour m'avoir encadrée et dirigée. Je remercie également Madame Marianne Clerc, responsable du master 2 professionnalisant, l'équipe pédagogique et le personnel de l'Université de Grenoble qui ont su m'aiguiller et me prodiguer leurs précieux conseils méthodologiques.

J'exprime ma reconnaissance à toutes les personnes rencontrées lors de mes recherches et qui ont accepté de répondre efficacement à mes nombreuses interrogations.

Merci à Messieurs Daum, Bardin et Renaud, auteurs de publications dans lesquelles j'ai puisé nombre d'éléments que j'ai utilisé lors de la rédaction de mon mémoire.

Merci à celles et ceux qui ont su se montrer à l'écoute de mes incessantes sollicitations : Madame Valérie Thomas, conservatrice du musée de l'École de Nancy ainsi que Madame Blandine Otter documentaliste du musée, Madame Tizulu Maeda du musée des Beaux-Arts de Nancy, Madame Muriel Mantopoulos Attachée de conservation, responsable du centre de documentation ainsi que Madame Michèle Leinen documentaliste du musée, Mesdames Mireille Benedicte Bouvet et Laurence Casalini du Service Régional de l'Inventaire de la région Meurthe et Moselle, Madame Josette Didier du musée de l'histoire du fer de Jarville, sans oublier les personnels des différentes institutions et archives nancéiennes : Madame Pascale Etiennette, Madame Sophie Petitjean, Madame Inge Haltebourg, Monsieur Daniel Peter, Monsieur Eric Munes et Mademoiselle Julie Bedez, Madame Thiriet, Monsieur Christophe Henry.

Je tiens à souligner l'implication de Mesdames et Messieurs Argentini, Creek, des docteurs Becker, Tallot et Descouturelle, des professeurs Philippe Martin, Etienne Martin, André Paléologue, de la plasticienne Marie-Pierre Fontaine, de Monsieur Pierre Perrin, de Monsieur Daniel Jarmai et de Madame Julie Vial associate Director de Christie's Londres, de Messieurs Christian Sorriano, Fabien Toussaint, Philippe Lay, Fabrice Kunegel, Vincent Saja, Yvan Mercier, professionnels du marché de l'art.

Une pensée toute spéciale à l'ensemble des collaborateurs ainsi qu'aux deux commissaires-priseurs Maîtres Damien Leclere et Delphine Orts auprès desquels j'ai effectué mon stage.

Je n'aurais garde d'oublier les collectionneurs qui m'ont honoré de leur confiance, Mesdames et Messieurs Martin, Keller et ceux qui ont tenu à conserver l'anonymat.

Un immense merci à Monsieur Benoit Crantz, sans l'aide duquel ce mémoire n'aurait pu aboutir. Sans ses compétences et sa bienveillance à mon égard, je n'aurais pas été en mesure d'appréhender l'ampleur de l'œuvre verrière de la dynastie Daum.

Qu'il reçoive ici témoignage de ma gratitude pour les heures qu'il a bien voulu me consacrer.

Une attention particulière à l'égard de Madame Evelyne Gisquet qui a fouillé dans sa mémoire pour me restituer l'histoire de son mari, au sein de la manufacture.

J'adresse mes plus sincères remerciements à mes parents, mon frère, mes proches et tout ceux qui m'ont constamment aidé, soutenu et encouragé durant mes recherches et l'écriture de ce mémoire notamment Morgan, Alice, Adélaïde, Marie, Alexiane, Cédric, Coralie.

SOMMAIRE

PARTIE 1 - 1870-1909	12
LES LUMIERES DE L'ART NOUVEAU	12
CHAPITRE 1 – À L'AUBE D'UN NOUVEAU SIECLE.....	13
Rappels historiques.....	13
Art Nouveau et École de Nancy	16
Gallé : un modèle et un concurrent.....	18
CHAPITRE 2 – LES INNOVATIONS TECHNIQUES OU LA GUERRE DES BREVETS	22
Ciselure sur plaquette : une autre marqueterie de verre.....	22
Patine sur verre contre décor intercalaire	25
Vitrifications de poudres colorées	27
CHAPITRE 3 – LES COLLABORATIONS.....	31
Le naturalisme : les lampes floriformes	31
Œuvres de commande et lampes remarquables	34
L'alliance Daum-Majorelle.....	38
CHAPITRE 4 – LE MARCHÉ DU LUMINAIRE ART NOUVEAU	42
Le luminaire comme spécialité.....	42
Éditions limitées et productions de série.....	45
Daum au feu des enchères.....	48
PARTIE 2 - 1909-1939	52
UN NOUVEL ART DE VIVRE	52
CHAPITRE 1 – LE REFLET DE LA MODERNITE.....	53
D'une exposition à l'autre.....	53
De la stylisation à la géométrisation	56
Un souffle nouveau	59
CHAPITRE 2 – À L'AVANT-GARDE DE LA MODERNITE.....	63
La tentation de la sculpture	63
Un partenariat exemplaire : Daum-Brandt	66
L'ambition architecturale.....	69
CHAPITRE 3 – LA TECHNIQUE AU SERVICE DE L'ESTHETIQUE.....	73
De l'alchimie à la chimie	73
La verrerie de Belle Étoile	75
Jade et verres forgés	79
CHAPITRE 4 – LE MARCHÉ DU LUMINAIRE ART DECO	83
Le lustre des années folles	83
Du métal et du verre	86
Les feux de la rampe.....	89

INTRODUCTION

Les verreries artistiques de Gallé, Lalique ou Daum sont devenues les lots vedettes de nombreuses ventes aux enchères consacrées aux arts décoratifs français du début du XX^e siècle.

Le mémoire de recherche en histoire de l'art contemporain réalisé en master I, nous a particulièrement sensibilisé aux productions artistiques lorraines.

Nous avons été amenés, dans le cadre de la formation proposée par l'université de Grenoble à effectuer un stage au sein de la maison de ventes de maîtres Damien Leclere et Delphine Orts alors qu'une vente Art Nouveau-Art Déco y avait été programmée. C'est donc logiquement que nous en sommes venus à nous intéresser de plus près à ce secteur. Une consultation attentive des anciens catalogues nous a permis de nous rendre compte que la plupart des vacations dédiées comportaient deux chapitres spécifiques : l'un dévolu à l'Art Nouveau et le second à l'Art Déco.

Étudier les œuvres de cette période est synonyme d'une plongée dans le Paris de la Belle Époque, dans le naturalisme de l'École de Nancy, dans le modernisme de l'Art Déco pour enfin se trouver confronté aux nouvelles tendances stylistiques de l'avant Seconde Guerre mondiale.

Il nous est immédiatement apparu que dans une majorité de ventes aux enchères figuraient des luminaires portant les signatures de Gallé ou de Daum.

Monsieur Alastair Duncan, spécialiste reconnu venant de terminer un livre intitulé *Gallé Lamps*¹ nous nous sommes alors interrogés sur le fait qu'aucun ouvrage équivalent n'avait jamais été écrit sur celles produites par Daum.

Si les maîtres verriers nancéiens ont fait l'objet d'un nombre important de recherches, beaucoup d'aspects n'ont été que sommairement évoqués ou n'ont pas encore été approfondis.

Les publications consacrées à Daum n'abordent les éclairages que de manière très laconique comme si ces objets n'étaient qu'une facette mineure de leur production.

Or, le marché de l'art adopte un positionnement inverse et considère que les lampes sont les œuvres les plus significatives et donc les plus susceptibles d'atteindre de très hauts prix. Cette dichotomie entre le peu d'informations éditées et la multiplicité de luminaires

¹ Alastair Duncan, Georges de Bartha, *Gallé Lamps*, Woodbridge, Antique Collectors' Club, 2013.

proposés en ventes publiques nous a engagé à nous consacrer plus exclusivement à ce département.

Plus encore que Gallé, Daum nous offre la possibilité d'une vaste exploration ne serait-ce que parce que cette manufacture est encore aujourd'hui en activité.

En prenant soin d'éviter l'exercice du catalogue raisonné, du précis, de l'argus ou du guide, nous nous sommes livrés à une étude destinée à mettre en relief la spécificité des luminaires réalisés par les ateliers Daum. Pour ce faire, nous avons dû constituer notre propre banque de données iconographique en collationnant près d'un millier d'exemplaires différents.

Ce faisant, nous avons découvert que Daum avait également établi des relations avec de nombreux créateurs extérieurs. Aucun récapitulatif de ces partitions à plusieurs mains n'ayant jamais été effectué, nous nous sommes attelés à en retrouver trace et à récapituler ces différents partenariats, depuis la création de l'entreprise jusqu'à la fin des années 1930. Nous avons tenu à expliquer, comment en dépit d'un manque total de compétence dans les domaines aussi bien techniques qu'esthétiques, les fils de Jean Daum ont su faire preuve d'une rare perspicacité commerciale.

Après une rapide présentation historique de la naissance de la manufacture à l'aube d'un nouveau siècle, nous allons tenter d'explicitier les innovations techniques que Daum allait devoir mettre au point pour être en mesure de rivaliser avec ses principaux concurrents. Afin de mieux cerner le contexte dans lequel s'est déroulé ce singulier parcours industriel et artistique, nous avons souhaité mettre en exergue l'exemplarité des liens qui allaient se nouer entre les familles Daum et Majorelle.

Désireux de ne pas se cantonner aux seules recherches à caractère historique, dans l'optique d'un mémoire de master professionnalisant, nous avons également voulu ancrer notre travail dans l'actualité en retraçant l'évolution des cotations sur le marché international à travers quelques vacations parmi les plus représentatives.

Plusieurs livres ont été publiés sur l'oeuvre verrière de Daum cependant nos recherches nous ont invité à rectifier quelques erreurs flagrantes qui figuraient dans ces ouvrages de référence.

En dépit de nombreuses consultations auprès des différentes sources accessibles, nos investigations ne nous ont pas permis de retrouver certains éléments fondamentaux. Nous avons donc été contraints de solliciter l'assistance de collectionneurs privés. Des documentations parfois inédites nous ont entraîné à évoquer des réalisations de Daum complètement ignorées des archives de l'entreprise comme, par exemple, l'Hôtel Bouctot-

Vagniez d'Amiens.

Grâce à la bienveillance de Monsieur Crantz, directeur artistique de Daum, nous avons pu consulter les esquisses préparatoires ce qui a grandement contribué à une meilleure compréhension des productions de la firme nancéienne².

Paradoxalement, ce n'est pas le manque de documentation iconographique qui nous a posé problème mais son trop plein. Effectuer une sélection drastique des exemplaires les plus pertinents a été un exercice délicat.

L'existence sur le marché de copies de piètre qualité n'ayant jamais impacté la côte des verreries Daum, nous avons délibérément choisi de ne pas évoquer ces contrefaçons. De même, le peu d'exemplaires de montures en bois ne nous a pas permis de mesurer l'importance de ce type de fabrication, nous avons donc préféré ne pas les mentionner.

Monsieur Patrick-Charles Renaud a écrit un ouvrage³ destiné à rendre hommage aux talentueux salariés de Daum. À partir de ce livre, nous avons entrepris d'établir un listing de ces employés et nous avons tenté de rentrer en contact avec les familles.

C'est ainsi que nous avons eu le privilège d'interviewer Madame Evelyne Gisquet, veuve du graveur Louis Gisquet. Recueillir ses déclarations nous a mis en situation de beaucoup mieux appréhender la période du milieu des années 20 correspondant à l'époque où son époux avait débuté son apprentissage⁴. Cette entrevue nous a fait prendre conscience du rôle fondamental qu'avait joué l'exposition des Arts Décoratifs de Paris 1925 tant auprès des ouvriers de la verrerie que vis-à-vis du grand public. Plus encore que les documents d'archives, le précieux témoignage de Madame Gisquet nous a fait partager l'atmosphère de modernité et de créativité qui imprégnait les ateliers de l'usine nancéienne jusqu'aux grandes grèves du front populaire.

Décennie après décennie, nous soulignerons l'évolution stylistique des luminaires Daum ainsi que celle des bronziers et ferronniers. Figure emblématique de cette corporation, nous nous consacrerons à évoquer la personnalité éminente d'Edgar Brandt.

² « Il est très intéressant de comparer une œuvre à son projet initial. On ne laisse pas d'être surpris par l'extrême fidélité de l'exécution qui respecte non seulement l'esprit général du modèle graphique, mais en traduit aussi les moindres détails. » Georges Barbier-Ludwig, ancien conservateur du musée de l'École de Nancy.

³ Patrick-Charles Renaud, *Daum. Du verre et des hommes 1875-1986*, Nancy, Editions Place Stanislas, 2009.

⁴ Tailleur et graveur, Louis Gisquet (1911-2001) est entré chez Daum le 1^{er} avril 1924 à l'âge de treize ans. Il a suivi les cours de dessin d'Henri Bergé puis d'Émile Wirtz. Dès 1946, il a pris la direction de l'atelier de taillerie avec une compétence unanimement reconnue.

L'installation en 1998 dans les nouveaux locaux de l'espace Landowski du musée des années 30 de Boulogne Billancourt a doté celui-ci d'un espace de plus de 3000 mètres carrés qui ont enfin permis d'exploiter dans de meilleures conditions le fonds et les archives. C'est avec l'appui de cette institution que nous avons été en mesure de trouver les renseignements qui nous faisaient défaut concernant les métalliers. Nous avons poursuivi nos investigations afin d'examiner comment Daum s'était aussi investi dans des domaines comme l'ameublement, la sculpture ou l'architecture. Dans un dernier chapitre et ce grâce aux récolements effectués par les maisons de ventes, nous avons entrepris d'observer de plus près les variations enregistrées sur le marché des luminaires Daum exécutés de la fin de la Première Guerre mondiale jusqu'au seuil de la seconde.

Partie 1

-

1870-1909

Les lumières de l'Art Nouveau

Chapitre 1 – À l'aube d'un nouveau siècle

Rappels historiques

Nous n'avons pas pour ambition de retracer *in extenso* tout l'historique de la verrerie Daum mais cependant, pour mieux comprendre l'essence même de cette entreprise, on ne saurait s'exonérer d'en rappeler les grandes lignes.

Conséquence à la guerre de 1870, la ville de Nancy connaît une extraordinaire expansion. Devenue capitale des provinces de l'Est, la cité ducale voit arriver un flux considérable d'alsaciens-lorrains ayant choisi de demeurer français.

Contraints à l'exil, ils viennent trouver refuge au plus proche de la nouvelle frontière. Au sein de cette population figure une frange importante des élites intellectuelles d'Alsace et de Moselle mais aussi tout un peuple d'ouvriers qui oeuvraient jusqu'alors dans le secteur des industries d'art de la faïencerie ou de la verrerie.

Parmi eux, deux verriers, Messieurs Avril et Bertrand, propriétaire et directeur de la verrerie mosellane de Trois Fontaines s'associent avec les frères Vuillaume afin de faire construire sur la propriété nancéienne de ces derniers, une usine destinée à fabriquer des produits utilitaires tels que verres à vitres, verres de montre et *gobeletterie. Au tout début de l'année 1874, le préfet ratifie l'autorisation de construction d'une unité de fabrication. La production commence dès le mois d'août 1875. Assez rapidement, il s'avère que pour respecter le projet initial et réaliser les indispensables extensions, il va falloir rapidement trouver des liquidités. Les associés vont se tourner vers un ex notaire originaire de Bitche : Jean Daum (Fig. 01). Celui-ci va leur accorder un prêt d'un montant de 200.000 francs. En dépit d'une progression régulière des ventes, l'équilibre financier ne peut cependant être atteint.

En 1878, Avril et Bertrand, n'étant pas en mesure de rembourser, n'ont d'autre choix que de céder droits et usine. Pour ne pas tout perdre, leur débiteur doit se porter acquéreur. Pour 50 000 francs, Jean Daum devient le nouveau et seul propriétaire des Verreries de Nancy (Fig. 02).

Agé de 53ans, il se retrouve à la tête d'une affaire à l'avenir très compromis. Il est conscient de ne pas avoir l'expérience nécessaire pour coraquer les 150 ouvriers qui, les uns après les autres, désertent les ateliers. Les relations amicales ou professionnelles qui liaient Jean Daum aux verriers du pays de Bitche ne lui donnaient aucune compétence pour diriger une telle entreprise.

Jean Daum voit le jour à Bischwiller en 1825. Clerc de notaire à Niederbronn, il y fait connaissance de Marie-Louise-Cordule Insenmann qu'il épouse après avoir obtenu une charge de notaire à Bitche par décret du Prince président en 1851. De cette union vont naître successivement six enfants : Louise en 1852, Auguste en 1853, Charles en 1856, Jeanne en 1858, Fanny en 1863, Antonin en 1864⁵ (Fig. 03).

À l'issue de la guerre de 1870, le 10 mai 1871 est signé le Traité de Francfort.

Le 7 septembre, Jean Daum se fait inscrire comme résidant à Dombasle près de Nancy⁶. Dans l'urgence, il réalise la cession de son étude notariale et de ses biens désormais en Lorraine annexée. Jean Daum n'a alors plus d'autres ressources que de se tourner vers les siens pour y trouver aide et assistance. Les trois filles se partagent entre des institutions religieuses. Antonin, le cadet n'est âgé que de quatorze ans. Charles poursuit de brillantes études de médecine. Auguste, après avoir étudié à Metz et à Paris, perpétue la tradition familiale en étant clerc de notaire chez Maître Weiss à Nancy. Lorsqu'en 1878 Jean Daum est désespéré, c'est tout naturellement l'aîné de la fratrie qu'il va solliciter. Non sans regret, mais en faisant preuve d'une réelle abnégation, Auguste (Fig. 04) va accepter de sacrifier sa carrière pour épauler son père et ainsi passer de l'étude à l'usine.

S'il n'était pas plus prédisposé ou formé pour exercer ces responsabilités, sa jeunesse et son esprit pragmatique vont lui permettre de prendre à son compte les rênes de l'entreprise. Auguste Daum va alors faire montre de toutes ses qualités. Doué d'une force de travail hors du commun, il va s'affirmer comme un dirigeant précis pesant chaque décision. Il devient rapidement un patron exigeant qui s'aguerrissant de jour en jour, apprendra très vite à s'attacher les compétences nécessaires à la réalisation de ses projets. Il va durant de longs mois, assumer les responsabilités de la bonne marche des ateliers de *verreries blanches⁷.

Lorsque Jean Daum s'éteint en 1885, Auguste continue à exercer seul ses activités de chef d'entreprise. La charge de travail est telle qu'il va devoir se résoudre à faire appel à un soutien familial.

Nanti d'un sérieux bagage technique et d'une sensibilité artistique qu'il s'astreint à étoffer, Antonin (Fig. 05) est accueilli chaleureusement au sein des ateliers. Il sait ce qu'on attend de lui et a parfaitement conscience de ce qu'il devra apprendre auprès des hommes de

⁵ Annexe n° 01 : Arbre généalogique de la famille Daum réalisé par M. Renaud.

⁶ Le 20 septembre 1871, il signe à Sarreguemines les déclarations d'option de nationalité française pour tous les membres de sa famille.

⁷ Dans la deuxième moitié du XX^e siècle, les verreries se sont spécialisées. Celles qui consacraient leur production à la gobeletterie et au flaconnage étaient appelées verreries blanches, tandis que celles qui fabriquaient les bouteilles et les vitres étaient appelées verreries noires.

métier. Il applique au bon fonctionnement des fours et au réglage des appareils les connaissances acquises à l'École centrale. Il étudie de plus près les compositions chimiques et sollicite son camarade d'école, Léon Appert, qui fabrique des émaux de couleur à Choisy-le-Roi. Il insiste pour que quelques innovations technologiques fassent leur apparition⁸. Peu à peu sensibilisé par les connaissances qu'il acquiert en examinant des exemplaires du passé, le jeune homme est tenté de s'orienter vers la reproduction de verreries anciennes. À la fabrication de gobeletterie, Antonin suggère d'adjoindre à la fabrication de gobeletterie des ateliers de taille, de gravure, de dorure et de décoration qui pourraient permettre de réaliser de délicates restaurations de verres à boire, flacons, pichets.

Des modèles du grand siècle, il passe progressivement, aux objets plus fantaisistes à la création de modèles originaux de services de table dont quelques-uns figureront à l'Exposition de 1889.

La mécanisation agricole entraîne une lente et inexorable désertification des campagnes amplifiant les phénomènes d'urbanisation. La ville de Nancy continue d'enregistrer une augmentation notable de sa population. Par conséquent, la demande ne cesse de croître. La verrerie Daum voit son chiffre d'affaires progresser. À partir de juillet 1890, Antonin, très malade, va devoir rester alité pendant plusieurs mois. Ne pouvant sortir dans le jardin pour profiter de l'été nancéien, sa famille et ses amis lui apportent des fleurs dans sa chambre. Par désœuvrement, il commence à les peindre. Ces quelques esquisses lui valent les compliments de son entourage⁹. Il dessine alors les premiers projets de vases décorés. Il faudra attendre 1891 pour qu'Antonin soit enfin tiré d'affaire et qu'Auguste se propose de créer dans l'usine un département artistique. Il y détache plusieurs hommes de la verrerie ordinaire et confie la responsabilité de ce groupe d'ouvriers à son jeune frère. Les rôles de chacun apparaissent plus clairement. À Auguste revient la direction commerciale et la gestion des affaires, à Antonin, sont confiées la responsabilité technique et l'orientation esthétique.

⁸ À l'exemple du coupage au gaz qu'il fera installer en dépit du prix élevé (1000 francs) réclamé par l'entrepreneur.

⁹ Noël Daum, *Daum maîtres verriers*, Paris, Editions Denoël, 1977, p. 28. Selon la tradition familiale, Noël Daum rapporte qu'Antonin souffre d'une maladie qu'on apparentera à une appendicite.

Art Nouveau et École de Nancy

Pour mieux comprendre les prochains succès que va connaître la verrerie de Nancy, il convient de se remémorer le contexte dans lequel les événements vont se dérouler.

L'Art Nouveau est un courant artistique qui se manifeste simultanément dans de nombreux pays occidentaux dans le dernier quart du XIX^e siècle. Jugendstil en Allemagne, Sezessionstil en Autriche, Stile Floréal ou Liberty en Italie, Modernismo en Espagne, Arts and Crafts au Royaume-Uni, toutes ces dénominations désignent la volonté d'une expression artistique nouvelle qui se fait jour aussi bien à Moscou qu'à New-York.

L'émergence d'un style moderne, que l'anglomanie transforme hâtivement en Modern Style intervient dans de multiples lieux tels que Bruxelles, Glasgow, Turin, Vienne, Munich ou Paris¹⁰. L'Art Nouveau¹¹ a pour ambition de fonder davantage qu'un style : il revendique l'invention d'un nouvel art de vivre qui imprègne tous les niveaux de l'activité quotidienne. Le but ultime de cette idéologie s'inscrit dans une conception globale, celle d'une œuvre totale et révolutionnaire où s'agrègeraient les aspirations à la modernité d'une société en pleine transformation. Sur les ruines de la guerre de 1870 et de la commune de Paris, l'Art Nouveau français s'avère un véritable mode d'expression qui délègue à l'artiste le rôle fondamental de conférer à l'ensemble de la structure sociale un aspect harmonieux. Désormais, l'Art se doit d'être partout présent. On parle bientôt d'un art dans tout, un art établissant la liaison entre le beau et l'utile et complété d'une dimension sociale revendiquant un art accessible à tous : un « Art pour tous¹² ».

Si le mouvement Art Nouveau émerge conjointement dans des métropoles assurant le rôle de capitales de leurs nations respectives, l'École de Nancy fait figure d'exception.

On ne saurait saisir l'adhésion de la clientèle vis-à-vis des productions de Daum sans rappeler l'importance de l'environnement local.

Connue historiquement pour être la ville ayant accueilli le palais des ducs de Lorraine, puis la cité écrivain du beau-père de Louis XV, Nancy, en 1850, ne compte guère plus de 40 000 habitants et n'exerce qu'un impact politique ou économique négligeable¹³. La mise en service, en 1856, de la ligne de chemin de fer change peu le cours des choses. C'est postérieurement à la guerre franco-prussienne de 1870 que Nancy devient « capitale de

¹⁰ Maurice Rheims, *L'Objet 1900*, Paris, Editions des Arts et Métiers graphiques, 1964, pp. 137-144.

¹¹ Le vocable Art Nouveau est employé pour la première fois par Edmond Picard en 1884 dans la revue « L'Art Moderne », pour qualifier les plus récentes productions artistiques Belges.

¹² Hervé Doucet, *Émile André : Art nouveau et modernités*, Arles, Editions Honoré Clair, 2011, pp. 128-141.

¹³ Philippe Martin, François Pupil *et al.*, *Nancy du moyen âge au XXI^e siècle*, Metz, Editions Serpenoise, 2006.

l'est de la France ». L'afflux massif des populations expulsées des territoires germanisés va déclencher un formidable essor qui entraînera un développement spectaculaire des activités. Une des singularités de l'École de Nancy réside dans le fait qu'au-delà des quelques rares noms déjà connus préalablement au conflit vont émerger un certain nombre d'ouvriers, de décorateurs et d'artisans qui vont s'exprimer simultanément ou l'un après l'autre dans tel ou tel établissement. Sans être forcément spécialistes d'un domaine donné, on retrouve la présence d'un ou plusieurs participants dans des disciplines comme la verrerie ou la cristallerie, le vitrail, la céramique, l'ébénisterie, l'orfèvrerie, la peinture, le dessin ou l'architecture. Au-delà d'une association d'industriels d'art, l'École de Nancy s'avère un groupement d'une cinquantaine de créateurs¹⁴ ayant fréquenté les différents établissements de la ville dispensant un enseignement artistique.

Tous essaient d'évoluer professionnellement dans la mouvance du style nouveau dans lequel chacun d'entre eux cherche à exprimer sa spécificité.

L'unité de l'École de Nancy réside dans le désir de se libérer du langage ornemental des pastiches alors en vogue et dans l'adhésion aux principes prônés par Émile Gallé¹⁵. La revendication assumée d'attachement profond à ses racines¹⁶ traduit une volonté farouche d'affirmation d'une identité provinciale. Ce positionnement régionaliste s'avère moins une critique du parisianisme que la dénonciation des outrances du jacobinisme. La Lorraine lotharingiste¹⁷ incite les praticiens à ne pas hésiter à puiser leur inspiration dans le patrimoine. Contrairement à d'autres foyers Art Nouveau exprimant une volonté de rupture avec tout ce qui préexiste, les membres de l'École de Nancy préfèrent s'inscrire dans une perspective novatrice intégrant les influences des siècles précédents.

Constituant le premier acte du mouvement, l'Exposition d'art décoratif lorrain, organisée en 1894 aux Galeries Poirel¹⁸ de Nancy va permettre aux artistes et artisans nancéiens de présenter pour la première fois ensemble, leurs créations. Six années plus tard, l'Exposition universelle de Paris voit la consécration des trois principaux acteurs du courant artistique

¹⁴ Michel Herold, Brigitte Petit *et al.*, *A.R.T. nouveau. L'École de Nancy*, Paris, Editions Denoël et Serpenoise, 1987, pp. 306-311.

¹⁵ Son discours de réception à l'Académie Stanislas sur le discours symbolique, prononcé en séance publique le 17 mai 1900, peut être considéré comme le manifeste de l'École de Nancy.

¹⁶ Lucie Marie, « Patriotisme et décor symbolique dans l'œuvre d'Émile Gallé », in *En hommage à Émile Gallé* [actes du colloque, 28 et 29 septembre 2004 par l'académie de Stanislas], Nancy, Editions L'Association d'Historiens de l'Est, 2005, p. 217.

¹⁷ Mouvement régionaliste tendant à mettre en relief les particularismes lorrains. Il doit son nom à la Lotharingie fief de Lothaire 1^{er}, petit fils de Charlemagne.

¹⁸ Roselyne Bouvier, Valérie Thomas (dir.) *et al.*, *Le musée de l'École de Nancy dévoile ses réserves ; œuvres méconnues ou inédites* (cat. Exp.), [3 mars -13 mai 2007, Galeries Poirel de Nancy], Lyon, éditions Fage, 2007, pp. 18-23.

Lorrain : « l'homo triplex¹⁹ » Émile Gallé, la prestigieuse maison Majorelle, et la nouvelle venue parmi les grands : la manufacture Daum.

Conscients du retard du développement de l'art industriel français par rapport à la situation européenne (notamment allemande) et désireux de préserver leurs intérêts économiques et financiers, Émile Gallé, Louis Majorelle et Auguste Daum décident qu'il est temps de faire front commun et se résolvent à créer, le 13 février 1901, l'Alliance Provinciale des Industries d'Art²⁰.

En toute logique, Émile Gallé en assure la présidence²¹. Majorelle est vice-président alors que Daum²², également vice-président, assume les fonctions de trésorier²³. Parmi les différents membres du comité directeur de l'association figurent quelques familiers des ateliers Gallé comme Louis Hestaux, Victor Prouvé ou Tokouso Takacima mais sont beaucoup plus nombreux ceux qui vont mettre leur talent à la disposition de la verrerie concurrente. On se doit de citer en premier Antonin Daum mais il faut y ajouter Jacques Gruber, Eugène Vallin, Henri Bergé, Ernest Bussière, Paul Charbonnier ou Henri Morot.

Gallé : un modèle et un concurrent

Originaire de Clermont-sur-Oise, Charles Gallé, voyageur de commerce, arrive à Nancy en 1844. Cet événement banal en apparence sera pourtant, dans les années qui vont suivre, le point de départ de la plus grande aventure verrière que la France ait jamais connue.

Charles Gallé épouse Mademoiselle Reinemer, fille d'un miroitier de Nancy. Le 4 mai 1846 naît leur fils Émile. Continuant le négoce de son beau-père, Charles y adjoint la fabrication de la gobeletterie, pour laquelle il crée de nouveaux modèles inspirés des fleurs de la campagne lorraine. Les critiques, en 1855, lui reconnaissent « une originalité qui plaît, un tempérament libre et curieux, une audace d'exécution ». Les formes sont soufflées dans les verreries franciliennes de Saint-Denis et de Pantin, mais décorées sous ses directives à Meisenthal. À la même époque, il reprend la direction de la faïencerie de

¹⁹ Qualifié d'artiste « homo triplex » par Roger Marx, il travaille aussi bien la céramique, que le verre et le bois.

²⁰ Annexe n° 02 : Organigramme de l'Alliance Provinciale des Industries d'Art en 1901.

²¹ [Disponible en ligne, Url : <http://www.ecole-de-nancy.com/web/index.php?page=statuts-de-1901>].

²² [Disponible en ligne, Url : http://patrimoines.lorraine.eu/fileadmin/illustrations/M007874_112-13.pdf].

²³ Art. 8- Ce bureau se compose de : un président, trois vice-présidents dont un faisant fonction de secrétaire général de l'Association et un autre trésorier. Ils sont élus à la majorité et au scrutin secret. Le bureau est nommé pour quatre ans, ses membres sont rééligibles.

Saint-Clément, réputée au XVIII^e siècle, puis tombée en décadence. Se servant des anciens moules, il en sort de nombreuses pièces tendant vers un naturalisme de plus en plus prononcé.

En 1877, après dix ans d'apprentissage, Émile Gallé prend la direction du commerce familiale. Charles Gallé, restera cependant présent dans l'établissement où son avis demeurera prépondérant jusqu'à son décès. Les années suivantes sont marquées par la poursuite d'expériences techniques, formelles et décoratives. Les séjours de Gallé à Meisenthal, malgré l'annexion de la Moselle lui permettent de mieux connaître le verre, d'expérimenter cette matière, d'en voir ses capacités, ses défauts²⁴. Sa production verrière devient de plus en plus complexe et variée.

De cette époque datent des pièces témoignant de l'influence directe de la Chine, du Japon et de l'Islam. De l'art musulman, Émile Gallé retient surtout la profusion et l'emploi de l'épigraphe. Le créateur nancéien ne pouvait qu'être sensible à cette écriture, qui se prête parfaitement à l'ornementation et jouit notamment dans l'architecture arabo-andalouse d'une vocation décorative évidente.

Sans en être à l'origine, la présence notable de l'écrit dans cette civilisation n'a pu que le conforter dans l'emploi de citations afin d'orner ses œuvres.

Le Japon, lui, est présent dans les répertoires de formes et de décors mais aussi dans le traitement des motifs. L'art japonais accorde à la faune et à la flore une attention soutenue et n'hésite pas à en faire le sujet central de nombreuses œuvres, des plus modestes aux plus riches. Émile Gallé partage cette sensibilité que la fréquentation d'estampes et d'objets japonais de sa collection personnelle n'a fait que renforcer.

Les influences de Gallé sont loin d'être d'un éclectisme étroit : tissage, poterie, serrurerie d'art, maroquinerie, lui offrent un champ fertile. Quelle que soit l'origine de ses emprunts, Gallé se laisse rarement embarrasser par leur données historiques ou religieuses. C'est ainsi qu'il applique, à ses imitations de lampes de mosquée des décorations figuratives que la loi islamique aurait interdite. D'autres thèmes décoratifs, tirés des légendes médiévales européennes, montrent les chevaliers et leurs dames se détachant sur un fond pseudo-héraldique.

La notoriété de Gallé ne va cesser de croître, au fil des années et il va rapidement s'affirmer au delà du simple verrier, un acteur incontournable des salons

²⁴ François Le Tacon, Paul Franckhauser, Yvon Fleck, *Meisenthal, Berceau du verre Art nouveau. L'École de Nancy*, (cat. Exp.), [26 mars - 01 novembre 1999, Maison du verre et du cristal, Meisenthal], Meisenthal, Maison du verre et du cristal, 1999, p. 48.

parisiens. Dès lors, un certain nombre d'oeuvres vont être acquises par des personnalités influentes et des institutions internationales.

Au même titre qu'Hector Guimard, Émile Gallé va devenir l'incarnation de l'Art Nouveau français. Au cours des différentes expositions auxquelles il participe, le maître lorrain remporte de nombreux prix décernés par des jurés toujours admiratifs.

Depuis plus d'un siècle, une grande quantité d'ouvrages a été écrite sur Gallé, des dizaines et des dizaines d'articles sont encore publiés aujourd'hui. De multiples aspects de sa vie ont été abordés et détaillés mettant en lumière telle ou telle facette du personnage ou de sa production.

Gallé fascine par sa modernité et sa diversité. À travers le monde, d'éminents spécialistes de l'histoire de l'Art, de la verrerie comme de la botanique tentent de cerner et de mieux analyser cet artiste protéiforme. Si presque tous les secteurs de son activité ont été minutieusement explorés, curieusement quelques éléments majeurs semblent avoir été volontairement ou involontairement oubliés.

En effet, aucune publication n'a été éditée concernant les relations qu'entretenaient Gallé avec ses concurrents. Il nous apparaît pourtant que ces informations seraient susceptibles de nous en apprendre énormément à la fois sur l'homme et sur son travail. *A contrario*, nous pouvons trouver de nombreux témoignages de l'admiration que portait la maison Daum et plus particulièrement Antonin Daum à celui qu'il considérait comme un modèle²⁵. Lorsqu'Émile Gallé se laissait aller à émettre des jugements sur ce que réalisait sa rivale nancéienne, il prenait bien garde de ne pas les citer *ad hominem*. Toutefois, nul n'était dupe et lorsque ses propos étaient retranscrits dans la presse, tout un chacun savait décrypter à qui il faisait allusion.

« des imitations du genre Gallé ont été faites, écrit-il, et j'en suis heureux. Puissent la modération, la sobriété et le bon goût présider toujours aux emplois qui se font ailleurs de mes infimes trouvailles²⁶ ».

Si, dans un premier temps, Émile Gallé ne pouvait imaginer que la jeune manufacture Daum puisse hausser le niveau de qualité de ses produits au point de venir le concurrencer, il prit peu à peu conscience de la réalité du danger que constituait une entreprise établie dans sa même ville. Vu de l'étranger où il réalisait une importante partie de son chiffre d'affaires, des verreries de même esprit, présentant des modèles comparables, ou

²⁵ Antonin Daum, « Discours : Les industries d'art de Nancy avant et depuis la guerre », in *Mémoires de l'académie de Stanislas 1924-1925*, Juillet 1925, pp. 55-63.

²⁶ Françoise-Thérèse Charpentier, Émile Gallé, Roger Marx, *Lettres pour l'Art: Correspondance 1882-1904*, Strasbourg, Editions La Nuée Bleue, 2006.

approchants, portant à côté de la signature, la croix de Lorraine et la mention Nancy²⁷, pouvaient entraîner de graves confusions (Fig. 06 et 07). Surtout si l'on faisait savoir que le chef de *halle qui avait présidé à l'élaboration de ces verreries s'appelait E. Gall.

L'expérience familiale avait rendu Gallé assez soupçonneux et son attitude vis-à-vis de Daum se mua peu à peu en une vigilance proche de la défiance. Cette méfiance deviendra de plus en plus exacerbée lorsque Daum enverra des recruteurs aux portes des usines ou fera paraître dans la presse locale des insertions destinés explicitement à débaucher les meilleurs ouvriers (Fig. 08). Durant les années 1902-1903, les lettres d'Émile Gallé à Émile Lang²⁸, son bras droit, indiquent qu'il devient très attentif aux dernières réalisations de Daum et de Majorelle. Il craint leur réussite alors que lui-même connaît de réelles difficultés financières du fait des coûteuses recherches qu'il continue de mener pour mettre au point de nouveaux chefs d'œuvre.

Par ailleurs, la ville de Nancy n'ayant pas versé en 1902, les 3000 francs sollicités pour que l'association qu'il préside puisse figurer à l'exposition internationale des arts décoratifs de Turin, Émile Gallé voit d'un très mauvais œil que ses deux principaux concurrents aient décidé de financer sur leurs fonds propres une participation commune à cette manifestation de prestige.

Si, en apparence, les rapports entre le président et les vice-présidents de l'École de Nancy semblent empreints de déférence et de cordialité, la rivalité ne cesse de s'accroître entre les protagonistes, Gallé étant persuadé que la collaboration entre Daum et Majorelle dissimule en réalité une coalition contre lui.

²⁷ Annexe n° 03 : Reproduction de différentes signature de Daum.

²⁸ [Disponible en ligne, Url : <http://www.academie-stanislas.org/Galle/21-Thomas.pdf>].

Chapitre 2 – Les innovations techniques ou la guerre des brevets

Ciselure sur plaquette : une autre marqueterie de verre

En commerçant avisé, Émile Gallé va immédiatement profiter des nouvelles dispositions législatives liées à la propriété industrielle et commerciale en faisant figurer sa signature sur chacune des productions exécutées sous ses directives dans les différents ateliers auxquels il confie la fabrication ou la décoration des modèles qu'il dessine.

Si aujourd'hui, l'apposition d'une marque ou d'une signature nous semble une évidence, c'est en réalité l'aboutissement d'une longue lutte menée tout au long du XIX^e siècle afin de faire reconnaître juridiquement au concepteur d'une création, l'entière paternité d'une œuvre et des droits qui en découlent²⁹.

Émile Gallé va faire inscrire accolée à son patronyme, la mention modèle et décor déposés, accompagnée du nom de la ville et d'une croix de Lorraine obéissant ainsi au double objectif de promouvoir son nom à travers le monde et de protéger ses créations d'éventuelles contrefaçons d'origine étrangère voire géographiquement plus proches.

Échaudé par de multiples mésaventures³⁰, Gallé va se tailler la réputation d'être un redoutable procédurier résolu à traîner devant les tribunaux quelque fournisseur que ce soit pour peu que le patron nancéien s'estime victime d'une concurrence déloyale ou illégale³¹. L'exemple du litige l'opposant à la faïencerie de Lunéville est à cet égard tout à fait significatif.

En effet, en 1879, Charles et Émile Gallé intentent un procès en contrefaçon à la manufacture lunévilloise. Ils reprochent à ses dirigeants, Louis Edmond Keller et Auguste Edmond Guérin, d'avoir utilisé ou copié de façon illicite les services *Herbier* et *Nuit au Japon*, imaginés par Émile Gallé.

Gallé père et fils font procéder le 04 octobre de cette même année, à une saisie de pièces incriminées à Lunéville et dans deux magasins, Majorelle à Nancy et Lamival à Paris. Cependant, dans son jugement du 21 avril 1880, le Tribunal civil de Lunéville estimant que la procédure d'enregistrement de leurs dessins effectuée auprès du Tribunal de commerce

²⁹ Rossella Froissart-Pezone, *L'Art dans Tout. Les arts décoratifs en France et l'utopie d'un Art nouveau*, Paris, CNRS Editions, 2004, pp. 34-40.

³⁰ François Le Tacon (dir.), *Charles et Émile Gallé céramistes : Saint-Clément, Raon l'Étape, Nancy*, (cat. Exp.), [10 juin - 30 août 2004, Château de Haroué], Lunéville, Editions Association des amis de la faïence ancienne Lunéville-Saint-Clément, 2004, p. 24.

³¹ François Le Tacon (dir.), *Charles et Émile Gallé céramistes... Op. cit.*, p. 34.

de Nancy n'était pas conforme à la législation, les Gallé sont déboutés et condamnés à régler les frais de justice³².

À partir de ce moment, Gallé va se montrer extrêmement vigilant quant au dépôt des modèles et des décors qu'il revendique comme étant sa propriété exclusive³³. Il va désormais s'entourer de toutes les garanties juridiques et multiplier pour chaque pièce des croquis détaillés en plusieurs exemplaires. Désireux d'aller plus loin encore dans l'édification de mesures de protection censées le prémunir contre les conséquences de l'espionnage industriel, il va tenter de museler les autres verriers en faisant breveter les tours de mains particuliers ou les dispositifs spécifiques d'usinage grâce auxquels il espère conserver son avance technologique.

Le 26 avril 1898 sont officiellement remis à Monsieur Maxant, Secrétaire du conseil des Prudhommes à Nancy, les dessins originaux des oeuvres inédites réalisées par Monsieur Émile Gallé, Maître de verrerie et fabricant de cristaux à Nancy ainsi que le procédé de fabrication qu'il dénomme *marqueterie de verre³⁴. Dans le descriptif de son brevet d'invention pour une durée de quinze ans, on peut remarquer l'extrême méticulosité avec laquelle Gallé s'emploie à être le plus précis possible.

L'on peut toutefois s'interroger sur le bien fondé et la légitimité de cette démarche d'attribution de la paternité par Gallé de ce mode de réalisation. Constituant à incorporer à chaud des ajouts verriers, il escompte obtenir un effet comparable d'incrustation pouvant être assimilé à la technique de *l'intarsia pratiquée dans le domaine de l'ébénisterie. En réalité, outre que les *souffleurs antiques pratiquaient déjà l'apposition de *cabochons sur de riches réalisations, de récentes études tendent à démontrer que la mise au point de l'invention revendiquée par Émile Gallé, serait à mettre au crédit de Désiré Christian et de son équipe de Meisenthal.

Nous savons aujourd'hui que, dès le 04 janvier 1885, un accord tripartite destiné à demeurer secret avait été paraphé par Émile Gallé, Burgun, Schwerer & Co et Désiré Christian³⁵. Cette convention stipulait que l'atelier dirigé par Désiré Christian s'engageait à exécuter les commandes et à les signer Gallé, en échange d'un volume de travail annuel garanti. L'arrangement mentionnait qu'étaient concernés l'exécution des esquisses soumises par Gallé ou les projets proposés par Désiré Christian. Dans ce dernier cas, ceux-

³² François Le Tacon (dir.), *Charles et Émile Gallé céramistes... Op. cit.*, p. 19.

³³ Annexe n° 04 : Reproduction de différentes signature de Gallé.

³⁴ Janine Bloch-Dermant, *L'art du verre en France 1860-1914*, Lausanne, Editions Edita et Denoël, 1974, p. 125.

³⁵ Jules Traub, *The glass of Désiré Christian ghost for Gallé*, Chicago, Editions Art Glass Exchange, 1978.

ci seraient offerts en priorité au commanditaire nancéien qui se réservait le droit d'en faire tout usage qu'il souhaiterait. Les écritures comptables de Meisenthal permettent d'estimer qu'au cours de la décennie d'application du contrat, Désiré Christian consacra le tiers, voire la moitié de son temps à travailler pour le compte d'Émile Gallé³⁶.

Les œuvres verrières présentées par Gallé abondamment décrites dans ses notices explicatives³⁷, sont précisément celles qui ont fait sa notoriété et qui ont notamment retenu l'attention du jury à l'Exposition universelle de 1889.

La réputation de Gallé et sa promptitude à attaquer judiciairement ses concurrents pouvaient sembler des mesures suffisamment dissuasives face à des verriers peu habitués aux chicanes des procédures judiciaires mais Auguste Daum était juriste de formation et ce type de menace n'était en rien susceptible de l'impressionner. En homme rompu aux subtilités des conventions juridiques, il savait que même le plus parfait des contrats peut contenir des failles et donc être contourné ou attaqué. Face à la marqueterie de verre, Daum allait répliquer par l'utilisation de la *ciselure sur plaquettes affleurantes.

Le brevet déposé par Émile Gallé par lequel il entendait s'assurer la propriété et l'exploitation exclusive des insertions dans une masse à l'état pâteux de fragments ou petites masses vitreuses indiquait par ailleurs qu'il réalisait en amont « le découpage préalable des lamelles décoratives pour former des feuilles, fleurs ou autres sujets ». Gallé ne pouvant s'arroger le droit de s'octroyer l'exploitation de toute forme d'adjonction d'éléments apposés à chaud, Daum mit au point un procédé simplifié d'application de matière vitreuse colorée permettant d'obtenir un effet chromatique tranchant par rapport au support verrier . Ce n'est que dans un second temps, après refroidissement de la pièce qu'un graveur éliminait mécaniquement le surplus de matière et conférait forme et relief à l'élément destiné par sa coloration contrastée à devenir le sujet principal du thème décoratif ornant la verrerie (Fig. 09). La ciselure sur plaquettes affleurantes ne permettait sans doute pas d'atteindre les sommets de raffinement auxquels Gallé pouvait prétendre grâce à sa marqueterie de verre mais cette solution choisie par Daum offrait l'immense avantage d'être beaucoup moins aléatoire ce qui, dans une optique plus strictement commerciale, autorisait une fabrication d'une qualité quasi-égale mais d'un coût significativement moindre.

³⁶ Annexe n° 05 : Relevé mensuel établi par D. Christian pour le compte d'Émile Gallé.

³⁷ Émile Gallé, *Écrits pour l'art: Floriculture, art décoratif, notices d'exposition (1844-1889)*, Paris, Editions librairie Renouard et H. Laurens, 1908. Réed. Marseille, Editions Jeanne Laffitte, 1980.

Patine sur verre contre décor intercalaire

Après un quart de siècle pendant lequel Émile Gallé assura seul l'hégémonie dans le domaine de la verrerie artistique, l'arrivée sur ce segment spécialisé d'un concurrent, qui plus est, installé dans sa propre ville ne pouvait qu'être durement ressentie par le créateur nancéien. Habitué à dominer ce secteur d'activité, le chef d'entreprise n'était pas préparé à être si rapidement confronté à des rivaux capables de venir lui disputer des parts de marché. Émile Gallé ne s'attendait pas à ce que ses compatriotes se montrent aussi créatifs et fassent preuve d'autant d'audace, d'inventivité et de modernité. En déposant un second brevet, il tente de juguler les tentatives menées, notamment par Daum, de reproduire à meilleur marché certaines des ses créations de verre ou de cristal.

Gallé estime qu'il doit absolument défendre ce qu'il considère comme étant son pré carré. Les explications qui accompagnent sa demande de brevet sont édifiantes. Émile Gallé indique clairement qu'il entend, par cette nouvelle demande, s'assurer la propriété et l'exploitation du genre de décoration dit *patine sur cristal ou sur verre. Il revendique comme caractères essentiels et distinctifs de son invention :

1. L'utilisation de l'empoussiérage naturel qui souille le verre ou le cristal durant le travail de la matière, soit sur les outils de fabrication, notamment les *marbres à parer, soit dans des *ouvreaux en communication avec le foyer, empoussiérage aidé par une soufflerie s'il y a lieu, pour former à la surface l'effet de matage décoratif que je désigne sous le nom de patine ;
2. L'empoussiérage artificiel du verre ou du cristal à l'aide de poussières ou corpuscules de toutes natures pour obtenir le même effet de patine en toutes grosseurs, genres, aspects et couleurs ;
3. L'emploi de cette patine à l'état nu ou en réserves décoratives par morsure du fond, au moyen de tous procédés de gravure et de décors en usage, sous forme de dessin, le tout pouvant être recouvert d'une couche de cristal ou de verre elle-même patinée au besoin ;
4. L'application nouvelle pour l'exécution de cette patine des fours et appareils en usage appropriés à ce nouveau résultat, comme il a été indiqué ;
5. Comme produits nouveaux les objets et articles de verre ou cristal constitués avec cette patine, donnant les effets d'un matage avec l'aspect de tissu, de crêpe, toile d'araignée, avec ou sans bulles, et pointillés, combinés ou non avec le genre de marqueterie par insertion pour gobeletterie soufflée, moulée, cannelée, vases, coupes, verres à vitres, vitraux, perles, émaux, etc.

Cet extrait du mémoire descriptif³⁸ déposé par Émile Gallé démontre combien il est persuadé être le seul détenteur de la légitimité à réaliser des verreries innovantes qui sont le fruit de toutes ses années de pratique et de recherche.

Dans la fabrication du verre, du cristal, il arrive souvent que la matière soit superficiellement altérée, troublée, souillée, durant le travail à l'état pâteux, par le fait que celle-ci est exposée aux poussières provenant de la combustion du bois, de la houille, soit sur les outils soit dans un ouvreau en communication avec le foyer. Cet empoussiérage est considéré dans l'industrie verrière comme un défaut rédhibitoire³⁹. Gallé n'hésite pas à affirmer que c'est lui et lui seul qui a eu l'idée d'utiliser ces défauts pour les transformer en éléments décoratifs permettant d'obtenir un genre nouveau. Pour étayer sa demande, Gallé va d'ailleurs joindre à ses explications écrites de très nombreux échantillons venant à l'appui de ses dires.

En dépit du respect et de l'admiration qu'ils portent à l'immense artiste que Gallé demeure à leurs yeux, les frères Daum ne peuvent pas rester sans réagir⁴⁰ (Fig. 10).

En juin 1899, à leur tour, ils déposent auprès des frères Faugé, ingénieurs conseils à Paris, une demande de brevet d'invention pour un nouveau mode dit *décoration intercalaire à grand feu pour cristaux, verreries, etc..⁴¹.

Ce procédé, particulièrement délicat et élaboré, est réputé avoir été étudié chez Daum dès l'ouverture de l'atelier en 1891. Les pièces les plus réussies, à décors de pavots ou d'anémones, ou encore les fameux arbres sous la pluie, commencent à voir le jour en 1895.

Laissons Antonin Daum la décrire (en 1901) :

« une forme quelconque est décorée, gravée ou ciselée en diverses couches ; elle est ensuite reportée à la température de fusion du verre, recouverte de nouvelles couches puisées au four et façonnées en la forme définitive, bol, coupe ou vase. Puis, la roue reprend le travail, démasque à travers les reliefs réservés au premier plan les motifs emprisonnés dans le lointain des parois, les relie à la décoration générale, tantôt effleurant, tantôt plongeant dans la masse vaporeuse du verre... ce procédé offre des difficultés extrêmes et c'est au souffleur de verre que revient le mérite de ces rares réussites. »

Pratiquement le décorateur donne sa préférence à la peinture émaillée sur un verre doublé ou même triplé, recouvert d'une nouvelle strate de verre plus ou moins translucide. Il obtient d'heureux effets de mystère, de rêve, accentués encore par l'intercalation de

³⁸ Janine Bloch-Dermant, *L'art du verre en France 1860-1914...* *Op. cit.*, pp. 121-122.

³⁹ Les manufactures verrières donnaient à ces défauts des dénominations multiples tels que bulles, bouillons, points ou mousses.

⁴⁰ Daum n'hésitera pas à faire mention sur ses planches imprimées chez Bergeret et Cie que les pièces sont signées Daum Nancy et que les formes et décors sont déposés.

⁴¹ Noël Daum, *Daum maîtres verriers...* *Op. cit.*, p. 99.

poudres colorées.

Le fond devient ouaté, irréel, imprécis ; le décor se mêle intimement à lui. Les lignes définitives de ce dernier n'apparaissent qu'après le soufflage de la dernière couche :

« Les arbres ploient, l'eau devient mouvante, en un mot le décor est vivant⁴² ».

Un travail à la *roue sur la surface extérieure du verre peut ajouter une impression de perspective à trois dimensions. Il en existe relativement peu d'exemplaires, mais on peut estimer que ces pièces figurent parmi les plus grandes réussites de la maison Daum (Fig. 11).

Le critique d'Art, Émile Nicolas qu'on ne saurait taxer de partialité du simple fait que son propre frère, Paul, est l'un des principaux collaborateurs de Gallé écrira dans la Lorraine artiste :

" Daum se sert beaucoup de l'inclusion, c'est à dire que sur une calotte de verre déjà doublé et décoré, il ajoute une couche supplémentaire plus ou moins translucide, donnant à ces décors enfermés un aspect savoureux et discret. À son tour, cette couche extérieure peut aussi être travaillée".

À l'Exposition universelle de Paris, Daum ne manquera pas d'exposer 38 exemplaires de verreries intercalaires⁴³.

Vitrifications de poudres colorées

La concurrence entre Gallé et Daum ne se situe pas uniquement sur le strict plan commercial. Auguste et Antonin Daum sont bien décidés à sortir de l'anonymat en occupant diverses fonctions au sein des différentes institutions nancéiennes. La lecture du bulletin des Sociétés Artistiques de l'Est nous indique que, contrairement au maître de verrerie Émile Gallé, qui se contente de figurer dans certains comités, les Daum prennent une part beaucoup plus importante en offrant de nombreux lots mis en vente dans des tombolas (Fig. 12).

Les frères Daum sont activement présents dans la vie de la cité, ce qui a pour effet de renforcer l'image positive d'un enracinement local. Auguste et Antonin Daum sont résolus à ne pas rester dans l'ombre de la figure tutélaire que représente Gallé et ils vont désormais se montrer de plus en plus visibles. Sur le plan des affaires, Gallé éprouve le sentiment croissant d'être victime d'un véritable pillage. Il est vrai que les Daum accentuent la pression en n'hésitant plus à aborder des types de productions pour lesquelles le maître

⁴² Janine Bloch-Dermant, *L'art du verre en France 1860-1914... Op. cit.*, p. 144.

⁴³ Annexe n° 06 : Brevet d'invention de décoration intercalaire à grand feu déposé par Daum.

nancéien avait été un précurseur. Très tôt, Gallé avait fait figurer sur quelques céramiques des proverbes ou devises en hommage aux faïences populaires lorraines des siècles précédents. Le succès étant au rendez-vous, Émile Gallé fera de même sur des cristalleries qu'il n'hésitera pas à qualifier de *verreries parlantes. Commencées avec quelques mots, Gallé, au fil du temps, se risquera à faire graver sur le flancs des oeuvres de prestige des citations des plus grands auteurs et poètes qu'il affectionne ou qui l'inspirent. Daum va lui emboîter le pas et va proposer à son tour toute une série de pièces parlantes.

Gallé vivra comme une véritable provocation le fait que Daum choisisse de faire inscrire sur une de ses réalisations maîtresses une citation emprunté à celui qu'il vénère entre tous : Victor Hugo (fig. 13). Il n'est cependant pas le seul à professer une immense admiration comme en témoigne le poème écrit par Louise Daum⁴⁴.

Le travail de Daum est régulièrement remarqué et louangé par la presse et les institutions. Gallé, unique récipiendaire des commandes officielles⁴⁵ pendant de longues années, en est durement affecté. Cela lui est d'autant plus pénible qu'il doit faire face à un ralentissement des affaires alors que de l'autre côté Daum, grâce à un formidable dynamisme, offre au public de pouvoir individualiser ses achats en faisant apposer en *intaille le nom d'une personne ou la date d'un événement (fig. 14). Gallé se voit concurrencé à tous les niveaux. Lui qui avait su rendre hommage à de grandes personnalités en concevant des pièces uniques voit Daum lui damer le pion à plusieurs reprises. Gallé ayant magnifié le travail de l'industriel Solvay, Daum rend coup pour coup en exécutant des commandes exceptionnelles pour les fonderies de Pont à Mousson ou les aciéries de Longwy⁴⁶. C'est dans ce contexte que Daum va promouvoir une des innovations techniques qui va définitivement asseoir sa réputation : la *vitrification de poudres colorées (Fig. 15).

Ces précisions d'ordre technique peuvent apparaître superfétatoires, elles n'en ont pas moins une utilité cruciale en permettant aux amateurs de distinguer les verreries de haute technicité d'autres moins attractives.

Les vitrifications offrent de multiples possibilités ornementales selon que les poudres colorées sont posées à la surface ou, au contraire intercalées. Dans le premier cas, le verre pilé, mêlé à des pigments, est placé sur le marbre et disposé selon le dessin souhaité par le verrier (Fig. 16 et 17). La *paraison incandescente est roulée sur ce *groisil puis on la

⁴⁴ Annexe n° 07 : Poème de Victor Hugo retranscrit par Louise Daum.

⁴⁵ Gallé fabricant des cristaux du château des Tuileries avait obtenu le titre envié de fournisseur de l'empereur.

⁴⁶ Annexe n° 08 : Vase Daum offert à Monsieur Dreux par les employés des aciéries de Longwy.

souffle une nouvelle fois. Le verre ainsi obtenu prend un aspect moucheté proche de celui des pierres précieuses semi-translucides (Fig. 18). Les Daum ont donné à ce verre le nom de *verre de Jade, soulignant une apparente similarité avec les gemmes naturelles. Nombre de luminaires vont bénéficier de l'apport des poudres colorées. Les verres de Jade, de manière générale, peuvent être traités ensuite de toutes les façons : à la *molette, à *l'acide, ou recevoir des *applications. Ce sont des éclairages très appréciés, peut-être parmi les plus sensibles des ateliers Daum, où le décor délicatement voilé apparaît sans contraste brutal avec le fond.

La vitrification est une fusion qui fait adhérer intimement la poudre à la strate mère. Des applications, en forme de gouttes, cabochons, larmes, insectes peuvent être déposés en surface conférant une touche supplémentaire de préciosité à ces verres « vitrifiés » (Fig. 19).

Une gravure à l'acide permet de dégager un décor de fleurs, de feuilles, de fruits ou de paysage. De véritables sculptures en forme de coloquinte, de tomate prennent un éclat particulier grâce à un emploi judicieux de la technique. De manière générale, elle fait partie, avec celle des décors intercalaires, des exemplaires les plus recherchés des Verreries de Nancy.

Enduire le matériau vitreux, pendant sa période chaude, d'autres substances pilées et moulues n'est pas le fruit d'une invention intégrale que l'on pourrait attribuer à Daum, mais la maîtrise de ce savoir faire est indubitablement à mettre à leur actif. L'enrobage d'un support verrier dans une couche plus ou moins épaisse est le résultat d'une minutieuse préparation à froid. Les répartitions devant constituer les éléments du décor suivant une cartographie bien précise doivent être disposées avec une extrême précaution. Seul un ouvrier hautement qualifié pourra préparer sa paraison afin que le réchauffage au four puisse parfaire l'adhésion superficielle et restituer l'impression incomparable qui se dégage de la juxtaposition des touches colorées (Fig. 20 et 21). La dextérité dont font montre les verriers de la manufacture Daum va séduire un nombre croissant d'amateurs et par là même attiser l'animosité du futur président de l'École de Nancy.

Émile Gallé ne va plus cesser de dénoncer avec véhémence le plagiat dont il se pense constamment victime pour le verre comme pour le mobilier. Il vit perpétuellement hanté par la peur de voir ses concurrents copier d'anciens modèles, de plus récentes créations ou plus grave encore ses secrets de fabrication. Il réagit parfois de manière violente et n'est guère tendre avec eux ou avec les membres du jury de l'Exposition universelle de 1900 :

« Et aussi quand les critiques imbéciles se déshabitueront-ils des assimilations entre les ingénieurs et la gent imitatrice, à laquelle ils tiennent à faire plaisir ? [...] Voici Majorelle et Daum qui ont été décorés pour m'avoir plagié [...] Majorelle s'est fait renseigner sur la façon dont j'opère. Il a monté un atelier. Et c'est l'affreux dessinateur de ses marqueteries qui a commencé de vilipender un art délicieux à peine né ! Voilà l'impudence moderne, voilà le beau résultat des encouragements des Jurés au plagiat : partout ils ont donné à l'inventeur et au copiste la même récompense : Tiffany et Loetz, Gallé et Daum, etc. etc⁴⁷. »

⁴⁷ Extrait d'une lettre d'Émile Gallé à Roger Marx datée du 06 octobre 1900.

Chapitre 3 – Les collaborations

Le naturalisme : les lampes floriformes

Paradoxalement, de leur inexpérience en matière de verrerie, les Daum vont savoir tirer un formidable parti. Parfaitement conscients de leurs lacunes, ils vont avoir la lucidité de comprendre immédiatement qu'ils n'ont pas d'autre solution que de recruter des collaborateurs compétents et capables de pallier à leur propre déficience que ce soit sur le plan technique ou dans le domaine artistique. Les Daum vont réussir à faire d'un handicap majeur un sérieux atout qui, génération après génération, constitue un des principaux moteurs du dynamisme garantissant la pérennité de l'entreprise.

L'École de Nancy partage avec d'autres foyers Art Nouveau un goût assumé pour le naturalisme. Cependant, plus qu'ailleurs les concepteurs régionaux vont s'attacher à une restitution picturale très précise tout en sachant allier rigueur d'observation et adaptation ornementale. Pour ne pas basculer dans la reproduction morne de planches botaniques par trop scientifiques, les décorateurs vont devoir faire preuve d'une certaine licence afin que leurs compositions puissent plaire à un vaste public. Charles puis Émile Gallé avaient ouvert la voie en parsemant nombre de leurs créations d'espèces indigènes, allant jusqu'à choisir des inflorescences de carottes ou de pommes de terre.

Les frères Daum acquièrent rapidement la conviction qu'ils vont devoir trouver un professionnel qualifié s'ils entendent pouvoir rivaliser avec les multiples productions que Gallé fait réaliser auprès des meilleurs artisans de Lorraine. Faisant preuve d'un flair étonnant, Antonin Daum va porter son choix sur un jeune dessinateur qui n'était encore connu à l'époque que pour son seul talent d'illustrateur : Henri Bergé⁴⁸.

Après des études à l'école des beaux-arts de Nancy, celui-ci commence à se faire une petite réputation comme peintre d'affiche et créateur d'*ex libris*. Il a à peine 25 ans lorsqu'il intègre l'atelier de décoration récemment créé chez Daum. Ses premières aquarelles de végétaux et d'insectes révèlent l'intérêt constant que Bergé porte à la nature (Fig. 22). Il va promptement gagner la confiance de ses employeurs et se voir confier l'entière responsabilité des cours de dessin et de modelage. Remarquable dans ce rôle de formateur, il sera également sollicité par l'école Professionnelle de l'Est afin d'y dispenser son enseignement. Son travail va orienter de manière décisive et durable la production de

⁴⁸ Henri Bergé est né en 1870 à Diarville, petit village Lorrain situé à une vingtaine de kilomètres au sud de Nancy.

Daum vers un style essentiellement floral et paysagé qui deviendra l'identité de la maison pendant plusieurs décennies.

En relevant les différentes variétés botaniques utilisées comme thématiques décoratives de luminaires, nous avons pu identifier plus d'une centaine d'espèces de plantes, d'arbustes, de feuilles ou de fleurs des plus communes aux plus rares.

Les études menées par Henri Bergé le conduiront à explorer les possibilités de créations d'œuvres floriformes en trois dimensions (Fig. 23). C'est à partir de ces réalisations que vont être imaginés des ajouts de dispositifs d'éclairage susceptibles de mettre en valeur les corolles sommant ces sculptures de verre. La fabrication de ce genre de pièces étant d'une extrême délicatesse, l'idée va ensuite germer de substituer au pied et à la tige en verre une structure métallique adoptant la même forme tout en évitant les défauts rédhibitoires de fragilité inhérents au matériau verrier (Fig.24).

Comme le modèle initial était une tulipe, le terme restera pour désigner génériquement les abat-jours en verre gravé ou non (Fig. 25). Daum va multiplier les recherches et les projets et l'on va bientôt voir fleurir toutes sortes de silhouettes florales lumineuses⁴⁹. En adaptant le *verre filigrané, en étirant des pointes à chaud en crénelant les bords ou en les festonnant, les lampes « tulipes » vont adopter des apparences des plus variées imitant muguet ou campanule, arum ou perce-neige, boutons floraux de nymphéa ou de magnolia (Fig. 26).

Pour fabriquer les pieds de lampe dont ils ont besoin, n'ayant aucune compétence dans le domaine du bronze ou de la ferronnerie, les Daum vont se tourner vers des praticiens locaux. Se rendant compte peu à peu de l'extraordinaire potentiel de leur invention, ils vont accepter d'associer leur nom à celui des designers Art Nouveau parmi les plus renommés. Malheureusement, ni les institutions muséales ni la maison Daum suite aux inondations de 1947, ne détiennent plus d'archives liées à ces coopérations.

Une telle documentation nous aurait mis en situation de mieux saisir cet aspect de la politique d'ouverture de la verrerie nancéienne à une multitude de talents impatients d'associer des éléments aussi a priori antinomiques que le verre et le métal.

Seule leur présence constante sur le marché nous permet de mieux appréhender la surprenante diversité des exemplaires nés du désir de collaboration entre des créateurs

⁴⁹ Sont conservés dans les archives de la manufacture Daum, quelques dessins ainsi qu'un catalogue de près d'une trentaine de planches photographiques illustrant ces premières productions.

anonymes (Fig. 27), inconnus⁵⁰ (Fig. 28) ou célèbres et les tulipes aussi innovantes que prometteuses des ateliers Daum.

Il serait totalement vain de prétendre dresser un inventaire exhaustif de tous les pieds de lampe d'inspiration naturaliste sur lesquels furent apposés des verreries de Daum.

Toutefois, il est important d'examiner un certain nombre de ces « mariages » afin de percevoir l'éclectisme dont les Daum ont su faire preuve en travaillant avec des artistes reconnus comme Maurice Dufrene (Fig. 29), Paul Follot (Fig. 30), Maurice Bouval (Fig. 31), Charles Louchet (Fig. 32) ou Charles Ranc (Fig. 33) comme avec d'autres dont on ignore à peu près tout comme Soleau (Fig. 34), Marrou (Fig. 35) , Heyner (Fig. 36) ou Brindeau de Jarny⁵¹ (Fig. 37).

Adoptant des postures des plus rigides aux plus exubérantes, simulant des iris, des liserons ou des branches de marronniers, c'est une infinité de modèles inspirés des flores indigènes ou exotiques qui vont bientôt être proposés à un public qui les accueillera tout à fait favorablement.

La Lorraine est traditionnellement une terre de sidérurgie et de métallurgie. Les nancéiens s'enorgueillissent de posséder avec la place Stanislas un des plus beaux exemples d'architecture classique du XVIII^e siècle mis en valeur par de fameuses grilles forgées par le maître ferronnier Jean Lamour. Les Daum ont parfaitement saisi la portée symbolique de cet attachement et, pour satisfaire une clientèle connaisseuse en la matière, ils ont tenu à établir des partenariats avec les plus habiles artisans ferronniers de la région. Le fer ne se prête pas naturellement à un travail basé sur la courbe. On ne peut en théorie obtenir le même résultat qu'avec le bronze. Toutefois, la remarquable maîtrise du matériau et du métier par les ferronniers du bassin nancéen permettra la fabrication de modèles reproduisant la souplesse d'une crosse de fougère ou les enroulements d'une convolvulacée.

En dehors de Donders⁵² et de François Chambreuil⁵³ qui seront salariés chez Daum avec pour mission de s'occuper des montures métalliques les plus simples, c'est dans l'atelier du ferronnier d'Art Jean Keppel, sis rue de Mon-Désert à Nancy (Fig. 38), que va voir le jour

⁵⁰ Lors de nos investigations en vue de constituer notre banque d'image, nous avons pu trouver trace de plusieurs centaines de modèles dont la majorité ne portait ni signature ni marque nous permettant d'identifier les créateurs.

⁵¹ Alastair Duncan, *The Paris Salons 1895-1914, Volume III : Furniture*, éd. Antique Collectors' Club, Woodbridge, 1996.

⁵² Christophe Bardin, « Les débuts de la verrerie Daum à Nancy », in *La Revue de l'Art*, n°125, 1999, pp. 64-70.

⁵³ Il sera récompensé par l'obtention d'une médaille lors de l'Exposition Internationale de l'Est en 1909.

une impressionnante série de lampes en fer battu, délicatement découpé et martelé. Sur des thématiques de chauve-souris (Fig. 39 et 40) ou de chardons, d'épis de blé ou de seigle, de nénuphars, ou de branches de pin, la collaboration entre Daum et Keppel est à l'origine des créations parmi les plus originales et les plus audacieuses. Nous avons eu la chance de découvrir des clichés anciens inédits heureusement préservés par un collectionneur avisé (Fig. 41). Le travail de Keppel sera poursuivi par son successeur Louis Janin⁵⁴ qui, parallèlement à ses activités dans le domaine du vitrail, façonnera également des lampes et lustres en fer ciselé sachant mettre en valeur les verreries soufflées chez Daum⁵⁵. Nous n'aurions garde d'oublier de citer Georges Thirion qui sera considéré par ses pairs comme le plus talentueux d'entre eux. Né à Nancy en 1882, Thirion se perfectionnera à Paris et sera rapidement reconnu comme le spécialiste indiscuté des décors de Gingko Biloba et de lilas.

Œuvres de commande et lampes remarquables

Outre la production usuelle de l'usine Daum, il existe une autre catégorie d'objets moins courants, mise en fabrication pour faire face à des demandes particulières, pour répondre à des commandes spécifiques (Fig. 42) ou encore pour témoigner des progrès techniques enregistrés par l'entreprise.

Rentrent dans ce registre, des œuvres se caractérisant soit par le recours à des matériaux inédits, des procédés originaux ou des décors inusités (Fig. 43). Ce sera pour Daum l'opportunité de créer des spécimens d'inspiration symboliste rare sur le marché et donc avidement recherchés (Fig. 44).

Par ailleurs, il convient aussi de discerner certains exemplaires moins communs que sont les œuvres conçues en collaboration avec des créateurs totalement extérieurs ou intégrés pour un temps plus ou moins long à la manufacture du Pont Cassé. Nous devons y inclure les luminaires exécutés par Daum d'après les dessins de Jacques Gruber (Fig. 45).

Né le 25 janvier 1870 à Sundhouse, petit village alsacien situé au bord du Rhin, Jacques Gruber comme de nombreux artistes issus des territoires annexés s'installe à Nancy. Il étudie à l'école municipale des beaux-arts puis, bénéficiant d'une bourse de la ville, il poursuit sa formation à Paris, où il suit des cours aux Arts Décoratifs et à l'école des

⁵⁴ Annexe n° 09 : Papier à en-tête désignant Louis Janin comme successeur de J.Keppel.

⁵⁵ Des modèles identiques sont alors indifféremment signés Keppel ou Janin.

beaux-arts. Il fréquente l'atelier de Gustave Moreau qui le considère comme un bon élève digne d'être encouragé puis celui du peintre Victor Galland. Le poète Léon Malgras a relaté, sous le pseudonyme René d'Avril, la rencontre entre Antonin Daum et Jacques Gruber.

" Au musée du Luxembourg, un fantassin appartenant à l'un des régiments de Nancy, était en contemplation, en extase plutôt devant des œuvres d'Émile Gallé. Lui même était à son tour observé par un visiteur fort intéressé à ce double spectacle : et des belles œuvres, et de ce jeune soldat éprouvant tant de plaisir à les regarder. Le jeune soldat c'était Jacques Gruber, en permission à Paris pendant la durée de son service militaire. Le visiteur qu'il intriguait était Antonin Daum, le maître verrier du Pont d'Essey, qui, commençant à diriger ses recherches vers la verrerie d'art, prenait ainsi que Gruber, une leçon de choses tout à fait supérieure devant les beaux " Gallé ". On devine la suite du roman... Ainsi révélés l'un à l'autre, les deux artistes - mais seulement à leur retour à Nancy - lient plus ample connaissance. Une collaboration étroite et féconde commence entre ces hommes...⁵⁶"

Antonin Daum, à l'affût de nouveaux talents est impressionné par la précocité du jeune homme et en dépit de son inexpérience totale du monde du travail, il l'engage à la manufacture en tant qu'artiste décorateur. Soulignons le fait que même si Gruber n'a que 23 ans, sa virtuosité est tellement manifeste qu'on ne saurait le cantonner à des activités subalternes. Daum décide de lui confier la responsabilité de la conception des œuvres d'exception, pièces de commande ou modèles hors série destinés aux expositions de prestige.

En cette année 1893, l'entreprise doit justement participer à l'Exposition universelle de Chicago, puisque Gallé n'y est pas présent, c'est une formidable opportunité pour Daum de s'imposer sur la scène internationale. Les projets concrétisés à partir des croquis de Gruber vont connaître un franc succès.

Cette exposition va se traduire par des conséquences tout à fait inattendues. C'est à l'occasion de cet événement que les Daum vont prendre conscience du rôle décisif que commence à jouer sur le continent nord américain, la généralisation de l'éclairage électrique.

Gruber est à l'origine de verreries atypiques qui seront exposées en 1894 à l'exposition de Nancy et de Lyon, en 1895 et 1897 à celle de la libre esthétique à Bruxelles et lors de beaucoup d'autres manifestations. Ces œuvres majeures figurent aujourd'hui dans les plus grands musées. Le niveau sans pareil de ces créations fera dire aux connaisseurs qu'il

⁵⁶ René d'Avril, « Les vitraux de Jacques Gruber », in *La Revue lorraine*, 1912, pp. 41-48.

s'agit là de « Gallé grubérisé⁵⁷ ». Gruber ayant ouvert la voie, d'autres créateurs lorrains vont suivre son exemple.

Edouard Elie Jules Cayette est né en 1882 à Paris, d'un père lorrain exilé dans la capitale. Les Cayette ne vont pas rester longtemps en région parisienne puisque, dès 1888, ils reviennent s'installer à Nancy. En 1896, Jules Cayette s'inscrit à l'école municipale des beaux-arts mais trouvant l'enseignement trop théorique, il choisit d'effectuer son apprentissage chez Justin Ferez qui s'affirmera comme le sculpteur le plus réputé de l'École de Nancy. Le travail du bois connaît une véritable révolution technologique puisqu'aux traditionnels outils à main sont en train de succéder d'innovants engins motorisés ouvrant un nouvel éventail de possibilités dans le délignage, le sciage, le profilage et le moulage.

Cayette, désireux d'acquérir un maximum de compétences dans la maîtrise des machines les plus récentes va bientôt changer de maître d'apprentissage et intégrer les ateliers de Georges Léon Schwartz, autre figure incontournable de l'ébénisterie nancéienne.

En 1900, Jules Cayette se réinscrit à l'école des beaux-arts afin d'y recevoir les enseignements artistiques dispensés par Victor Prouvé et Eugène Vallin.

Soucieux de se perfectionner encore dans le menuisage, Jules Cayette réussit en 1904 à être accepté auprès de Jacques Gruber. Ayant quitté en 1898 les fonctions qu'il occupait chez Daum afin de trouver son propre chemin en toute indépendance, Gruber est cependant resté en excellents termes avec la manufacture qui lui avait mis le pied à l'étrier. Il a su s'enrichir des années passées à se familiariser avec la verrerie. Il en a conservé une véritable fascination pour la matière verrière ce qui le conduira à se consacrer bientôt exclusivement à l'art du vitrail. Gruber va faire partager ses enthousiasmes au jeune Cayette. Il va le convaincre du bénéfice qu'il y a, à travailler à plusieurs sur un projet et lui transmettre la passion qu'il éprouve à associer le verre avec d'autres éléments. Qu'il s'agisse de ses premiers vases qu'il aimait à compléter par des socles de bois sculpté ou des lampes qu'il concevait en les associant avec des montures métalliques (Fig. 46), Gruber va inculquer à son apprenti l'idée que de la combinaison de matériaux, en principe peu compatibles, peut naître d'étonnantes réussites.

Cayette retiendra la leçon et il va à acquérir un style tout à fait personnel qui lui permettra d'être rapidement distingué dans le milieu des artisans d'art.

⁵⁷ Françoise-Thérèse Charpentier, *Émile Gallé : industriel et poète 1846-1904*, Nancy, Editions Presses universitaires de Nancy, 1978, p. 71.

En 1910, Jules Cayette s'établit à son compte et débute une carrière d'ébéniste et de décorateur ensemblier. Pour faire face aux demandes qu'il reçoit de sa clientèle de riches mécènes, il conçoit des décors dans lesquels il inclut régulièrement des luminaires Daum (Fig. 47). Il les enferme dans des montures en fer ou, le plus souvent, en bronze (Fig. 48).

Grâce à un modèle passé en vente publique, en analysant les dessins préparatoires présents dans les fonds Daum, nous avons pu identifier formellement trois lampes dont deux s'ornent d'une savante composition ornementale sur un thème de fucus vésiculeux (Fig. 49 et 50). Des photographies anciennes reproduites dans l'ouvrage publié⁵⁸ par Monsieur Etienne Martin font état de l'existence de luminaires à verrerie Daum. Les deux clichés portent les signatures de Jules Cayette et d'Albert Horel (Fig. 51), ce dernier, connu essentiellement comme peintre, apparaît cependant dans l'organigramme de l'École de Nancy sous la dénomination de dessinateur en ameublement⁵⁹.

Nous ne saurions oublier d'évoquer cette autre figure singulière qu'est Amalric Walter⁶⁰. Né en 1870, ancien élève de l'école de Sèvres, le céramiste présenta au Salon des Artistes Français de 1903 ses premiers essais de cuisson d'un matériau inédit. Les frères Daum furent informés et, sautant sur l'occasion, ils se hâtèrent de prendre contact avec ce nouveau venu afin de le recruter au sein de leur usine. Après d'âpres négociations, un accord est enfin conclu en 1905. Il stipule que sera mis à disposition de Walter un atelier à Nancy où il pourra continuer à mener ses recherches sur ce que l'on appellera : la *pâte de verre⁶¹.

Perspicacement, cette coopération va permettre aux Daum de se démarquer totalement des productions de Gallé car, contrairement à la terminologie abusivement en usage, il se trouve que Gallé n'a jamais utilisé la pâte de verre.

Jules Cayette se montrera vivement intéressé par cette innovation dont le travail s'apparente à celui du bronzier réalisant des moulages à *cire perdue. Outre quelques lampes en bronze dans lesquelles il incorpore des pâtes de verre dans les socles (Fig. 52), il va concevoir des prototypes de mobilier dans lesquels seront insérés des panneaux

⁵⁸ Étienne Martin, *Jules Cayette 1882-1953. Créateur d'art à Nancy*, Metz, Editions Serpenoise, 2011, p. 106.

⁵⁹ Annexe n° 10 : Organigramme de l'Alliance Provinciale des Industries d'Art en 1904.

⁶⁰ François Le Tacon, Jean Hurstel, *Amalric Walter : maître de la pâte de verre*, Metz, Editions Serpenoise, 2013.

⁶¹ Noël Daum a publié un ouvrage des plus complets concernant à la fois les précurseurs, les artistes et la technique spécifique de la pâte de verre. Noël Daum, *la pâte de verre*, Paris, Editions Denoël, 1984.

éclairants que Walter ornera d'un décor de paysage crépusculaire⁶² (Fig. 53).

L'alliance Daum-Majorelle

Aujourd'hui comme hier, le nom d'Émile Gallé est synonyme de talent voire de génie. On a peine à s'imaginer quel était l'extraordinaire prestige et l'incommensurable respect dont bénéficiait l'artiste nancéen. Avoir l'outrecuidance de se mesurer à lui devait apparaître d'une totale impudence et ceux qui tentaient de s'y risquer avaient toutes les chances de ne connaître que le discrédit. La statue du commandeur était telle qu'il fallait bien l'alliance de deux grandes maisons comme Daum et Majorelle pour oser se confronter à une si haute stature.

Nous ne nous considérons pas comme suffisamment qualifiés pour user du terme paranoïa que certains commentateurs n'ont pas hésité à utiliser pour décrire l'état de la psyché⁶³ du chef de file de l'École de Nancy. Une étude attentive du rapprochement entre Majorelle et Daum plutôt qu'une théorie du complot permet de comprendre qu'il s'agissait d'une politique de synergie logique entre deux firmes ayant des intérêts communs⁶⁴ mais aussi entre deux chefs d'entreprises partageant, au delà des aspects strictement mercantiles, d'identiques conceptions sociales, éthiques autant qu'esthétiques⁶⁵.

Contrairement à Gallé qui, étant fils unique, ne devra jamais compter que sur lui même, Auguste Daum pouvait trouver du soutien auprès de ses deux frères et de ses trois sœurs alors que Louis Majorelle était, pour sa part, l'aîné d'une fratrie de sept enfants.

Les relations délicates entre Gallé et Majorelle remontent loin dans le temps. Déjà à l'Exposition universelle de 1878, il était reproché à Majorelle de s'être payé une réclame au catalogue général pour ses « meubles et vases laqués », « ses sièges » en tous genres et « ses faïences artistiques » alors que Gallé plus discrètement s'était contenté de ne voir son nom cité qu'en tant que participant à la classe 19 (cristaux, verreries et vitraux) et 20

⁶² Étienne Martin, *Jules Cayette 1882-1953... Op. cit.*, p. 75.

⁶³ Alice Wagner, « Hypothèses sur les causes du décès d'Émile Gallé » in *En hommage à Émile Gallé... Op. cit.*, p. 123.

⁶⁴ La collaboration exemplaire entre Daum et Majorelle fera écrire à Roger d'Einvaux dans la revue *L'Art décoratif* en 1905 : « on a souvent placé côte à côte MM. Daum et Majorelle et ce n'est pas sans quelques raisons. Leurs recherches personnelles ont été pour ainsi dire contiguës, et jamais ils n'ont cessé de se prêter un mutuel appui. ».

⁶⁵ Monsieur Christophe Bardin, spécialiste de Daum est l'auteur de remarquables analyses sur cet aspect de la vie de l'entreprise. Par ailleurs, lors du colloque qui s'est déroulé du 26 au 28 mars 2009 à Nancy, il s'est attaché à expliciter l'innovation et la stratégie commerciale de la manufacture Daum au temps de l'Art Nouveau.

(céramique). Il est vrai que Majorelle, doué d'un grand sens des affaires, avait compris plus rapidement que d'autres le parti qu'il pouvait tirer des moyens modernes de diffusion et de ce qui ne s'appelait pas encore la publicité.

En 1865, Nancy n'enregistrait que 25 marchands de meubles : 14 ans plus tard, ils seront 56. En 1863, à l'arrivée d'Auguste Majorelle à Nancy, la ville compte 18 ébénistes. En 1879, ils seront 37⁶⁶. Majorelle s'il veut trouver sa place, va donc devoir diligemment se démarquer et trouver le moyen d'accroître sa notoriété.

Si Jacques Gruber commence en 1893 sa collaboration avec la verrerie Daum, il avait déjà fourni auparavant un certain nombre de projets⁶⁷ aux établissements Majorelle. Cette proximité va favoriser et accélérer le dialogue entre les deux firmes nancéiennes.

Dès 1894, l'amorce d'un rapprochement Majorelle-Daum se concrétise, les vitrines de celui-ci donnant volontiers asile aux verreries de celui-là⁶⁸.

En 1898, les ouvriers de Daum décident d'offrir une lampe exceptionnelle à leur patron, à l'occasion de son prochain mariage (Fig. 54). Pour ne pas déflorer la surprise, elle est réalisée en cachette et chaque élément est discrètement porté dans les ateliers de Majorelle où seront exécutés montage et assemblage final. Présentée à l'occasion de l'Exposition universelle de 1900, Gaston Save la décrit ainsi en 1901 dans *La Lorraine artiste* :

« Une grande lampe, composée par Gruber et dont le pied a été merveilleusement martelé par Morot, porte un globe-coupe, en pâte blanche et rose, découpé en fleur d'églantine gigantesque, donnant une lumière très douce. »

Ce sera la première d'une remarquable collection d'oeuvres signées Daum-Majorelle (Fig. 55, 56, 57, 58, 59).

Si ces deux entités décident d'unir leurs forces c'est que chacune d'entre elles y trouve son intérêt tout en admettant que l'alliance s'avère mutuellement profitable.

Majorelle tire profit d'un partenariat avec une maison de prestige visant au plus haut niveau de qualité et désireuse de rivaliser avec Émile Gallé. Daum, de son côté, voit de multiples avantages à s'adosser à une firme implantée localement depuis plus longtemps qu'elle.

Majorelle offre l'avantage d'une structure commerciale bien rodée, ayant de nombreuses succursales à l'étranger, une importante représentation en province comme dans la capitale

⁶⁶ Françoise-Thérèse Charpentier, *Émile Gallé : industriel et poète 1846-1904... Op. cit.*, p. 22.

⁶⁷ Notamment la table monumentale intitulée *La Source* qui connaîtra un immense succès.

⁶⁸ Jérôme Perrin, Roselyne Bouvier (dir.) et al., *Majorelle : un art de vivre moderne*, (cat. Exp.), [02 mai - 30 août 2009, Galeries Poirel, Nancy], Paris-Nancy, éditions Nicolas Chaudun et Musée de l'École de Nancy, 2009, p. 88.

et qui bénéficie d'une solide expérience de participations aux manifestations artistiques et commerciales de premier plan.

Par ailleurs, ce *gentleman agreement* va autoriser la publication d'encarts publicitaires (Fig. 60) et de catalogues illustrés mettant en scène des ensembles de mobilier Majorelle, ornés de vases et luminaires issus des dernières collections de la verrerie nancéienne⁶⁹ (Fig. 61). Initialement, l'atelier consacré au travail du métal avait été ouvert chez Majorelle afin de disposer sur place des éléments de quincaillerie d'ameublement ainsi que des ferronneries et bronzes décoratifs destinés à orner le mobilier.

Le partenariat avec la verrerie Daum va permettre à Majorelle d'accéder à une nouvelle dimension et faire du fabricant nancéien un créateur révolutionnaire qui va innover résolument en concevant des compositions associant étroitement verrerie et ébénisterie d'Art (Fig. 62).

L'incorporation savamment dissimulée de dispositifs d'éclairage électrique dans les structures même de cheminées, coiffeuses ou bureaux va permettre de magnifier les galbes et les courbes de l'ébénisterie comme la savante luminosité des corolles de verre spécialement mises en fabrication chez Daum pour chacun de ces meubles de prestige (Fig 63) Majorelle, ensemblier décorateur va alors systématiquement proposer des luminaires de Daum dans ces plus importants projets. Malheureusement, les ensembles encore visibles de nos jours (Fig 64) sont devenus rarissimes.

La villa Majorelle ou la maison Corbin qui accueille aujourd'hui le musée de l'École de Nancy servent de précieux témoins mais on peut cependant déplorer que la brasserie Excelsior, fleuron architectural de la ville, n'ait pas su conserver les cache ampoules Daum qui originellement ornaient les imposants lustres dessinés par Majorelle.

En dehors de ces commandes d'exception, à partir de 1901, la quintessence de la collaboration Daum-Majorelle va s'exprimer dans une impressionnante série de lampes dont chaque modèle pourrait à lui seul symboliser la sève naturaliste de l'École de Nancy.

Daum et Majorelle trouvent l'équilibre parfait entre supports métalliques de fer ou de bronze et verreries jouant avec la lumière par un subtil contraste entre opacité et transparence. Les lampes *Ombelles*, (Fig. 65), *Pissenlits* (Fig. 66), *Figuier de Barbarie* (Fig. 67) ou encore *Monnaie du pape* (Fig. 68) figurent indubitablement parmi les

⁶⁹ Majorelle Frères et Compagnie, *Majorelle : masterpieces of Art Nouveau Furniture*, catalogue de 1910. Rééd. USA, Diver Publications Inc, 2002. Dans ce catalogue figurent également des planches entières montrant les luminaires créés en commun par Daum et Majorelle.

créations les plus abouties.

L'inaccessibilité ou la disparition des sources et de la documentation d'époque ne facilitent pas le travail de recherche et la publication d'informations ou d'attributions erronées compliquent parfois l'identification formelle de certaines œuvres dépourvues de toute signature.

À titre d'exemple, Alastair Duncan dans le livre qu'il consacre à Majorelle (*Louis Majorelle*, traduit de l'anglais par Jean-Paul Mourlon, Paris, Editions Flammarion, 1991.) y présente sous l'illustration 115 page 138 (Fig. 69) un lustre qui en réalité n'est pas de Majorelle mais de Jules Cayette comme l'atteste l'élément publié par le professeur Étienne Martin dans son ouvrage *Jules Cayette 1882-1953. Créateur d'art à Nancy*, page 134 (Fig. 70). Cette erreur d'attribution est également présente page 79 dans l'ouvrage collectif dédié aux luminaires des Éditions Taschen.

Par ailleurs, dans leur plus récente publication *Gallé Lamps*⁷⁰ Messieurs Duncan et De Bartha présentent page 39 une lampe dont le piétement est sans contestation possible de Majorelle (illustration 3.37 page 3) alors qu'au contraire, l'exemplaire reproduit sous le numéro 3.41, montre des verreries qui, fallacieusement attribuées à Gallé proviennent en réalité de chez Daum (Fig. 71).

⁷⁰ Alastair Duncan, Georges De Bartha, *Gallé Lamps...* *Op. cit.*, p. 39.

Chapitre 4 – Le marché du luminaire Art Nouveau

Le luminaire comme spécialité

Les réalisations communes associant Daum et Majorelle connurent un véritable succès et suscitèrent de nombreux articles dans des publications des plus diverses. Qu'il s'agisse de presse locale, régionale, nationale ou de reportages dans des revues grand public ou spécialisées en arts décoratifs, Daum fut rapidement aussi estimé pour ses éclairages que pour ses vases et autres porte-bouquets.

La salle à manger réalisée entre 1903 et 1906 par Vallin et Prouvé pour Madame Charles Masson (née Corbin⁷¹) est éclairée par un énorme lustre dont les verreries furent réalisées par Daum (Fig. 72). Ce chef d'œuvre d'une dimension impressionnante constitue le point d'attraction qui polarise le regard de tous les visiteurs qui peuvent admirer cet ensemble spectaculaire réinstallé à Nancy, en 1963, au rez de chaussée de la villa Corbin (Fig. 73).

La présence d'un lustre Daum au sein de l'ensemble mobilier le plus représentatif de l'École de Nancy est symptomatique de l'importance que Daum avait su prendre dans ce type de production. La maison Daum ayant plus que comblé son retard par rapport à Gallé, la clientèle considérait que les deux verreries nancéiennes étaient désormais sur un pied d'égalité.

La meilleure illustration de cette considération nouvelle dont commençait à jouir la verrerie Daum est sans conteste l'ultime exemple d'un intérieur bourgeois Art Nouveau complet que constitue l'hôtel Bouctot-Vagniez à Amiens.

En effet, son architecte, Louis Duthoit va concevoir un projet global des plus ambitieux dont le coût pharamineux⁷² est révélateur de l'ampleur du chantier. Dès le départ, il choisit la manufacture Daum pour tout ce qui est de l'ordre de la lustrerie. L'étude de ses plans initiaux (Fig. 74) démontre que, s'il est l'auteur de monture en bronze des plus originales, il envisage dès le début d'y incorporer les verres de Jade dont Daum s'est fait une spécialité. Faisant assaut de somptuosité (Fig. 75), plusieurs dizaines de suspensions,

⁷¹ Philippe Bouton-Corbin, *Eugène Corbin : collectionneur et mécène de l'École de Nancy, président des Magasins réunis, inventeur du camouflage de guerre*, Nancy, Editions Association des amis du Musée de l'École de Nancy, 2002.

⁷² Pierre Foucart, Raymonde Gillmann, *Hôtel Bouctot-Vagniez. Architecture-Reflet d'une époque*, Amiens, Editions Chambre régionale de commerce et d'industrie de Picardie, circa 1994, p. 11. Le coût total se monte à la somme exorbitante de 999 990 francs or.

lustres et plafonniers se trouvent disséminés dans les différentes pièces de la propriété devenue, depuis 1970, siège de la Chambre Régionale de Commerce et d'Industrie de Picardie (Fig. 76).

Grâce à ces commandes hors normes, Daum va encore renforcer son image de marque et s'affirmer comme un véritable spécialiste du luminaire⁷³.

L'aventure commencée par Daum avec des éclairages au pétrole ou au gaz va prendre une toute autre dimension avec l'apparition puis la généralisation de l'électricité dans les foyers des particuliers les plus aisés.

Pour faire face aux problèmes suscités par les nouveaux habitats, les ingénieurs vont rivaliser d'imagination en dotant les rues comme les immeubles, d'innovantes solutions performantes, économiques et fiables. L'éclairage au gaz, s'il convient aux réverbères, pose pour les usages domestiques, de sérieux problèmes notamment en matière de sécurité. Rien qu'en 1881, l'Opéra de Nice est entièrement détruit⁷⁴ alors qu'à Vienne, 384 victimes périssent dans l'incendie du Ringtheater.

Les lustres et appliques au gaz s'inspirent de ceux préexistants alimentés par huile ou éclairant encore par des chandelles. Les premiers modèles fonctionnent alors que la flamme n'est pas protégée. Afin de pallier à ce danger, une cheminée en verre va bientôt venir s'ajouter.

Inventée par le pharmacien polonais Ignacy Lukasiewicz en 1853, la lampe à pétrole est constituée d'un réservoir contenant du carburant lampant, qui monte vers le bec grâce à une étoupe. C'est donc un dispositif à flamme éclairante, qui reprend tous les progrès apportés à la lampe à huile mais d'usage simplifié, grâce à la fluidité du naphta et à son aptitude à monter par capillarité dans la mèche (Fig. 77).

Dès la mise au point des exemplaires initiaux, beaucoup d'industriels vont se montrer intéressés par les conteneurs de distillat de pétrole. C'est à ce moment-là que l'on voit les fabricants traditionnels de verre de couleur se consacrer à ces objets en vogue. Sous Napoléon III, des manufactures se spécialisent dans ce type de lampes et apparaissent sur le marché des réservoirs ainsi que des globes réflecteurs et défecteurs en verre ou en cristal gravé. La prestigieuse usine de Baccarat, située à moins de cinquante kilomètres de Nancy, devient un pôle important où les verres font l'objet de gravure manuelle mais aussi chimique.

⁷³ Nous avons été stupéfaits de constater que dans aucun ouvrage consacré à Daum, il n'a jamais été fait mention de cet ensemble exceptionnel qu'abrite l'hôtel Bouctot-Vagniez.

⁷⁴ Dans la panique, 200 personnes meurent asphyxiées, brûlées ou étouffées.

L'ampoule à filament est inventée en 1879 par l'anglais Joseph Swan avant d'être améliorée par les travaux de l'américain Thomas Edison. Le principe consiste à porter à incandescence un filament de carbone placé dans le vide ou dans un gaz rare. Cette option présente quelques inconvénients, le risque de surchauffe n'autorise qu'une durée de fonctionnement plutôt limitée.

En dépit de ces écueils, les Daum sont convaincus de l'avenir de cette invention. Ils sont persuadés qu'ils vont pouvoir en tirer le meilleur parti possible en concevant des adaptations qui ne pourront que mettre en valeur les matériaux verriers sur lesquels ils entreprennent aussitôt de mener des expérimentations.

« La lumière électrique a reçu chez MM. Daum les premières adaptations de la verrerie de couleur. C'est à l'Exposition universelle de 1900 que l'on vit tout d'abord ces lampes aux vastes abat-jours et aux corps lumineux qui furent une révélation pour l'éclairage de nos maisons et de nos halls. Depuis l'humble veilleuse, le brûle-parfum, la petite lampe de table jusqu'aux grands lampadaires à pied, aux vastes coupoles et aux plafonniers, aux lustres, aux multiples pendentifs, tout a été innové chez Daum avec ses procédés et ses couleurs. Cette importante production lui a valu d'entrer en collaboration avec les maîtres de la ferronnerie moderne, dont la plupart des créations requièrent aujourd'hui la participation du verrier⁷⁵. »

Ce témoignage nous permet de constater qu'en jouant la carte de l'éclairage électrique, Daum va immédiatement prendre une avance considérable sur tous les autres manufacturiers.

Émile Gallé en personne concédera au début de l'année 1902, dans une lettre qu'il envoie à un ami : « Je m'occupe à faire de l'éclairage. J'aurais dû commencer il y a quatre ou cinq ans⁷⁶. » Gallé le regrettera amèrement et se consacrera activement à la création de luminaires aux cours des derniers mois qu'il lui reste à vivre.

L'électricité offre d'incommensurables potentialités, en particulier dans le domaine de l'éclairage. En lieu et place des lampes traditionnelles rapidement considérées comme désuètes voire obsolètes, la lampe électrique laisse la possibilité d'inventer des formes libres⁷⁷. La technologie des ampoules étant encore mal maîtrisée, pour éviter d'accentuer le péril dû à un éventuellement éclatement, Daum va opter pour des « abat-jours » de verre dont les formes minimisent le danger de trop concentrer la chaleur. La firme va concevoir toute une série de corolles destinées à être éclairées. Toutefois, en chefs d'entreprise soucieux de leurs deniers, Auguste et Antonin Daum vont pour écouler les stocks, préalablement réadapter à l'électricité des modèles initialement destinés à des lampes à

⁷⁵ Noël Daum, *Daum maîtres verriers... Op. cit.*, p. 60.

⁷⁶ Extrait d'une lettre d'Émile Gallé à Roger Marx datée du 19 janvier 1902.

⁷⁷ Jérôme Perrin, Roselyne Bouvier (dir.) et al., *Majorelle : un art de vivre moderne... Op. cit.*, p. 106.

pétrole (Fig. 78 et 79). Les efforts d'amélioration des ampoules sont assez lents à porter leurs fruits et Daum doit se résoudre à *châtrer le sommet de certains chapeaux de lampe afin que le trou ainsi pratiqué autorise une meilleure circulation de l'air autour du dispositif électrique (Fig. 80).

Éditions limitées et productions de série

Au cours du dernier quart du XIX^e siècle, la petite, moyenne et haute bourgeoisie française veillent à mettre au goût du jour leur environnement quotidien. Il convient d'assurer à travers le décor de sa demeure un reflet de sa position sociale. Commerçants, artisans, professions libérales et fonctionnaires se doivent de faire montre d'un certain train de vie. Selon l'effectif de personnel de maison ou de l'étage auquel se situe une résidence, on peut en déduire le statut de l'occupant des lieux. Les changements induits par l'évolution de l'urbanisme impliquent désormais de meubler, décorer ou éclairer des villas ou des appartements dans lesquels chaque espace se voit attribuer une fonction précise⁷⁸. Des précieux objets d'art naguère destinés exclusivement aux élites, on passe à la mode des bibelots qui se déclinent dans tous les styles et envahissent bureaux, bibliothèques, antichambres, boudoirs, salons, fumoirs et autres pièces où ils surabondent⁷⁹. Daum, dans l'air du temps, va parfaitement saisir les enjeux de ces transformations et fournir des solutions accessibles à toutes les strates de population. Des lustres d'apparat pour salle à manger (Fig. 81) aux lanternes de corridor, des suspensions de chambre à coucher aux vasques pour chambres de bonne, c'est une palette complète de luminaires que Daum va décliner dans des versions « riche », « demi-riche » ou « bon-marché ». Pour étoffer cette offre adaptée à tous les publics, Daum va compléter son registre habituel par des produits réellement modernes comme des lampadaires, des appliques murales et ainsi qu'une importante sélection de lampes de toutes tailles et pour tous usages du modèle de parquet de plus d'un mètre aux veilleuses photophores n'excédant pas les 15 cm.

Selon le lieu où étaient commercialisés les luminaires Daum, les verreries mises en vente n'appartenaient pas à la même catégorie. Lors des expositions de prestige, l'établissement nancéien soumettait à l'admiration des spectateurs et des critiques ses créations les plus

⁷⁸ Odette Voilliard, *Nancy au XIX^e siècle 1815-1871, une bourgeoisie urbaine*, thèse de doctorat en histoire, Université de Strasbourg, 3 volumes, 1976.

⁷⁹ Edmond De Goncourt, *La maison d'un artiste*, Paris, Editions G. Charpentier, 1881.

ambitieuses qui, par définition, étaient des œuvres haut de gamme uniquement à la portée des plus fortunés.

Chez Majorelle, ou auprès de détaillants de luxe, étaient proposés des modèles de qualité supérieure affichés à des prix relativement élevés.

« Au Nègre », commerce parisien spécialisé dans la bijouterie la joaillerie et dans la vente d'œuvres d'art, c'est un lustre Daum gravé à décor de vigne vierge (Fig. 82) qui détenait le prix de vente le plus onéreux (950 francs) et ce devant un choix important de verreries signées Gallé.

Distribuées dans des boutiques de standing inférieur ou par le biais de catalogue ou d'insertions publicitaires paraissant dans la presse de grande diffusion, des productions meilleur marché alimentaient une demande s'adressant à une plus vaste clientèle. À titre d'exemple, dans l'édition 1904 de l'imprimé promotionnel du magasin parisien « A Ste Geneviève », c'est une lampe électrique en cristal de Daum (Fig. 83 et 84) qui, à 70 francs, est l'élément le plus cher de tous les objets proposés⁸⁰.

Daum distribue donc simultanément des verreries qui semblent présenter des silhouettes et des apparences identiques mais qui, si on les examine de plus près, s'avèrent en réalité très dissemblables. Pour contourner le prix de revient assez élevé du verre multicouche qui doit ensuite être gravé, les frères Daum recrutent une main d'œuvre essentiellement féminine donc moins coûteuse qu'ils forment à apposer sur la surface externe des décors peints à l'émail ou en grisaille (Fig. 85). En outre, pour les lampes de type tulipe afin de baisser le prix de cache-ampoule usinés à l'air libre et retravaillés au crochet, Daum rationalise les processus et fait désormais souffler les verriers dans des moules qui permettent de gagner beaucoup de temps et autorisent une production plus homogène. Pour augmenter la rentabilité, sont favorisés les oxydes les plus stables et les moins onéreux. Cela qui offre le double avantage de réduire les aléas de cuisson et autorise la confection de collections complètes en verre de jade aux coloris parfaitement identifiables. Des montures métalliques destinées à recevoir des « ciels de lampe » sont confiées à des artisans qui, en les simplifiant, en font singulièrement baisser le prix de revient. Attentif aux résultats de vente, Daum se montre soigneusement à l'écoute de ce qui plait au plus grand nombre et s'ajuste promptement à la demande. Cette réactivité va s'avérer payante lorsque des prototypes de lampes comportant à la fois un chapeau et un pied réalisés dans le même matériau verrier sont soumis à la probation de la clientèle. Le succès de ces

⁸⁰ À titre de comparaison, un vase Daum dans le goût de « Delphé » ne vaut que quarante francs.

nouveautés adoptant peu ou prou une forme de coprins est tel que Daum va sur le champ décider de privilégier ce genre de lampe *champignon (Fig. 86). Peu de temps après, les filaments de tungstène remplacent ceux de carbone dans les ampoules électriques et vont enfin amener la possibilité d'en réduire le volume. Bientôt va germer l'idée d'insérer aussi un éclairage dans les pieds de lampe et c'est ainsi que la lampe champignon à pied et chapeau de verre va sans délai supplanter les lampes à pied métallique et devenir l'archétype même du luminaire Art Nouveau.

Émile Gallé, épuisé par la maladie, va s'éteindre en septembre 1904. Entre 1900 et 1904, il n'aura eu de cesse de créer des éclairages d'une rare audace. De la lampe *carafe bouton d'iris* à l'exemplaire aux *solanées*, de la sculpture éclairante aux *trois coprins*, à la *girandole aux coloquintes* en passant par le surtout de table aux *pontédéries*, le génie créatif de l'artiste s'exprime à travers ces modèles d'une surprenante originalité. Là réside tout le paradoxe. En effet, on peut légitimement penser que ce sont les aspirations à atteindre le plus haut degré d'excellence qui ont ralenti, freiné, voire empêché Gallé de venir contrecarrer efficacement l'expansion de Daum dans le domaine du luminaire.

Les héritiers des établissements Gallé, débarrassés de ce souci de dimension artistique, n'auront pas de tels scrupules et ironiquement, ils prendront à leur tour exemple sur Daum pour mettre en fabrication jusque dans les années 30, des lampes stéréotypées, faites à la chaîne sur un mode industriel.

Il peut apparaître singulier de systématiquement tout mesurer à l'aune de Gallé, il faut cependant ne pas y voir le signe d'une volonté d'établir une hiérarchie mais plutôt l'opportunité de souligner les bienfaits d'une féconde émulation.

Lorsque Gallé signera un contrat exclusif pour équiper des lampes « berger », Daum contre-attaquera en proposant des photophores brûle-parfum (Fig. 87 et 88). Quand Lalique va tenter de soumettre à des carrossiers de luxe des équipements pour automobiles, Daum ira également démarcher paquebots et trains de luxe. Sans l'aiguillon de la concurrence, Daum, poussé dans ses retranchements, n'aurait sans doute pas imaginé l'idée surréaliste des fontaines de table lumineuses (Fig. 89).

La différence essentielle entre les autres verriers et Daum réside dans le fait que ces derniers, refusant tout dogmatisme, demeurent pragmatiquement ouverts à toutes sortes de propositions internes ou externes à l'entreprise.

L'École de Nancy est avant tout un mouvement naturaliste privilégiant le végétal. Contrairement à une majorité d'autres foyers Art Nouveau, l'utilisation de la représentation féminine, si elle n'est pas totalement absente, est cependant peu fréquente.

Daum, toujours réaliste, se démarquera des autres créateurs nancéiens en acceptant de prêter son concours à la réalisation de verreries destinées à orner des lampes femme-fleur imaginées et conçues notamment par des sculpteurs venus d'autres horizons. Ce sera le cas pour des exemplaires dessinés par des plasticiens étrangers comme l'austro-hongrois Peter Tereszczuk (Fig. 90), l'espagnol Antoine Boffil (Fig. 91) sans oublier de nombreux français parmi lesquels on peut citer : Cleret (Fig. 92), Ferville (Fig. 93), Fortay (Fig. 94), Giauffret (Fig. 95), Melodion (Fig. 96), Sibeud (Fig. 97), Sola (Fig. 98) ou encore Maurice Bouval (Fig. 99). Il existe donc une grande variété de lampes très différentes les unes des autres dont le seul point commun est de s'éclairer à travers des verreries toutes issues de chez Daum. Ces types de lampes sont caractéristiques de modèles édités en nombre limité allant de quelques unités à quelques dizaines. *A contrario*, pour ce qui concerne les pièces entièrement usinées à Nancy, sous le contrôle continu de Daum, les luminaires rencontrant un écho favorable du public pouvaient être exécutés en série de plusieurs centaines d'exemplaires.

Daum au feu des enchères

En 1954, dans le cadre fastueux du Palais cairote de Koubbeh, seront dispersées aux enchères les fabuleuses collections du souverain égyptien le roi Farouk. Rien que pour les sulfures et verreries, il ne faudra pas moins des journées des 27 et 28 mars pour mettre en vente les pièces réunies par le monarque.

Ces ventes à l'encan de portée mondiale marquent le point de départ de la redécouverte des œuvres Art Nouveau qui étaient quelque peu tombées dans l'oubli depuis la Première Guerre mondiale.

En France, c'est au lorrain Maurice Rheims, commissaire priseur et futur membre de l'Académie française, que nous sommes redevable d'un nouvel intérêt pour l'Art Nouveau. Son livre *L'objet 1900*⁸¹ demeure une référence qui a orienté bon nombre de collectionneurs à se passionner à nouveau pour les œuvres de l'École de Nancy.

Depuis le milieu des années soixante, l'attrait ne s'est jamais démenti et la décennie 1980-1990 a vu les prix atteindre des sommets inégalés. En ce qui concerne les verreries, les créateurs nancéiens se partagent les faveurs du public et il n'existe pas une vacation

⁸¹ Maurice Rheims, *L'Objet 1900... Op. cit.*

nationale ou internationale d'art du XX^e siècle où ne figurent un ou plusieurs luminaires de Gallé ou de Daum.

Il convient de retenir quelques étapes clés: le 26 juin 1964 est officiellement inauguré le musée de l'École de Nancy qui présente une majorité d'œuvres provenant de la collection Corbin.

La publication aux Etats Unis d'ouvrages comme *French cameo glass*⁸² en 1968 ou *European art glass*⁸³ en 1970 démontrent un intérêt croissant pour les verriers nancéiens.

De grands marchands américains comme Robert S. Walker achètent en masse sur le marché français et tentent de sensibiliser leur clientèle outre atlantique. Étrange retour des choses, c'est au Japon que l'attrait pour les verreries de Gallé et de Daum va se manifester de la façon la plus flagrante.

Des acheteurs du pays du soleil levant écument les salles de ventes et raflent notamment les lampes signées Daum ou Gallé sans forcément faire de distinction entre modèles rares et exemplaires de grande série.

Les éditeurs japonais publient de nombreuses monographies et ouvrages spécialisés. L'intérêt que les artistes occidentaux de la seconde moitié du XIX^e siècle avaient éprouvé pour le japonisme va trouver un écho parmi la population des grandes métropoles nippones. De grandes collections sont alors constituées et les musées de Suntory et Kitazawa organisent d'importantes expositions mettant en vedette les œuvres de Daum et de Gallé. Plus que n'importe quels autres, les japonais réussissent à faire abstraction de la vocation pseudo-utilitaire pour ne retenir que la dimension purement artistique. La verrerie nancéienne longtemps déconsidérée redevient synonyme de valeur et de luxe. Ce changement de statut fait que les commerçants français qui se sont spécialisés dans ce négoce quittent l'un après l'autre le marché aux puces de Saint-Ouen pour emménager dans le cadre prestigieux du Louvre des antiquaires⁸⁴.

Jean-Claude Brugnot, Antonin Rispal, Alain Lesieutre sont commandités par de riches clients pour constituer d'importantes collections⁸⁵ avec l'assistance de sociétés d'assurance et d'institutions financières.

⁸² Berniece et Henry Blount, *French cameo glass*, Iowa, Wallace-Homestead Book Company Des Moines, 1968.

⁸³ Ray et Lee Grover, *Carved & Decorated european art glass*, Rutland (Vermont), Charles E. Tuttle Company publishers, 1970.

⁸⁴ Un article de Monsieur Jean Yves Guérin paru dans le Figaro en date du 03 avril 2015 nous annonce l'imminente disparition de ce lieu mythique du commerce parisien de l'art et de l'antiquité.

⁸⁵ HABSBURG & Feldman, *L'Art de Gallé 108 chefs-d'œuvres provenant d'une collection privée*, catalogue de vente du Lundi 27 Juin 1988, Genève, 1988.

Soucieux de faire mentir l'adage qui dit que nul n'est prophète en son pays, à Nancy, Maître Edmond Bailly inaugure les premières ventes spécialisées de verrerie Art Nouveau. Son fils François lui succèdera bientôt. Concomitamment avec la sortie de son livre, Noël Daum prend en charge le choix de ce qui sera exposé annuellement à partir de 1977 au musée des Beaux-Arts de la ville, place Stanislas à Nancy.

Au cours des dix années suivantes, la demande pour les pièces Art Nouveau signées Daum ne cesse d'augmenter et les tarifs grimpent de l'ordre de 10% par an environ.

Les aléas financiers et les restructurations économiques vont conduire la maison Daum à se séparer d'une partie de son stock de pièces anciennes. Le 17 avril 1982, l'étude de commissaires priseurs parisiens Ader Picard Tajan va organiser la dispersion d'une centaine de verreries à Monte Carlo⁸⁶.

L'enchère record culminera à 475 000 francs. Une lampe *L'étang au lever du jour* (Fig. 100) fera 215 000 francs, une autre à décor de physallis totalisera 310 000 francs (Fig. 101).

Forts de cette expérience, les mêmes commissaires priseurs, le 15 mars 1984, vont effectuer une vente directement à Tokyo alors qu'un duplex est organisé à la tour Eiffel pour permettre aux acheteurs français d'enchérir. Si le lot vedette enregistre une enchère de près de deux millions de francs, une lampe champignon avec ciselure sur plaquette à décor de roses (Fig. 102) connue en de multiples exemplaires est adjugée à hauteur de 200 000 francs.

En 1987, la troisième vente se déroule également à Tokyo et cette fois si un vase à la rose triomphe avec une enchère record de 3 133 575 francs, une lampe de type coprin à décor de glycines atteint 438 700 francs (Fig. 103) et même des œuvres de moindre ambition comme une lanterne à décor d'hortensias atteint 146 234 francs. Ces ventes aux enchères au Japon sont de tels succès que d'autres commissaires priseurs français vont vouloir exploiter ce créneau. Maîtres Joël Millon et Claude Robert vont alors régulièrement disperser aux enchères à Tokyo des centaines de verreries de l'École de Nancy.

Comme toutes les bulles spéculatives, les verreries de Gallé et de Daum vont en 1992 subir une chute brutale et ce à l'échelle mondiale. Accusant des pertes considérables, les investisseurs vont tenter de se désengager ce qui va encore accentuer l'effondrement des cours. Le flambeau aux magnolias signé Daum-Majorelle (Fig. 104) qui, sur la base d'une

⁸⁶[Disponible en ligne, Url : <http://boutique.ina.fr/video/art-et-culture/beaux-arts/SXC02008315/vente-aux-encheres-de-la-collection-daum-a-monte-carlo.fr.html>].

estimation de 500 000 dollars par Madame Barbara Deisroth et Monsieur Gregory Kuharic, avait pulvérisé le plafond en atteignant la somme de 1 600 000 dollars chez Sotheby's New York lors de la vente d'art décoratif du XX^e siècle du 02 décembre 1989, ne put en avril 1997 trouver preneur chez Christie's Londres en dépit d'une estimation revue à la baisse entre 400 000 et 500 000 euros.

Un an plus tard, en Juin 1998 au bureau de New York de ces mêmes auctionniers, un modèle identique atteignit péniblement le seuil de 120 000 euros.

En décembre 2011 chez Sotheby's New York, le flambeau aux magnolias est estimé entre 92 000 et 140 000 euros et sera adjugé à l'estimation plancher.

En 2013 et 2014, deux maisons de ventes parisiennes ont tenté de vendre ce modèle entre 12 000 et 15 000 euros, aucunes des deux n'a pu réussir à trouver d'acheteurs au dessus du prix de réserve.

Entre 1995 et 2005, le marché des éclairages moins prestigieux va stagner pendant plus de huit ans avant de redémarrer progressivement. Les phénomènes conjugués de la mondialisation et de l'accessibilité à internet ont entraîné des changements radicaux. S'appuyant sur d'autres critères de sélection, les luminaires Daum plus classiques sont repartis à la hausse depuis une dizaine d'années. Aujourd'hui, considérant que, comme dans bien d'autres secteurs, ce qui est rare doit logiquement être cher, certains modèles atteignent des tarifs qui semblent injustifiés en fonction de leur absence de technicité. Si des décors comme le bord de rivière aux cygnes ou encore le paysage hivernal aux corbeaux ne trouvaient pas d'écho favorable auprès du public, Daum en cessait la fabrication.

Par définition, il n'y avait donc que peu d'exemplaires réalisés. Il est tout à fait singulier qu'un fiasco commercial des années 1910 se traduit par un prix record un siècle après.

Dans ce domaine comme dans nombreux autres, il convient de faire montre de la plus grande prudence et de ne pas se laisser aveugler par d'hypothétiques miroirs aux alouettes. Pour investir dans le domaine qui nous intéresse il nous semble nécessaire d'acquérir un minimum de connaissances techniques afin de pouvoir en toute conscience trier le bon grain de l'ivraie.

Partie 2

-

1909-1939

Un nouvel art de vivre

Chapitre 1 – Le reflet de la modernité

D'une exposition à l'autre

L'Exposition universelle de Paris, en 1900, qui clôt un siècle et en ouvre un nouveau, arrive à point nommé pour la manufacture Daum. De 1893 à 1900, elle s'est fait connaître par sa participation à celles de Chicago, Nancy, Bruxelles, Lyon, Bordeaux. Les divers articles parus dans la presse d'information et dans les revues spécialisées, les commandes officielles et les nombreuses récompenses obtenues lui valent la reconnaissance du public comme de ses pairs.

Attendue par toute une nation, la manifestation parisienne est préparée avec ferveur par l'usine qui fait sa demande d'admission le 29 avril 1898. L'exposition de 1900 est la cinquième organisée dans la capitale française⁸⁷. Comme ils l'ont déjà fait auparavant, les dirigeants de la maison nancéienne convient amis et personnalités à venir admirer sur place⁸⁸, la collection à laquelle ils se consacrent depuis longtemps.

Le catalogue, édité pour la circonstance, dévoile près de trois cents pièces classées suivant de multiples critères. Seize photographies illustrent l'ensemble. La verrerie s'engage à ne « présenter que des œuvres spécialement créées pour 1900, n'ayant jamais été exposées et entièrement nouvelles ».

Bien que certains critiques semblent faire peu de cas des efforts que les Daum ont accompli dans ce domaine, les luminaires jouent un rôle essentiel dans l'établissement du palmarès. En effet, le jury de la classe 73, composé d'industriels et non pas d'artistes décorateurs (ce détail a son importance), salue le travail de l'usine en lui décernant le Grand Prix.

L'obtention d'une telle distinction dans une Exposition universelle aussi considérable donne un formidable coup de projecteur, s'avère un gage de sérieux et de compétence, délivre un incomparable sésame pour la conquête de nouveaux marchés notamment pour ce qui est de l'éclairage électrique.

L'énumération, dans les annonces publicitaires que fait paraître la manufacture, des citations et des médailles glanées lors des grands événements constitue un véritable

⁸⁷ Inaugurée le 14 avril par le président Loubet, elle ouvre au public le lendemain et lorsqu'elle se terminera 212 jours après, la manifestation aura accueilli plus de 50 millions de visiteurs.

⁸⁸ Annexe n°11 : Document publicitaire invitant la clientèle à visiter la galerie Daum.

argument de vente⁸⁹. La firme entend montrer que ses progrès sont salués et reconnus, et se propose, via sa production ordinaire, de les partager avec le plus grand nombre.

Les exemplaires plus modestes bénéficient du succès des œuvres exceptionnelles, par l'appropriation du modèle et sa déclinaison en série, comme par l'utilisation des solutions technologiques et artistiques mises au point lors de la conception des pièces plus ambitieuses.

Si certains procédés techniques trop complexes et coûteux interdisent le passage à une véritable production industrielle, les luminaires font néanmoins partie de ce qu'Eugène Grasset appelle « les beaux types riches d'objets usuels ». Il s'agit d'œuvres ambitionnant d'éduquer le goût et permettant la diffusion et la déclinaison d'une réalisation de bonne qualité mais d'un coût réduit.

Pour Émile Gallé, la technique est d'abord au service de sa quête esthétique :

« des procédés, des métiers neufs sont nés, chez moi, de nouveaux besoins d'exprimer⁹⁰ ».

Chez Daum, il y a moins de lyrisme et plus de empirisme. L'invention d'un nouveau dispositif de fabrication est prioritairement liée à des considérations économiques. Ce sera le cas pour la multiplication de luminaires en verre multicouche désormais gravés systématiquement à l'acide fluorhydrique.

Alors qu'à ses débuts, l'Art Nouveau se revendique comme un mouvement extrêmement novateur, en un quart de siècle, il n'a pas su évoluer. Il s'est peu à peu essoufflé alors que dans le même temps, la peinture connaît d'énormes bouleversements grâce à des artistes décidés à révolutionner l'art pictural.

Daum, fidèle depuis toujours à sa volonté d'être constamment en pointe, commence à pressentir la lassitude née de la répétitivité d'un traitement stylistique quelque peu figé. Son implantation parisienne lui permet de percevoir des changements que la province ignore encore.

L'exposition de 1903 au pavillon de Marsan, celles de l'année suivante à Milan, Saint-Louis puis à Nancy vont renforcer cette conviction qu'il faut s'extirper du piège de la répétition des mêmes thématiques décoratives.

Gallé décédé, Victor Prouvé lui succède à la tête de l'Alliance Provinciale des Industries d'Art et préside la manifestation de l'École de Nancy qui se déroule en 1908 à

⁸⁹ Annexe n°12 : Carte commerciale post Exposition universelle de 1900.

⁹⁰ Discours de réception, prononcé à l'académie de Stanislas, dans la séance publique du 17 mai 1900 et imprimé dans les mémoires de cette compagnie, au tome XVII de la 5^e série. Émile Gallé avait été élu membre de l'académie de Stanislas en 1891.

Strasbourg. Il s'agit pour Daum, d'une répétition générale pour la future Exposition Internationale de l'Est de la France.

L'inauguration des locaux de la Chambre d'Industrie et de Commerce⁹¹ précède l'événement majeur, prévu de mai à novembre. Ce qui se promettait d'être un moment de joie et de bonheur inégalé va se transformer en drame.

En effet, Auguste Daum, âgé seulement de 56 ans, meurt le 01^{er} avril⁹². Ce décès survient avant le triomphe qui verra défiler plus de deux millions de visiteurs devant les vitrines du stand consacré à Daum⁹³ (Fig. 105). Des six enfants d'Auguste, trois garçons : Jean (né en 1885), Paul (né en 1888) et Henri (né en 1889) intègrent l'entreprise (Fig. 106) afin d'épauler leur oncle Antonin. Nul n'a pas le cœur à se réjouir et confondant dans un même chagrin la mort du « patron » avec le destin de toute l'École de Nancy, la famille dévastée voit se mêler les sentiments troubles d'un immense succès et la conviction d'un changement d'époque.

Si l'exposition nancéienne de 1909 est une incontestable réussite pour le mouvement artistique régional, elle n'en annonce pas moins pour autant son chant du cygne. Toutefois, nombreux sont ceux, qui préférant, se voiler la face et refusant de se confronter à la réalité, vont tenter de perpétuer le style naturaliste. Les établissements Gallé, dirigés par sa veuve puis par ses gendres, optent définitivement pour cette option. Ils sont loin d'être les seuls. À l'inverse, Majorelle et ceux qui sont distribués dans son réseau de points de vente (comme les céramistes Mougin) comprennent la nécessité impérieuse de s'adapter en réajustant le vocabulaire ornemental.

On va pouvoir suivre cette évolution au rythme des participations. Les premières corrections apparaissent à peine quelques mois plus tard, lors de l'exposition de Bruxelles, puis de Lyon. C'est plus précisément lors de l'édition 1910 de l'exposition parisienne au musée Galliera que le public va pouvoir découvrir une nouvelle génération de lampes. Les presses de Belgique⁹⁴, de Grande Bretagne et des Etats Unis⁹⁵ s'en font l'écho de même que nombre de publications françaises⁹⁶.

⁹¹ Cet immeuble, chef d'œuvre de l'architecture Art Nouveau, s'orne de vitraux conçus par Gruber. L'une des baies vitrées rend hommage à l'industrie verrière Lorraine et nommément à Daum.

⁹² [Disponible en ligne, Url : <http://clio.ish-lyon.cnrs.fr/patrons/AC000007652/AC000007652Doc702.pdf>]. *Bulletin de l'Association des anciens élèves de l'Institut chimique de Nancy et de l'Ecole nationale supérieure des industries chimiques*, n°12, 1909, pp. 113-115.

⁹³ C'est Antonin Daum qui est chargé de rédiger l'article concernant l'École de Nancy qui paraîtra dans la *Revue Général de l'exposition* publiée par les soins de la Société Industrielle de l'Est.

⁹⁴ À titre d'exemple on trouve mention des récompenses obtenues par Daum dans la *Gazette Bruxelles* du 25 juin 1910 ou encore du journal de Bruxelles le 21 juillet 1910.

D'Épinal à Casablanca, de Gand à Madrid, de l'exposition coloniale de Paris en 1922 ou de Barcelone l'année suivante (Fig, 107), à chaque apparition, les présentations de Daum récoltent des commentaires élogieux et se voient systématiquement récompensées par l'obtention de Grands Prix.

Daum entreprend d'apporter les touches de modernité qui permettent à la firme de se maintenir au premier plan sans pour autant choquer sa clientèle traditionnelle. Avec une rare habileté, les Daum vont graduellement habituer les visiteurs à de subtiles évolutions savamment distillées de ci de là, afin de les amener aussi progressivement que possible à se familiariser avec de nouvelles tendances esthétiques.

Cette politique graduelle obéit à un double objectif commercial et artistique. Cela permet de continuer à séduire un socle important de population ayant conservé un certain intérêt pour des œuvres à réminiscences Art Nouveau tout en attirant également une nouvelle génération de clients soucieux d'acquérir des œuvres de grande qualité mais offrant une apparence beaucoup plus moderniste. L'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes qui se tiendra à Paris, d'avril à octobre 1925, fera définitivement entrer Daum au panthéon de la verrerie artistique française.

De la stylisation à la géométrisation

Émile Gallé était un éminent naturaliste dont les connaissances en matière de botanique étaient universellement reconnues. Cette érudition lui avait permis d'étayer son positionnement artistique et d'écrire de nombreuses pages sur l'utilisation de la plante à des fins ornementales⁹⁵. Lorsque les établissements Gallé se lancèrent sur le marché des lampes, lustres et autres plafonniers, ils appliquèrent les mêmes principes en ayant systématiquement recours à des thématiques florales certes variées mais dépourvues de toute originalité. À partir de 1910, Daum va entamer une amorce d'évolution décorative qui tend à prendre une certaine distance avec une reproduction strictement scientifique du modèle végétal. Ce sont de petits détails comme des liserés bordant le périmètre des vasques d'éclairage, les piédouches des pieds de lampe ou de légères variantes dans les supports métalliques qui marquent l'inflexion. Le stade suivant va consister à apposer sur

⁹⁵ Liste des récompenses trouvées dans le journal américain *The New York Review* daté du 03 juin 1910.

⁹⁶ Cette liste est non exhaustive, *Chronique des Arts* juillet 1910, *Des ouvrages de Dames* juillet 1910, *Echo de Paris* 28 mai 1910.

⁹⁷ Émile Gallé, *Écrits pour l'art: Floriculture, art décoratif... Op. cit.*, p. 60.

les pieds de lampe, des courbes ou arcatures que ne sauraient justifier le seul alibi végétal. En se penchant attentivement sur les dessins aquarellés ou gouachés des lampes qui figurent dans les archives de chez Daum, il est possible de retracer pas à pas cette évolution. On en trouve les jalons successifs sur de grands modèles comme la lampe à décor de dahlias référencée forme DA ou sur un exemplaire plus élaboré à *gravure manuelle comme la lampe forme A, à décor de cinéraires bleus (Fig. 108). Seule la partie basse du piétement où sont ménagées les encoches permettant le passage des fils électriques porte la trace d'éléments non plus botaniques mais délibérément ornementaux.

L'étape suivante va constituer à donner à ces « fantaisies » décoratives une place plus importante en incorporant directement ces effets au sein même du décor. À ce titre, la lampe à décor de capucines numérotée 2232 est tout à fait représentative. Le chapeau de lampe est parfaitement conforme aux préceptes de l'École de Nancy mais sans que pour autant cela puisse sembler iconoclaste, le pied en verre gravé est orné de courbes plus picturales que conformes à la réalité naturaliste (Fig. 109).

La phase décisive qui va faire basculer les tendances est la multiplication des thématiques paysagées. De manière plus flagrante cette fois, Daum va oser créer des lampes de type champignon dont les parties pied et ciel ne s'ornent plus exactement du même décor. Tout d'abord, comme le montrent les lampes n° 2244 ou 2263-216 (Fig. 110) des modèles, dont le « chapeau » représente un bord de mer, sont dotés sur la hampe du pied d'un élément de décor rappelant l'environnement marin par le biais d'un intercesseur symbolique, en l'occurrence des algues stylisées (Fig. 111). Dans le même registre, l'exemplaire n° 2424-215 est une étude très précise de lampe à décor de paysage méditerranéen arboré. Les arbres représentés sont en fait des pins maritimes. Le thème va alors être décliné sur le pied qui s'agrémente de pignes et d'aiguilles de ce même conifère (Fig. 112).

Complétant les précédents, on va voir apparaître une nouvelle génération de lampes champignons où les parties métalliques (bague, branches et griffes) intègrent des éléments ornementaux figurant aussi sur les deux parties en verre gravé. Un cap supplémentaire sera franchi avec la série de lampe intitulée *Nocturne* (Fig. 113 et 114).

L'évolution stylistique que nous venons d'évoquer n'a pu se faire que grâce à la mobilisation et l'investissement de l'ensemble des personnels que les dirigeants de l'entreprise ont maintes fois mis à l'honneur⁹⁸.

⁹⁸ Discours de Monsieur Antonin Daum prononcé le 02 janvier 1910 à la fête en l'honneur des décorés du travail : « L'année de l'exposition de Nancy ne peut se clore sans que nous disions un mot de cette

Originaire de Lorraine, la famille Schneider s'installe à Nancy à la fin du XIX^e siècle. En 1897, Charles Schneider a seize ans. Il entre à la verrerie Daum, tout en suivant les enseignements de l'école des beaux-arts de Nancy jusqu'en 1904. L'année suivante, une bourse de la ville, obtenue grâce au soutien d'Antonin Daum, lui permet de poursuivre ses études à l'école des beaux-arts de Paris.

De retour au bercail, Charles Schneider ouvre à Nancy un magasin d'objets d'art où il vend médailles, camées et coupes en bronze, inspirés de l'Art Nouveau. Il poursuit également sa collaboration avec Daum, où son frère Ernest travaille depuis 1902 au service commercial. L'absence de sources consultables ne nous permet pas d'établir avec certitude si Charles Schneider est bien celui qui, comme d'autres l'affirment véhémentement⁹⁹, est à l'origine du basculement de la verrerie nancéienne en direction de ce que l'on ne désigne pas encore comme l'Art Déco. Quoi qu'il en soit, c'est grâce aux indemnités de licenciement versées par Daum à Ernest Schneider que les deux frères rachèteront en 1913 la verrerie d'Épinay sur Seine.

De nombreux autres intervenants mériteraient d'être cités. Patrick Charles Renaud, fils d'un verrier Daum et petit fils d'un peintre décorateur s'y est consacré. Son ouvrage intitulé *Daum Du verre et des hommes*¹⁰⁰ leur rend un vibrant hommage.

La période qui va de 1910 aux premiers coups de canon de la Première Guerre mondiale est celle pendant laquelle le réalisme de Daum va pouvoir s'exprimer totalement. Aux nostalgiques des œuvres primitives, l'entreprise nancéienne se fait un devoir de combler leurs envies. Pour qui souhaite pouvoir trouver une gamme plus dans l'air du temps, la verrerie du Pont Cassé¹⁰¹ est en mesure de fournir les pièces adéquates (Fig. 115). Enfin à ceux qui sont dans l'attente de concepts plus modernistes, Daum et ses collaborateurs proposent des créations inédites susceptibles de plaire à la frange la plus avant-gardiste de la population (Fig. 116).

À l'image d'un Toulouse Lautrec assimilant les leçons du japonisme en simplifiant les lignes et les masses à la recherche du trait juste, solide et appuyé, Daum opère définitivement sa mutation en prenant le parti d'alléger ses motifs décoratifs (Fig. 117). Les

manifestation ou nous avons fait tous ensemble, grande et belle figure. Je dis « tous ensemble » car il n'est personne dans toute l'usine qui ne contribue par son expérience, sa vigilance, et souvent même par son abnégation[...], au succès de la production générale. Tous les visiteurs de la verrerie, et dieu sait si il y en a eu cette année sont surpris par cette entente parfaite des divers genres de fabrications réalisées ici [...]. »

⁹⁹[Disponible en ligne, Url : <http://verrehistoire.typepad.com/files/dossier-de-presse---expo-schneider---conches-2012.pdf>].

¹⁰⁰ Patrick-Charles Renaud, *Daum. Du verre et des hommes 1875-1986... Op. cit.*

¹⁰¹ Patrick-Charles Renaud, *Daum. Du verre et des hommes 1875-1986... Op. cit.*, p. 32.

thèmes floraux ne sont plus que prétextes à compositions schématisées. Les feuilles, tiges ou boutons ne sont plus discernables en tant que tels (Fig. 118). Au fur et à mesure, ne subsiste qu'une forme souvenir de la thématique initiale. En élaguant le superflu, les dessinateurs maison, sous la férule d'Émile Wirtz, atteignent une dimension épurée qui clarifie le fait que ce qui doit être mis en valeur est le matériau et non plus l'ornement. En rectifiant cette propension laissant une trop grande importance au décor, Daum arrive à un niveau de dépouillement qui peut sembler ascétique (Fig. 119). En réalité, cela correspond à l'aspiration profonde de plus en plus d'amateurs lassés de la surcharge et qui aspirent à un style plus en adéquation avec l'époque.

Le 01 août 1914 à seize heures, tous les clochers de France font entendre un sinistre tocsin. C'est la mobilisation générale et le début d'un conflit qui verra succomber un million et demi de soldats français.

Jean Daum perdra la vie le 02 avril 1916, durant la bataille de Verdun. Pour Daum, comme pour tant d'autres familles, une page se tourne. Lorsqu'en 1918, l'usine réouvrira ses portes, plus rien ne sera jamais comme avant.

Le style naturaliste sera irrémédiablement relégué au passé et les diverses tendances esthétiques expérimentées ici ou là aboutiront à la naissance d'un style géométrisant (Fig. 120). On va désormais faire la part belle aux effets cinétiques de savantes rosaces et autres spirales ou à des verreries techniquement très élaborées mais dont les seules prétentions ornementales résident dans des *perlages, *bullages et autres procédés nés de la maîtrise de la chimie verrière (Fig. 121 et 122). Si les noms de François Decorchemont, Maurice Marinot, Aristide Colotte ou Henri Navarre commencent à être connus des collectionneurs, leur production demeure très limitée voire confidentielle et ne saurait véritablement se mesurer à Daum. Dans le domaine du luminaire, seuls les établissements Gallé, Lalique, Schneider¹⁰², Muller frères et bientôt Delatte représentent une véritable concurrence que Daum va s'atteler à tenir à distance. Le court laps de temps qui sépare l'exposition de 1909 du début du premier conflit mondial s'avèrera décisif pour l'avenir de la firme nancéienne.

Un souffle nouveau

L'Art Nouveau s'étiole irrémédiablement à l'approche de la seconde décennie du XX^e siècle. Le bronze connaît une totale désaffection et n'est plus toléré que sous des

¹⁰² Bertrand Gérard, *Schneider maître verrier : le verre français Charrier*, Paris, Editions Fatou, 1995.

aspects chromés, nickelés ou argentés. À l'inverse, les ferronniers deviennent les artisans en vogue dont tous les critiques vantent les créations les plus hardies.

Beaucoup d'entre eux ont commencé leur carrière sous l'influence des plus illustres représentants de l'Art Nouveau comme Hector Guimard, Adalbert Szabo¹⁰³ ou Émile Robert (Fig. 123). Cependant, face aux demandes d'une nouvelle génération rassasiée de courbes, de feuillage et de fleurs, certains de ces ferronniers d'Art reviennent à des conceptions plus rigoureuses qui vont privilégier la ligne droite et les décors épurés. La volonté d'associer des structures métalliques à des matériaux vitreux reste présente mais à condition de faire en sorte que les verreries elles aussi évoluent.

Daum est sollicité par de jeunes créateurs qui vont stimuler l'inventivité des verriers nancéiens en les aiguillonnant afin de les pousser à se dépasser en explorant de nouvelles orientations. En dehors des artisans locaux tels que A. Barbier (Fig. 124) ou Albert Cherpion¹⁰⁴ (Fig. 125) qui font encore figurer la mention « Nancy » sur les pièces qu'ils réalisent, beaucoup des praticiens du fer s'adressant à Daum sont installés à Marseille¹⁰⁵, Paris ou Lyon.

Nombre de pieds de lampes et de montures de lustrerie portent les signatures de concepteur Rhône-alpins dont le plus juvénile représentant est Michel Zadounaisky. Né en 1903, ce natif d'Odessa, descendant d'une ancienne famille russe, avait quitté l'Ukraine avec ses parents. Ils s'établissent en 1916 à Lyon, ville devenue un important foyer du renouveau décoratif. À l'enseignement des Beaux-Arts, il préfère vite un apprentissage à la manufacture Fournet, spécialisée dans la lustrerie et située à la Part-Dieu. Doué d'un sens inné du métal, le jeune Zadounaisky se met à son compte en 1924, rue Béchevelin, dans le quartier de la Guillotière où il continue d'équiper ses ferronneries de verreries Daum (Fig. 126) ainsi que le faisait déjà son maître d'apprentissage.

Pour qu'une collaboration puisse réussir entre un verrier et un ferronnier, il convient que chacun des deux intervenants s'exprime de façon équilibrée. Si le verrier prend le pas sur l'œuvre du métallier, ce dernier perd son statut de co-créateur et son rôle se limite alors à celui d'équipementier. À l'opposé, si l'artisan de la forge étouffe toute influence de la verrerie en voulant démontrer l'étendue de son savoir faire, l'œuvre finale ne sera qu'une démonstration de virtuosité oubliant la fonction même du luminaire.

¹⁰³ Adalbert Szabo (1877-1961) a travaillé (entre autres) aux portes du Musée d'Art moderne de Paris, à l'hôtel de ville de Calais ainsi que sur le paquebot Le Normandie.

¹⁰⁴ L'épouse d'Albert Cherpion était née Keppel.

¹⁰⁵ Dans le numéro 30 de *La Construction Moderne* datant de 1924, six pages sont consacrées au travail du ferronnier Trichard connu des phocéens pour avoir réalisé les grilles du parc Chanot.

Henri Fournet s'avère le représentant type de ces praticiens prônant un juste partage entre verre et métal (Fig. 127). Ses créations démontrent systématiquement un grand sens de la mesure et l'expression d'une tempérance parfaitement maîtrisée (Fig. 128). Ses luminaires et plus spécialement ses pieds de lampes qu'il signe « le fer forgé H.F. » ne sont jamais là pour écraser ou même atténuer la présence des éléments verriers (Fig. 129 et 130).

Dans cette même optique, Louis Jacquillard, mais surtout Charles Piguet, sont à l'origine de luminaires admirablement proportionnés dans lesquels la robustesse du métal n'encage nullement les dispositifs d'éclairage et où le travail de ferronnerie ne saurait obscurcir les qualités lumineuses des créations dont ils prennent garde à ne jamais perdre de vue la fonctionnalité première (Fig. 131).

Piguet, né en Suisse en 1887, fera en 1926 l'objet d'un reportage tout à fait laudatif dans la revue *Jardins et Cottages* rédigé par un expert en la matière : Georges Rémon¹⁰⁶.

Daum va aussi collaborer avec Marcel Bergue (Fig. 132). Ce décorateur, né en 1888, s'est fait connaître par les ferronneries qu'il avait dessiné pour orner quelques fameuses villas de la côte normande. Encensé par les milieux huppés parisiens, Bergue sera récompensé à l'exposition des Arts Déco de Paris en 1925 par l'obtention du Grand Prix.

On ne saurait passer sous silence un autre personnage concepteur de lampes oniriques (Fig. 133) alliant des verreries de Daum à d'étranges créations en fer ouvragé.

François Carion œuvra dans son pays pour le renouveau du fer forgé. Ce wallon, grande figure de l'Art Déco belge, fut pendant 16 ans formateur à l'École Industrielle de Saint-Gilles. Il fut contraint d'arrêter l'enseignement après qu'un accident lui eût fait perdre un bras. Il se spécialisa alors dans la production de petites pièces, telles que montures pour vases en céramique, lampes, miroirs et petites tables.

Il collabora avec l'orfèvre et verrier Marcel Wolfers et cisela de nombreuses montures en fer forgé pour parer les vases en grès flammés de Guérin et Aubry.

À la veille et au lendemain de la Première Guerre mondiale, c'est à Paris que se bâtissent les plus prestigieuses renommées. Certains choisissent d'y exposer alors que d'autres, plus téméraires, font le pari d'y résider. Les fabricants de luminaires dont les ferronniers constituent la cohorte la plus dynamique connaissent un véritable âge d'or. Les Daum,

¹⁰⁶ « Nul ne sait comme lui traiter le fer comme une matière plus précieuse et en tirer, avec une telle économie apparente de l'effort, des lignes plus mesurées et plus gracieuses.

Que d'autres, utilisant l'abrasure à l'autogène, construisent des portes de vastes dimensions et se meuvent de préférence dans le plan du monumental, il semble bien que Charles Piguet, sans cesser jamais de créer des œuvres aux nettes et solides architectures, s'applique surtout à doter la maison moderne de formes sobres et élégantes, d'une grâce unique et par la qualité de l'invention et par la maîtrise du rendu. ».

toujours clairvoyants, vont faire attention à ne pas galvauder leur nom en l'associant avec celui d'artistes ou d'artisans ne visant pas l'excellence.

L'invention de la soudure à l'autogène suivie de l'usage généralisé de la soudure électrique vont générer une véritable bataille des anciens contre les modernes. Les tenants de la tradition, attachés au travail de la forge, refusent cette évolution technologique. Les modernes y voient un gain de temps et de rentabilité car la soudure permet d'employer une main d'œuvre qu'il n'est plus nécessaire de former pendant des années.

Daum ne servira pas d'arbitre dans le conflit. La fabrique lorraine continuera à fournir des éléments de luminaire aussi bien à Edmond Delion (Fig. 134), situé au 37-39 rue des Morillons dans le quinzième arrondissement, qu'à Marcel Vasseur (Fig. 135) qui est installé dans le douzième au 22 de la rue Mousset-Robert.

Par ailleurs, les Daum accordent leur confiance à une poignée de praticiens hongrois qui avaient quitté leur pays pour s'expatrier en France. Le plus connu d'entre eux est sans conteste Adalbert Szabo. Arrivé dans l'hexagone vers 1895, il était le porte-parole des plus farouches opposant aux nouvelles pratiques. Son atelier du 15 rue Émile Dubois dans le quatorzième était le lieu de ralliement des militants anti-soudure (Fig. 136).

Deux frères talentueux l'avaient suivi de près dans la capitale. Michel et Jules Nics ne tardèrent pas à se bâtir une solide réputation qui leur permit d'ouvrir leur galerie au 98 de l'avenue Felix Faure. Les créations communes Daum et Nics frères figurent parmi les exemples les plus élaborés en matière de lampes et de lustres (Fig. 137). Le critique George Denoinville publia en décembre 1925 dans la revue *Mobilier et Décoration* un article élogieux dans lequel il louait le talent d'un autre ferronnier d'origine hongrois : Paul Kiss (1886 – 1962) qui exécuta de nombreuses appliques, torchères et lampadaires (Fig. 138).

Louis Katona, praticien hors pair excellait dans la réalisation de lampes (Fig. 139) et lustres (Fig. 140), qui formaient selon des propos prêtés à Paul Daum « les plus beaux écrans » pour les éclairages électriques (Fig. 141) que nos verriers mettaient tout leur cœur à fabriquer.

Chapitre 2 – À l'avant-garde de la modernité

La tentation de la sculpture

Classiquement, il est d'usage d'établir une distinction entre ce qui relève des arts décoratifs¹⁰⁷ d'avec, ce que par convention, on désigne sous le terme « Beaux-Arts ». Dans cette dernière catégorie on inscrit la peinture, le dessin, la sculpture mais aussi la gravure et l'architecture. La distinction entre « Arts décoratifs » et « Beaux-Arts » est réputée fondée sur la fonctionnalité, les intentions, l'importance, le statut d'œuvre unique ou de production d'un artiste.

Cette division s'avère plus conventionnelle que réelle, car il est difficile dans beaucoup de cas de savoir où finit le grand art et où commence l'art de l'ornement. Toute œuvre n'est généralement considérée comme artistique qu'à condition d'être une création originale. Les arts décoratifs contribuent à l'ornementation extérieure et intérieure de l'habitation. Il existe donc un large éventail qui se sectionne en plusieurs subdivisions : peinture décorative, ébénisterie, céramique, verrerie, émaillerie, ciselure, et bien d'autres domaines.

Cette catégorisation, ce classement hiérarchisant, s'il convenait parfaitement aux sociétés de l'Ancien Régime comme à celle de la bourgeoisie triomphante du Second Empire allait peu à peu faire l'objet d'importantes remises en question. De nombreux intellectuels dans la seconde moitié du XIX^e siècle allaient mener d'intenses délibérations sur les places respectives de l'artiste, de l'artisan et de l'ouvrier d'art. Liée aux structures d'enseignement comme plus trivialement à l'accès aux salons, cette réflexion sur la pertinence des institutions s'accompagnait d'interrogations sur le rôle du créateur, la définition même de ce qu'est une œuvre et de son statut, la fonction des musées ou des commandes publiques.

L'Art Nouveau qui était un mouvement artistique ambitieux prétendant apporter des réponses à ces questionnements proposait plusieurs axes que l'on pourrait schématiser autour des deux notions : l'art pour tous et l'art dans tout. La dimension d'art social revendiquée par l'École de Nancy n'était nullement de l'ordre de l'évanescence car elle se proposait de répondre concrètement à ces problématiques en mettant « le beau » à la portée du plus grand nombre.

Daum n'était pas en reste et même si certaines de ses productions demeureront l'apanage

¹⁰⁷ Il convient de préciser qu'il ne faut pas confondre les arts décoratifs avec les locutions « art décoratif » ou « Art Déco ». Celles-ci se réfèrent à la période des années 1920 à 1930. Le style Art Déco tire son nom de l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes qui s'est tenue à Paris en 1925.

des classes les plus aisées, l'idée d'une fabrication en grande série correspondait à l'objectif de pouvoir offrir, même aux moins favorisés, des produits artistiques d'une réelle qualité. Les questions soulevées continuent de faire débat : une verrerie peut-elle être une œuvre d'art ? Quelles sont les conditions pour qu'elle puisse accéder à ce statut ? La dimension d'utilité est-elle synonyme de classification subalterne ? Toutes ces interrogations se poseront de façon encore plus pointue lorsque Daum abordera le domaine du luminaire.

Antonin Daum, s'il n'est pas un artiste dans l'acception entière de ce terme, est cependant, et de manière incontestable, doué de sensibilité artistique. Les dons des uns ne s'expriment pas forcément dans le même registre que celui des autres. Pour ce qui concerne Antonin Daum, son indubitable singularité a toujours été de savoir détecter et s'attacher des collaborateurs talentueux. Un examen approfondi des décors que Daum apposera au fil des années sur ses réalisations permet de retracer toute l'histoire des mouvements artistiques qui ont parcouru le monde de l'art en général et de la peinture en particulier depuis les dernières décennies du XIX^e siècle jusqu'aux plus récentes tendances contemporaines. L'impressionnisme¹⁰⁸, par exemple, est présent très tôt notamment dans certains paysages (Fig. 142). Les historiens d'Art sont unanimes à dater le début du fauvisme en 1905 ou du cubisme en 1907. La réalité de ces tendances d'avant garde mettra moins d'une douzaine d'années pour qu'on en trouve une traduction des plus pertinentes dans les verreries de Daum. Fauvisme, expressionnisme, constructivisme, abstraction géométrique, mais aussi dada ou futurisme sont décelables au fil des productions des décennies suivantes.

Cependant Daum, comme beaucoup de ceux qui se voient contraints de ne s'exprimer qu'en deux dimensions, aspire à trouver le moyen d'accéder à la troisième dimension.

La tentation de la sculpture va se faire jour avec un premier défi qui consistera à reproduire les céramiques végétales du statuaire nancéien Ernest Bussière¹⁰⁹ (1863-1913). Ces modèles primitivement édités par les frères Mougin comme par la manufacture de Rambervillers ne connaîtront pas un immense succès dans leur version en verre et ne seront réalisés qu'en tirage très limité.

C'est en direction d'un autre sculpteur dont les œuvres étaient commercialisées par Majorelle que Daum va se tourner afin de pouvoir accéder à une véritable dimension

¹⁰⁸ Henri Claude, *La lorraine vue par les peintres*, Metz, Serge Domini Éditeur, 2003. Une des toutes premières expositions de peintres impressionnistes sera organisée à Nancy.

¹⁰⁹ Valérie Thomas (dir.), *Céramiques végétales : Ernest Bussière et l'Art nouveau : musée de l'École de Nancy*, (cat. Exp.), [21 juin 2000 - 25 septembre 2000, musée de l'École de Nancy, Nancy], Nancy, Editions Ville de Nancy, 2000.

sculpturale (Fig. 143).

Léo Laporte Blairsy, né à Toulouse en 1865, est un sculpteur assez caractéristique de l'Art Nouveau. Il a été l'élève d'Alexandre Falguière et d'Antonin Mercié qui connurent tous deux les faveurs du grand public. Il est l'ami d'un autre sculpteur toulousain Auguste Seysses qui travaillera également avec Daum.

Laporte Blairsy, sociétaire du Salon des Artistes Français depuis 1897, recevait très régulièrement des accessits pour ces statuettes le plus souvent féminines. Les sculptures associant le bronze patiné et les verreries de Daum vont le propulser en haut de l'affiche (Fig. 144). Lors de l'Exposition universelle de 1900, Laporte Blairsy recevra une médaille d'argent. En 1903, ce sera la légion d'honneur qui viendra récompenser le sculpteur toulousain.

Représentant de l'école espagnole du début du XX^e siècle, le plasticien catalan Antonio Boffil, né à Barcelone avait déjà expérimenté dans son travail, l'association du métal avec d'autres matériaux. Comme beaucoup d'autres, il s'était essayé aux réalisations dites chrysléléphantines en associant à l'ivoire non pas l'or mais son substitut : le bronze doré. Sa collaboration avec Daum trouvera sa pleine expression dans l'exécution d'une figurine montrant une jeune japonaise arborant un lumignon en verre décoré à l'imitation des chochin, lanternes de bambou entourées de papier de riz (Fig. 145).

Si l'on fait abstraction de la présence d'éléments de verrerie, ces oeuvres demeurent de charmantes illustrations de l'esprit Art Nouveau mais elles n'en restent pas moins des objets ne tranchant que fort peu avec l'ensemble de ce qui se faisait par ailleurs à la même époque.

Les statues exécutées après la guerre de 14-18 sont d'une toute autre ambition. Les exemplaires associant verreries de Daum et jeunes femmes souvent dénudées vont devenir des œuvres incarnant à elles seules le style Art Déco (Fig. 146).

Pierre Le Faguays, né en 1892, est à l'origine des sculptures lumineuses parmi les plus abouties. Cet artiste plusieurs fois distingué aux Salons des Artistes Français de 1922 à 1927 va créer de nombreux modèles d'une rare pureté de ligne (Fig. 147). Son style incomparable permet de les identifier immédiatement en dépit du fait que son auteur brouillait les pistes en utilisant de nombreux pseudonymes¹¹⁰ (Fig. 148).

Le Faguays travaillait avec de nombreux éditeurs dont le réputé Max Le Verrier.

¹¹⁰ Le Faguays est également très connu pour des créations sous différents pseudonymes tels que Guerbe et Fayral, noms de jeune fille de sa mère et de son épouse.

Né en 1891, Max Le Verrier montre très tôt de remarquables dispositions pour le dessin et la sculpture. Après des études à l'école des beaux-arts de Genève, il revient en France et fonde son propre studio en 1919. Ses premières compositions animalières lui valent une reconnaissance immédiate et il se voit attribuer une médaille d'or lors de l'exposition parisienne de 1925.

Dès l'année suivante, Le Verrier ouvre une fonderie afin d'avoir l'entier contrôle sur ses créations. Il va rapidement acquérir une immense notoriété grâce à ses figures féminines se caractérisant par un athlétisme souple et un souci constant d'équilibre (Fig. 149).

L'apport des verreries Daum est loin d'être anecdotique car c'est justement la présence de ces éléments distinctifs en forme de globe, de vase, de coupole ou d'amphore qui ont permis de rendre les œuvres éditées par Le Verrier identifiables au premier coup d'œil.

En dehors des lampes à sujets féminins, Daum fournit à Max Le Verrier des éléments permettant d'équiper des lampes décorées d'animaux dont le traitement esthétique est marqué par l'influence du cubisme. L'exemple le plus représentatif est un modèle d'écureuil en bronze à patine verte grignotant des noisettes en verre orangé ou *opalescent (Fig. 150).

Max Le Verrier, qui utilise aussi le pseudonyme Artus, signe également des appliques murales géométrisantes équipées de cache ampoule Daum de section carrée en verre de jade (Fig. 151) ou en verre translucide travaillé à l'acide. Si d'aucuns continuent de se poser la question de savoir si une œuvre contenant un dispositif d'éclairage est susceptible de continuer ou non à être considérée comme une sculpture ou doit être versée dans le registre du simple objet à vocation utilitaire ou décorative, la réponse apportée par Max Le Verrier est sans ambiguïté et permet d'inscrire ses créations lumineuses parmi les réalisations les plus significatives de la statuaire des années folles.

Un partenariat exemplaire : Daum-Brandt

Edgar William Brandt est une personnalité singulière. Il naît la veille de Noël 1880 à Paris dans une famille protestante d'origine alsacienne. Il grandit à Vierzon où il poursuit ses études en compagnie de son frère Jules.

Son père est directeur d'une entreprise de construction métallique et c'est tout naturellement qu'il incite son fils à s'orienter dans cette direction. Après avoir décroché son certificat d'étude, il entre à l'école professionnelle de la ville. Le jeune Edgar va, pendant cinq ans, recevoir une solide formation de métallier.

Il y apprend, entre autres, à forger le fer et on remarque chez lui une habilité manuelle exceptionnelle, une grande ingéniosité et un goût prononcé pour le dessin. Cette appétence pour les arts n'est qu'une des multiples facettes d'un esprit à l'écoute de toutes les modernités. C'est au 154^{ème} régiment d'infanterie qu'Edgar Brandt est convié à effectuer son service militaire. Le fantassin se retrouve en garnison à Nancy où sa curiosité va le conduire à côtoyer les acteurs émergents du mouvement de renouveau artistique lorrain¹¹¹. Sensibilisé au travail du métal, il est à même d'apprécier le bel ouvrage. Brandt va découvrir des passionnés désireux de révolutionner l'univers du bijou et de la joaillerie comme Jules Cayette, André Kauffer ou Victor Prouvé mais aussi l'adresse de ceux travaillant pour Majorelle.

Les noms d'Albert Blossé, Jean François Commun, Joseph Limet, Eugène Soutif ou Lucien Collignon ne sont pas forcément passés à la postérité, mais ils n'en restent pas moins des spécialistes de la ferronnerie d'art qui ont parfaitement concouru à la renommée de savoir-faire des praticiens lorrains.

Brandt n'a que vingt ans lorsqu'est inaugurée l'Exposition universelle de Paris 1900. Pour le jeune homme cela va être une révélation et tout ce qu'il entreprendra s'inscrira dans une perspective internationale. Il assiste au triomphe de l'Art Nouveau et à celui des ses plus éminents représentants français au rang desquels figurent Gallé, Lalique, Daum et Majorelle.

Dès 1902, il crée les « établissements Brandt » dans des locaux situés au 76 rue Michel Ange dans le 16^e arrondissement. Il propose à une clientèle cossue un échantillonnage de produits allant du bijou à l'armement léger.

Après la destruction du théâtre nancéien de la Comédie, l'architecte Joseph Hornecker remporte le concours pour sa reconstruction. Les sculptures seront confiées à Eugène Vallin et Ernest Bussière, l'ébénisterie à Majorelle¹¹². Sous l'amicale pression de cet aréopage Hornecker accepte de confier l'exécution de la rampe d'escalier à Edgar Brandt.

Dans l'obligation de se rendre souvent à Nancy, Brandt noue des liens de plus en plus étroits avec Majorelle. Conséquemment le jeune homme proposera bientôt dans son studio parisien une série de lampes dotées de cache ampoule floriformes signés Daum.

Ayant parfaitement assimilé les préceptes de l'École de Nancy, il imagine des montures dans l'esprit de Cayette, Keppel et surtout Majorelle. Les trois lampes reproduites dans

¹¹¹ Joan Kahr, *Edgar Brandt : Art Deco Ironwork*, Londres, Schiffer Publishing Ltd, 2010, p. 54.

¹¹² Qui partagera le chantier avec Camille Gauthier, un de ses anciens collaborateurs qui vient de s'installer à son compte.

L'Art Décoratif aux salons de 1912 sont caractéristiques du style de cette période d'avant la Première Guerre mondiale (Fig. 152).

En août 1914, Brandt est mobilisé et rejoint son régiment qui combat dans l'Est puis dans le Nord. Brandt s'aperçoit vite que l'armée manque d'armes de siège. Pendant ses moments de repos, il trace des ébauches. Encouragé par son commandant qui a vu ses dessins, Edgar Brandt profite de ses permissions pour construire un prototype. Présentée aux autorités militaires, l'arme est acceptée et Brandt reçoit une commande d'un millier d'exemplaires. Le soldat est nommé affecté spécial chargé de produire cet armement nouveau.

Grâce à cela, Brandt va pouvoir s'installer dans des locaux à sa mesure. Il fait construire par son collaborateur et ami l'architecte Henri Favier un immeuble abritant son habitation et ses bureaux à l'angle du boulevard Erlanger et du boulevard Murat.

On pourrait penser que cet épisode dans l'armement se terminerait avec le retour de la paix, mais en 1921, les autorités militaires insistent auprès de Brandt pour que celui-ci participe à la conception d'une arme adaptée à l'infanterie. Brandt va alors mettre au point un obusier qui fera de lui un magnat de l'armement.

Dans le domaine artistique qui continue à lui tenir à cœur, Edgar Brandt adoptera un ton résolument plus novateur et va concevoir une très grande variété de luminaires qui vont grandement contribuer à sa réputation. Tout comme Daum l'a fait pour la verrerie, Brandt va peu à peu s'émanciper de l'emprise des décors végétalisants pour glisser vers un style de transition dans lequel seront conservés des éléments d'inspiration naturaliste mélangés à des ossatures beaucoup plus raides.

Peu à peu les structures de ferronnerie vont montrer des inclinations à s'orienter vers un style où la ligne droite s'affirme. Les décors de feuillages se font de plus en plus stylisés (Fig. 153).

Cependant, même s'il lui arrive de coupler ses créations pour luminaires aux verreries équivalentes produites par Daum après 1920, Brandt va choisir d'équiper la majorité de ses réalisations du traditionnel « verre de jade » caractéristique de Daum. Dédaignant les nouveaux coloris disponibles, Brandt passe commande de coupes, vasques, cache ampoule majoritairement dans des tonalités d'orangé parsemé de brun ou d'ocre brun (Fig. 154).

En 1925, Brandt sera un des immenses triomphateurs de l'exposition des Arts Décoratifs. Il est considéré comme le plus grand ferronnier de sa génération. Les lustres majestueux qu'il conçoit remportent tous les suffrages (Fig. 155). Les commandes affluent au point que Brandt doit s'adapter et aménager de plus vastes ateliers rue du Hameau dans le 15^e arrondissement.

Dans la foulée de 1925, Edgard Brandt inaugure sa galerie au 27 boulevard Malesherbes le 10 décembre. Sur plusieurs niveaux, il expose ferronnerie d'art, mobilier, objets décoratifs, sculptures et luminaires. Bien évidemment, Daum se voit consacré une importance toute particulière (Fig. 156).

La galerie Brandt sera la première galerie d'art décoratif à Paris. Dans le même temps, Edgar Brandt inaugure une seconde salle d'exposition à Londres et ouvre une succursale Ferro Brandt à New York qui sera la vitrine des grands artistes Art Déco en Amérique du Nord.

La notoriété de Brandt ne cesse de prendre de l'ampleur. On lui confie la conception de monuments commémoratifs à caractère patriotique. Il forge la porte du monument de la tranchée des baïonnettes à Verdun, travaille au monument des Alsaciens-Lorrains près du carrefour de Rethondes, crée le bouclier de la dalle du Soldat inconnu sous l'arc de Triomphe.

Certains luminaires Brandt-Daum comme la lampe *Ministre* deviennent iconiques au point qu'elle deviendra, quelques années plus tard, l'objet vedette d'un long métrage intitulé *La mandarine*¹¹³ (Fig. 157).

Des centaines de lampes (Fig. 158), appliques, lustres (Fig. 159) et plafonniers vont connaître de remarquables succès dans nombre d'expositions internationales. Edgar Brandt, absorbé par ses activités industrielles devra se résoudre à abandonner peu à peu tout travail artistique pour se consacrer à la marque d'électroménager qui fera de son patronyme un nom connu de tous.

L'ambition architecturale

Né le 8 avril 1901 à Paris, Jean Prouvé passe son enfance à Nancy dans un environnement intellectuel et artistique imprégné d'idées réformatrices. Son père, Victor Prouvé, a grandement contribué à faire de la capitale lorraine un des hauts lieux du rapprochement de l'art et de l'industrie. Pour les protagonistes du mouvement Art nouveau, la pensée créatrice, quel que soit son domaine, doit s'appuyer sur une solide connaissance des techniques. Jean Prouvé retiendra la leçon de ses aînés. En 1917, il entre en apprentissage chez le ferronnier parisien Émile Robert, dont il devient le meilleur

¹¹³ Film d'Edouard Molinaro réalisé en 1971 avec dans le rôle principal Annie Girardot.

*arpète¹¹⁴. « J'étais alors capable de forger n'importe quelle pièce, petite ou grosse, de me servir d'un marteau-pilon¹¹⁵ ».

Après un passage chez Raymond Subes, qui associe lui aussi ses ferronneries à des verreries Daum, il complète sa formation chez le ferronnier hongrois Szabo. Durant toute cette période, il mène une existence double, partageant, le jour, le labeur des ouvriers, côtoyant, le soir, dans le salon familial, les membres de l'intelligentsia¹¹⁶ qui rêvent de bâtir un monde plus juste. Jean Prouvé gardera des attaches dans ces milieux en apparence si opposés. Vu le contexte familial et la proximité avec la famille Gallé, il semblait très improbable que Jean Prouvé puisse un jour collaborer avec la firme concurrente de celle de son parrain¹¹⁷.

Après son service militaire, il monte le 01 janvier 1924 un atelier rue du Général Custine à Nancy. Bénéficiant du prestige que son nom conserve auprès des amateurs d'art, il se voit confier un certain nombre de commandes. Les premières sont des ferronneries pour des édifices privés : l'hôtel Thiers de Nancy, les éclairages de l'immeuble Michon, des devantures de magasins. Afin de remplacer les vitraux d'origine, il est chargé d'exécuter des grilles pour une bibliothèque conçue par Gruber en 1908¹¹⁸. Il travaille d'abord pour le compte d'architectes locaux tels que Paul Charbonnier, Pierre Le Bourgeois, Jean Bourgon, puis, à partir de 1926, pour Robert Mallet-Stevens. C'est précisément pour ce dernier qu'il supervise un projet de grille pour la maison Reifenberg, puis divers éléments pour les maisons Martel et Goimbel à Paris (1927-1928), ou pour le Casino de Saint-Jean-de-Luz (1928).

Jean Prouvé devient peu à peu une figure montante de la ferronnerie mais il ne souhaite pas être réduit à cette seule pratique. L'Union des Artistes Modernes (UAM) lui permet d'entrer en contact avec d'autres concepteurs comme Eileen Gray ou Le Corbusier mais contrairement à ce dernier qui déclarait dans *L'Art Décoratif d'Aujourd'hui*:

« A vrai dire, l'art décoratif, c'est de l'outillage, du bel outillage ».

¹¹⁴ Philippe Thiébaud, Jérôme Perrin *et al.*, *Victor Prouvé 1858 – 1953*, (cat. Exp.), [17 mai - 21 septembre 2008, Musée Lorrain, Musée des Beaux-Arts, Musée de L'École de Nancy, Nancy], Paris-Nancy, Editions Gallimard et Ville de Nancy, 2008, p. 35. Victor Prouvé immortalisera cette époque en réalisant un saisissant dessin à la sanguine et au crayon gras montrant son fils Jean en forgeron.

¹¹⁵ « Je n'étais pas un homme de bureau du tout, ni de dessin. Je vivais dans l'atelier et me rappelle que la tenue des serruriers – forgerons étaient un tablier de cuir qui protégeait contre les étincelles. Pendant des années j'ai porté le tablier de cuir. » Extrait des mémoires de Jean Prouvé.

¹¹⁶ Un de ses mentors n'est autre qu' André Fontaine, intellectuel progressiste qui marquera le jeune Prouvé.

¹¹⁷ Une des premières créations de Jean Prouvé fut la fabrication d'une monture en fer destinée à orner un vase Gallé.

¹¹⁸ Prouvé s'inspire de la graine de l'érable pour respecter le thème naturaliste initial. Il conçoit un décor stylisé de samares doubles incisées dans le métal et d'akènes rehaussés de feuilles d'or.

Prouvé n'éprouve aucun mépris pour ce domaine et il va réaliser toute une série de pieds de lampe qui seront équipés de chapeaux de verre issus non pas des établissements Gallé pourtant toujours en activité, mais provenant bel et bien de chez Daum.

Paul Charbonnier naît à Nancy en 1865. Il se forme à l'école des beaux-arts à Paris où il obtient son diplôme d'architecture en 1895. Il s'installe à Nancy en 1900 et reprend le cabinet de Charles Schuler (1852-1900). Il récupère aussi sa charge d'architecte ordinaire des Monuments Historiques de Meurthe et Moselle.

En 1909, il est nommé Inspecteur des édifices du diocèse. Il s'exprime alors dans de multiples styles. Conquis par la fougue des créateurs Art Nouveau de la capitale Lorraine, il devient un farouche partisan de ce mouvement et va bientôt en être l'un des représentants les plus actifs.

En 1901, lors de la création officielle de l'Alliance Provinciale des Industries d'Art, Paul Charbonnier est l'un des 36 membres fondateurs. Cette même année, il collabore avec Victor Prouvé à l'édification de la Maison du Peuple située 02 rue Drouin à Nancy. Paul Charbonnier va devenir un des architectes les plus représentatifs du courant naturaliste nancéien, et ce même postérieurement à la Première Guerre mondiale. S'étant déjà vu confier en 1907 la réalisation de leurs ateliers, c'est à nouveau vers lui que la famille Majorelle s'adressera en 1924 pour la construction de leurs grands magasins.

La ville de Nancy conserve un nombre non négligeable d'immeubles et de villas dessinés par ses soins. À titre d'exemple, nous pourrions citer l'édifice situé au 4 de la rue Poincaré. Cet immeuble construit de 1919 à 1920 pour le pharmacien Auguste Fandre, possède toujours son mobilier de Jules Cayette, les verrières de Jacques Gruber sans oublier les luminaires signés Daum¹¹⁹.

Ce n'était pas la première fois que Daum et Charbonnier collaboraient. Un vase unique dessiné par Jacques Gruber avait été créé et offert à Paul Charbonnier à l'occasion de son mariage avec la cantatrice Eva Michel. En retour, Charbonnier fera souvent appel à Daum pour fournir les luminaires de ses nombreux projets architecturaux.

L'association conjugée des talents de Daum, Prouvé, Charbonnier va être à l'origine de la création d'une approche révolutionnaire de l'appréhension du luminaire dans la conception architecturale nancéienne des années 30.

Contrairement à ce qui se faisait précédemment, le luminaire n'est plus pensé comme un ornement décoratif susceptible de remplir sa fonction à la nuit tombée, mais il est inclus

¹¹⁹ L'ensemble du mobilier de la pharmacie a été déposé en 1992 au musée de l'École de Nancy.

dans une réflexion plus globale sur la place de la lumière et des possibilités qui s'offrent à l'architecte de l'intégrer en tant qu'élément clé de son projet. Fenêtres, impostes, verrières, baies vitrées, puits de lumière, briques, dalles, plafonds de verre et dispositifs d'éclairage deviennent des supports grâce auxquels l'architecte peut à sa guise modeler des volumes¹²⁰. Jean Prouvé et Paul Charbonnier vont conjointement travailler sur quelques chantiers parmi lesquels il convient de citer l'hôtel Thiers situé face à la gare de Nancy, la restauration de l'église de Vitrimont ou l'édification de l'immeuble de la caisse d'épargne de Nancy. Travaillant dans un souci de cohérence, les lustres ou appliques ne sont plus différents d'une pièce à l'autre mais avec de légères variations, ils s'inscrivent dans une volonté affirmée d'unité. On peut donc trouver des petites séries de cinq à dix unités de dispositifs d'éclairage personnalisant tel ou tel étage ou encore s'appliquant à un emplacement prédéterminé (lustres de corridor, lanternes d'escalier, lampes de salles de bain) (Fig. 160).

Daum apporte son concours en mettant au point des verreries spécifiquement, *givrées ou *granitées¹²¹ sous formes de lames à suspendre ou de vasques lenticulaires épousant de simples cerceaux métalliques fixés au plafond (Fig. 161).

Charbonnier, revenu aux fondamentaux de son art, conçoit des créations d'une rare pureté respectant les formes géométriques de base. Étonnante réminiscence des principes chers à l'École de Nancy, Jean Prouvé, réadapte au goût du jour, le concept des traditionnelles *lithophanies que l'on disposait autour des lustres à *opaline en remplaçant la céramique par des plaquettes dépolies dissimulant les ampoules électriques (Fig. 162).

¹²⁰ « L'éclairage artificiel fait partie de l'architecture, les luminaires font « corps » avec l'architecture dont ils adoptent la simplicité formelle, l'absence totale d'ornement. Ils s'adaptent, se mettent à l'unisson de l'architecture. Ils évoluent dans le même sens que l'architecture mais toujours à sa suite. » Robert Mallet Steven.

¹²¹ Les aspects givrés, granités, mouchetés, ou niellés sont obtenus par un usage spécifique de la gravure chimique utilisée à différentes dilutions, en bains à froid ou à chaud. L'effet craquelé s'obtient par projection d'eau après un passage à la vapeur d'acide fluorhydrique.

Chapitre 3 – La technique au service de l'esthétique

De l'alchimie à la chimie

La glyptique est le terme d'origine grecque par lequel on désigne l'art de graver ou de ciseler toute sorte de matériaux, mais que l'on restreint aujourd'hui au seul domaine des pierres fines.

Les grecs faisaient cependant le *distinguo* (quelle qu'ait été la matière travaillée) entre les diaglyptiques ou gravures en creux que l'on désigne sous le vocable générique d'intailles et les gravures en relief anaglyptiques que l'on a pris l'habitude de qualifier de *camées¹²².

Une multiplicité de supports divers allant de l'ambre aux coquillages a été utilisée mais ce sont surtout les pierres rares qui étaient privilégiées. Les exemplaires communs étaient destinés aux lapidaires les moins réputés alors que les gemmes les plus dures et les plus précieuses étaient l'apanage des meilleurs praticiens. Ils se confrontaient à l'améthyste, l'aigue-marine ou les nombreuses variétés d'agate comme la calcédoine, la cornaline, la sardoine, les jaspes et autres onyx.

En Chine, l'engouement pour la glyptique était tel que, pour pallier à la pénurie de beaux spécimens de pierres fines, dès la fin du XVII^e siècle, les artisans des ateliers impériaux expérimentèrent un verre dit de *Pékin composé de strates superposées de verre coloré.

Ces verreries allant de trois à cinq couches comprenaient une base blanche opaque qui se dévoilait en fonction de la profondeur de la gravure. En octobre 1860, les troupes expéditionnaires franco-anglaises se livrèrent au pillage du Palais d'Été de Pékin. Le Versailles chinois fut mis à sac, incendié et totalement détruit. Les années qui suivirent, on vit apparaître aussi bien à Londres qu'à Paris de nombreuses *snuff bottles*¹²³ en verre de Pékin mises sur le marché par les militaires de retour au pays.

Lorsqu'Émile Gallé visita le British Museum, il fut subjugué par ces tabatières chinoises gravées et décida d'en retrouver les secrets de fabrication. Daum n'allait pas tarder à faire de même.

Paul Daum (Fig. 163), né le 28 octobre 1888 à Nancy, effectue ses études au lycée de la ville. Tout comme son oncle Antonin qui avait opté pour une filière technique et

¹²² Respectant l'origine historique, les anglo-saxons pour désigner le verre multicouche utilisent le vocable *cameo glass*.

¹²³ Les tabatières dites *snuff bottles* ont été utilisées par les chinois pour contenir le tabac en poudre. Au cours de la dynastie des Qing, le tabac à fumer était illégal mais il a été toléré parce que la médecine le considérait comme un remède très efficace.

scientifique¹²⁴, il choisit d'intégrer l'Institut Chimique de Nancy.

L'instruction d'ingénieurs pour faire face à la demande de l'industrie était un problème crucial car le seul lieu d'enseignement de chimie industrielle se trouvait à Mulhouse¹²⁵.

Albin Haller, un alsacien ayant opté pour la France décida de fonder un institut spécialisé à Nancy en 1887. Cet établissement allait rapidement acquérir une excellente réputation¹²⁶.

Paul Daum bénéficia donc du meilleur enseignement et fut familiarisé avec les produits les plus performants mis au point dans les usines chimiques du bassin nancéen alors en pleine expansion. Dès les premiers mois de 1911, Paul Daum allait mettre en pratique les applications concrètes de ce qu'il avait appris lors de sa formation.

Depuis des siècles, dans de nombreux foyers européens se pratiquait la gravure sur verre. Ce procédé à vocation décorative consiste à enlever manuellement de la matière par abrasion de la surface vitrée à l'aide d'outils spécifiques¹²⁷ (Fig. 164).

Au XVII^e siècle, les verriers au service du roi Rodolphe II avaient porté cet art à des sommets de virtuosité. La gravure à la molette appliquée aux fameux grenats de Bohême fit la renommée de ces œuvres dans lesquelles la couche superficielle colorée accentue la luminosité du décor dégagé dans la strate mère translucide.

À Venise furent perfectionnés les effets de surface que les italiens dénommèrent *Battuto. Le procédé s'exécute en facettant au *touret la couche extérieure du verre suggérant une parenté esthétique avec le travail du métal. Il sera repris chez Daum sous le nom de *martelage.

Le travail de gravure manuelle induit de graves inconvénients. Il nécessite des praticiens minutieux qui ne peuvent prétendre atteindre le niveau d'excellence qu'après de très longues années d'apprentissage. L'exercice entraînant des échauffements, le risque d'accident demeure très élevé et implique un fort taux de perte. En fonction des deux paramètres précédents et vu le coût de la main d'œuvre, ce type de travail ne peut qu'être réservé à des verreries d'exception.

Des solutions palliatives ont donc été imaginées et vers la moitié du XIX^e siècle, des tentatives de gravure chimique ont été menées. L'absence de fournisseur d'un produit stable

¹²⁴ Antonin Daum obtiendra son diplôme d'ingénieur après un brillant parcours à l'École Centrale des Arts et Manufactures.

¹²⁵ Mulhouse devenue Mulhausen se situait désormais en plein cœur des territoires annexés à la suite de la guerre de 1870.

¹²⁶ Dès 1912, un de ses professeurs se verra récompensé par l'attribution prix Nobel.

¹²⁷ Il existe une palette d'outils d'apparences similaires mais chacun d'entre eux est adapté à un travail spécifique en fonction de la taille, on parle alors de meule, de roue ou de molette.

et régulier dans ses concentrations empêchait d'obtenir les performances espérées. Les progrès de l'industrie chimique dans les dernières années du XIX^e siècle autorisèrent enfin une utilisation massive de l'acide fluorhydrique $\text{CaF}_2 + \text{H}_2\text{SO}_4 \rightarrow 2 \text{HF} + \text{CaSO}_4$. Daum allait s'atteler à en tester toutes les possibilités.

Mobilisé en 1914, Paul Daum revint de la guerre avec le grade de commandant d'escadrille¹²⁸. Dès son retour à l'usine, il va s'astreindre à entièrement repenser les matériaux et les procédés de fabrication. Il va imposer un style neuf caractérisé par une surprenante sobriété des formes, une recherche de la transparence. Le recours à des processus de gravure chimique ne seront plus de l'ordre du *décapage mais devront permettre d'obtenir ce que Daum qualifiera de *morsure.

Il s'agit d'un véritable travail de sculpture du verre pouvant dépasser les 1,5 centimètres de profondeur. Paul Daum allait l'associer à un verre paré de colorations inédites pures ou fumées¹²⁹. Les rouges rubis seront obtenus par l'or ou le protoxyde de cuivre, le violet par l'adjonction de manganèse, le vert par un supplément d'oxyde de chrome et de bichromate de potasse, les bleus grâce à des dilutions de cobalt¹³⁰.

Assurément, c'est grâce au progrès scientifique dans l'élaboration des oxydes que Paul Daum allait réussir la performance d'inventer des coloris faisant référence aux découvertes des explorateurs ou à des événements d'actualité. C'est à l'occasion de la croisière jaune que Daum lança sur le marché, une gamme teintée au protoxyde d'argent dénommé jaune Candi ou jaune paille (Fig. 165). C'est l'exploit d'Admunsen en 1926, premier homme à atteindre les deux pôles, qui sera à l'origine d'une couleur d'un bleu très particulier que Daum¹³¹ baptisa Bleu glaciaire (Fig. 166).

La verrerie de Belle Étoile

Au lendemain de la Première Guerre mondiale, Paul Daum perçoit la nécessité d'une réforme totale. Il comprend parfaitement l'atout majeur que représente un nom

¹²⁸ Son courage et sa bravoure furent soulignés par cinq citations et une nomination en tant que chevalier dans l'ordre de la légion d'honneur.

¹²⁹ Les colorations peuvent être accompagnées de différents ingrédients permettant d'obtenir des effets plus ou moins marqués d'opacité.

¹³⁰ Gérard Ingold, *Saint Louis de 1586 à nos jours : de l'art du verre à l'art du cristal*, Paris, Editions Denoël, 1986, pp. 138-139.

¹³¹ Daum mena de multiples expériences de colorations plus ou moins satisfaisantes au nombre desquels figurent le vert d'eau que le public plébiscitera.

synonyme de grand luxe et l'obligation absolue de ne pas le galvauder en l'associant à une production de masse.

Dirigeant visionnaire, il a conscience du fait que ce serait une grave faute économique de ne pas profiter de l'énorme marché qui s'ouvre avec les reconstructions indispensables suite aux dégâts que le pays a connu durant le conflit. Le défi est gigantesque d'autant plus que très rapidement, les concurrents vont sauter sur l'occasion d'offrir les produits que la clientèle recherche afin d'équiper les milliers de logements déjà construits ou en passe de l'être.

La France est exsangue et il convient d'adapter la verrerie et plus particulièrement le secteur du luminaire à une frange de population dont le pouvoir d'achat est minimal. Les frères Muller sont parmi les plus actifs et font preuve d'une remarquable adaptabilité commerciale. La fratrie lunévilloise, sans pour autant renoncer à toutes velléités artistiques, convertit ses unités de production. Ils créent une redoutable machine de guerre mécanisée susceptible d'offrir une gamme de verreries industrialisées d'un prix de revient plus qu'attractif. Leur société va prendre de l'ampleur et l'usine comptera jusqu'à trois cents salariés. Dès le début des années vingt, le luminaire devient le fruit d'enjeux considérables. Les différents intervenants vont se livrer à une lutte acharnée.

Avant de se consacrer à la verrerie, André Delatte a exercé plusieurs professions comme banquier ou fabricant de papier peint. Proche des frères Muller, il comprend que leur secteur d'activité est tout à fait prometteur. Il ne tarde pas à inaugurer en 1919 un atelier à Nancy, rue du Faubourg des Trois-Maisons, dans lequel il fait décorer des pièces soufflées par la verrerie Muller. En 1921, André Delatte ouvre ses propres fours dans une petite fabrique qu'il fait construire à Jarville en banlieue nancéienne. L'entreprise prend pour nom les verreries de l'Est SA. Les pièces seront commercialisées sous la signature *A. Delatte Nancy* et un peu plus tard *Jarvil Nancy*. Delatte prospère rapidement, notamment grâce au fait que ses produits sont proposés dans le réseau des grands magasins Corbin¹³². Delatte, très agressif commercialement, manifeste l'intention de s'agrandir et recrute d'anciens ouvriers de Daum.

Face à l'adversité, la maison Daum ne peut rester inactive, et dès 1922, elle réplique en intentant un procès à Delatte pour contrefaçon.

Même s'il est indéniable que les deux verreries emploient les mêmes techniques et que les

¹³² Jean-Baptiste Eugène Corbin, principal concurrent de Majorelle est connu également en tant que mécène de l'École de Nancy.

productions s'en trouvent proches, à l'audience du 21 mars 1923, les demandeurs seront déboutés au prétexte que ;

« Dès les temps les plus reculés, on connaissait la pratique consistant à passer le verre en fusion sur le marbre recouvert de poudre de verre de couleur et d'obtenir les tons les plus francs et aussi les manières les plus variées et les plus délicates¹³³».

Fort de cette victoire judiciaire, Delatte ne va cesser de tailler des croupières à ses rivaux et en 1926, il s'implantera au cœur même de Nancy en installant des ateliers de gravure 16 rue de Metz, et en établissant son siège social dans des locaux situés quai Ligier Richier.

Dans la même période, son personnel passe d'une trentaine à une soixantaine de salariés. Daum subit des attaques tout azimut. Suprême affront, en 1920, l'entreprise va voir s'élever juste en face de son implantation nancéienne des bâtiments flambant neufs destinés à abriter une verrerie concurrente¹³⁴. Le coup est d'autant plus rude que ces terrains étaient la propriété du tonnelier Albert Fruhinsholz pour lequel Daum avait conçu un certain nombre de verreries¹³⁵.

Daum va ressentir cela comme une véritable trahison car l'examen du conseil d'administration révèle que Fruhinsholz est bel et bien partie prenante dans l'affaire. Parmi les membres présents dans l'organigramme se trouve Paul Perdrizet qui n'est autre que le propre gendre d'Émile Gallé et qui, dans le même temps, assure les fonctions d'administrateur des établissements de feu son beau-père.

Sur un autre front, les frères Schneider ne sont pas en reste en faisant du luminaire un axe majeur de leur développement. Nombre des modèles qu'ils produisent offrent de singulières similarités avec ceux réalisés par Daum. Qu'il s'agisse des formes, des décors, des matériaux ou des procédés de fabrication, seule la signature de certains exemplaires permet de distinguer ceux issus des ateliers nancéiens des veilleuses, lustres et plafonniers vendus sous les différentes marques et sous marques de la verrerie d'Epinay sur Seine.

Un examen attentif des montures en fer forgé démontre qu'il est impossible, même pour un œil exercé, de faire la différence entre ceux équipant les uns ou les autres.

Schneider, qui totalisera jusqu'à cinq cent employés en 1925. Il s'estime victime des agissements d'un nouveau venu et va s'engager dans d'interminables procès pour plagiat à l'encontre de celui qui fait son apparition sous la marque Degué.

¹³³ Extrait des minutes du procès.

¹³⁴ La nouvelle venue prend le nom de Cristalleries de Nancy. Le ressentiment de Daum est encore accentué par le fait que leur manufacture est connue depuis toujours sous le nom de Verreries de Nancy.

¹³⁵ Daum a notamment conçu plusieurs verreries célébrant le plus grand foudre du monde qui contenait 433500 litres et figurait parmi les 33 merveilles présentées à l'Exposition universelle de Paris 1900.

Degué est le pseudonyme adopté par David Guéron ou Guérin, un immigré d'origine turque qui a fait la guerre, côté français, sous l'uniforme de la légion étrangère. Il rachète en 1920 la Cristallerie de Compiègne. Il met sur le marché des verres doublés, gravés à l'acide de motifs floraux en s'inspirant des techniques et du style de Daum et de la verrerie Schneider dont il va jusqu'à débaucher les chimistes et les ouvriers. De 1926 à 1932, la multiplicité des poursuites judiciaires à l'encontre de la société Verrerie d'Art Degué va sérieusement compromettre l'avenir des deux entités. Schneider finira par perdre les procès qui faillirent coûter leur existence aux deux compagnies rivales.

Les Daum se voit contraints d'avoir recours à la même stratégie que celle utilisée contre eux. Ils choisissent d'attaquer Muller sur son propre terrain et pour ce faire, ils implantent une unité de production à Croismare, précisément là où les Muller s'étaient installés. S'inspirant de ce que font Lalique, Sabino et d'autres, Daum opte pour des ateliers dotés des outils mécanisés les plus modernes. Ces installations permettent la fabrication du *verre pressé moulé particulièrement adapté aux articles à bords épais tels que les éléments de lustrerie (Fig. 167). La technique mise en œuvre implique qu'une goutte de verre soit déposée dans un moule qui modèle la forme extérieure du produit, avant d'être poinçonnée par un noyau qui creuse son volume intérieur. L'article est ensuite refroidi à l'air, démoulé et passé au brûleur pour le débarrasser de ses petits défauts et rendre le verre lisse et brillant (Fig. 168). Ayant toujours fait confiance aux talents précoces, Daum sollicite un jeune prodige que les établissements Lalique n'avaient pas hésité à engager alors qu'il était âgé d'à peine quatorze ans.

Pierre Girre qui voit le jour à Paris en 1901, va suivre les cours de dessin, sculpture et décoration dispensés par l'école des arts décoratifs à l'époque où le maître verrier François Decorchemont y enseignait. Pendant dix ans (à l'exception de la période pendant laquelle il est appelé sous les drapeaux), il sera chargé de l'exécution en plâtre des modèles conçus directement par René Lalique ou son proche collaborateur proche René Barette¹³⁶.

En 1926, Girre brûle de s'installer à son compte et passe un accord avec la Cristallerie de Saint Remy afin d'y faire éditer une trentaine de modèles qui seront signés P. D'Avesn.

Les sources divergent quant à la date exacte de la collaboration avec Daum mais il est certain qu'en 1930, Pierre Girre est effectivement à la tête de la verrerie de Belle Étoile¹³⁷.

¹³⁶ Les dessins des vases *Serpent* et *Tourbillon* respectivement n°896 et n° 973 du catalogue Lalique sont réputés comme ayant été librement réinterprétés par Pierre Girre.

¹³⁷ La verrerie de Belle Étoile est une filiale Daum qui est en charge de diverses productions écoulées sous les signatures de D'Avesn, Lorrain, V(errerie) A(rt) L(orrain), ou d'anagrammes tels que Mado ou Moda.

Jade et verres forgés

Dès la seconde moitié du XIX^e siècle, de nombreux artisans et manufacturiers vont se poser la question de la meilleure adéquation entre les nécessités d'obtenir une qualité d'éclairage optimale et les possibilités offertes de pouvoir atteindre cet objectif en ne menaçant pas la santé oculaire du public.

Aux anciens dispositifs à bougies ont succédé les lampes à pétrole. Il a rapidement fallu adapter des solutions pour occulter partiellement ou diminuer significativement les conséquences d'une luminosité trop agressive. Pour ce qui concerne les lampes mobiles, on a inventé des globes en porcelaine puis en verre dépoli de façon à laisser filtrer, par translucidité, une lumière suffisamment tamisée. Pour ce qui est des luminaires fixés au plafond au centre des pièces d'habitation, l'usage s'est rapidement répandu de parer différents modèles de lustrerie de grands abat-jours en verre opalin laiteux. Ce verre dit opalescent offrait l'avantage de répandre une lumière adoucie grâce à une fabrication opacifiant le verre par adjonction d'oxyde d'étain, d'arsenic ou plus grossièrement en incorporant dans la matière vitreuse des cendres d'os ou de corne.

L'Exposition universelle de 1889 marqua le début d'une singulière évolution qui allait bouleverser les conceptions traditionnelles de l'éclairage domestique. Jusqu'alors, le verre était apprécié pour ses qualités de transparence ou de translucidité mais ce qui était un avantage devenait un inconvénient si l'utilisateur devait subir la gênante vision des filaments incandescents. Afin de pallier à cette incommodité, les verriers mirent au point des matériaux susceptibles de réduire les effets irradiants des ampoules tout en conservant le bénéfice d'un niveau de clarté suffisant. On vit alors de très nombreux manufacturiers se mettre à commercialiser des verreries spécialement étudiées pour satisfaire la clientèle s'éclairant à l'électricité. Chaque structure tentait de garder secret ses recettes mais, globalement, toutes avaient opté pour une solution technique consistant à incorporer à la silice de base, des pigments ou des oxydes destinés à assombrir le verre pour que celui-ci puisse atténuer la trop grande luminosité dispensée par des ampoules encore inadaptées. Apparurent donc sur le marché, des plafonniers les plus divers, en obus, en mouchoir ou le plus souvent sous forme de coupole (Fig. 169). À cette vasque centrale pouvaient être proposés en fonction du volume de l'endroit à éclairer des modèles augmentés de plusieurs bras de lumière. Les exemplaires les plus classiques en comportaient trois (Fig. 170) mais certains diffuseurs pouvaient offrir des variantes allant jusqu'à une douzaine de cache ampoule. Ces suspensions, plus ou moins heureusement teintées, étaient qualifiées de

marmoréennes chez Muller, nuagées chez Delatte ou marbrées chez Schneider.

Daum avait également développé un mode de fabrication où le support translucide recevait en *chemisage une seconde couche colorée superficielle permettant ainsi de multiplier les effets de surface. Cette technique particulière offrait l'avantage de pouvoir être complétée par une éventuelle gravure qui aurait laissé apparaître la couche mère, créant par la même, de singuliers contrastes chromatiques. Daum concentra ses recherches sur les opérations finales permettant d'obtenir des aspects soit matifiés soit au contraire extrêmement lustrés. Pour augmenter le miroitement, l'inclusion de feuilletts métalliques d'or, d'argent ou de platine qui éclataient à la chaleur pouvait accentuer l'impression de chatoiement et de brillance (Fig. 171).

Historiquement, c'est à partir du XVI^e siècle que les gondoles arborèrent à leur proue, une lanterne en verre soufflé dans une cage fabriquée en fil de fer tressé. Exigeant beaucoup de doigté, cette mise en œuvre occasionnait énormément de pertes. Il était nécessaire que les coefficients de dilatation entre le verre et le métal ne soient pas trop éloignés car, lors de la phase de refroidissement, il arrivait souvent que la matière vitreuse se rétracte et soit irrémédiablement endommagée. Il était donc indispensable que le treillis métallique soit relativement fin de façon à ce que l'on puisse rapidement le chauffer pour l'amener à une température proche de celle de la paraison. La technologie du XIX^e siècle permettait désormais d'appliquer ce même principe de verre soufflé à des résilles métalliques de section beaucoup plus conséquente.

Daum va faire sien les mots du comte Robert de Montesquiou en réalisant de véritables « verres forgés¹³⁸ ». En mariant le verre de jade à des montures métalliques exécutées par les meilleurs praticiens, la manufacture nancéienne va connaître un véritable succès. Dans le but de créer des œuvres artistiques de haute qualité, Daum va se rapprocher d'ateliers de ferronnerie afin d'étudier conjointement les spécificités requises de la matière verrière pour qu'au *soufflage, le verre puisse s'adapter aux caractéristiques physiques des matériaux ferreux¹³⁹ (Fig. 172).

Comme il est d'usage dans la maison, Daum va rechercher l'aide indispensable auprès d'appuis extérieurs à l'entreprise. Majorelle ayant déjà fait ses preuves, c'est évidemment vers ce proche partenaire que Daum va se tourner. Ce choix judicieux va permettre à de remarquables ouvriers et sous traitants de s'exprimer dans les nouvelles mouvances

¹³⁸ Robert de Montesquiou, *Têtes d'expression*, Paris, Émile-Paul Éditeurs, 1912, p. 167.

¹³⁹ Les études ne se cantonneront pas uniquement sur les matériaux ferreux mais porteront également sur d'autres métaux tels que le bronze, le cuivre ou le laiton.

stylistiques alors en vogue (Fig. 173).

Les archives Daum ne recèlent que très peu d'éléments mais nous avons cependant pu avoir accès à une documentation privée dans laquelle de nombreux dessins montrant des études d'œuvres en verre de jade soufflé dans des montures métalliques indiquent qu'un certain nombre de ces modèles avaient été réalisés dans les ateliers Janin. Les dates figurant sur des photographies confirment une fabrication datant du mois de mars 1920. Ayant été en mesure de comparer ces éléments avec des exemplaires détenus dans des collections publiques, nous avons pu effectivement constater qu'il n'existait strictement aucune différence décelable entre ces documents et les pièces portant effectivement la double marque Daum-Majorelle (Fig. 174).

Ces signatures ne sont jamais présentes sur les parties métalliques mais uniquement gravées en intaille sur la verrerie. Selon une tradition répétée à de nombreuses reprises chez Majorelle, l'origine de la production unissant verrerie et métal trouverait ses racines dans la profonde dépression qui aurait frappé Louis Majorelle à partir de 1912. Ce dernier, réfugié à Paris à l'issue des bombardements qui affectent Nancy en 1916, délaisse la direction de son entreprise, mais pour ne pas sombrer dans une totale neurasthénie, choisit de se consacrer à la création de bijoux associant verre et métaux précieux¹⁴⁰. Rien ne permet de corroborer cette histoire familiale mais, quoi qu'il en soit, entre 1920 et 1930, de 120 à 150 modèles différents seront imaginés dans un style marquant, au fil des années, une évolution reflétant les influences du constructivisme comme du Bauhaus.

Étrangement, des modèles de luminaires presque similaires ou très cousins vont faire leur apparition au catalogue des principaux concurrents de Daum. Certains lustres Delatte ou Schneider étant à peu de chose près identiques à ceux portant la signature Daum.

On y retrouve un matériau verrier parcouru d'oxydes. On peut y déceler la présence de *paillons métalliques intercalaires et les montures soudées sont faites à l'aide de fers de section carrée striés des mêmes hachures horizontales et obliques.

Les frères Muller se distinguent, quant à eux, par une série de lampes à montures zoomorphes sorties de l'imagination d'un ferronnier nommé L.Chapelle. En dépit de recherches intensives et de contacts avec Monsieur Benoit Tallot, spécialiste et auteur de deux ouvrages consacrés aux Muller¹⁴¹, nous n'avions pu trouvé trace de ce créateur quand, tout à fait par hasard, nous sommes tombés sur un extrait de la *Revue Universelle*

¹⁴⁰ Jérôme Perrin, Roselyne Bouvier (dir.) et al., *Majorelle : un art de vivre moderne... Op cit.*, p. 110.

¹⁴¹ Benoit Tallot, *Les Frères Muller : maîtres verriers à Lunéville : Magie des vases*, Metz, Editions Serpenoise, 2010.

Internationale mentionnant les établissements Chapelle, 7 rue de la Boudière à Nancy. La lecture de ce feuillet nous a confirmé qu'en compagnie de son frère Paul, Ed. Léon Chapelle était véritablement devenu un spécialiste du luminaire en fer ouvragé.

Concernant, l'usine nancéienne, les décès de Louis Majorelle en 1926 et d'Antonin Daum en 1930 sonneront le glas de la fabrication des verreries soufflées dans des résilles métalliques.

Chapitre 4 – Le marché du luminaire Art Déco

Le lustre des années folles

Issu des courants artistiques de la Belle Époque, l'Art Déco s'inscrit dans le contexte des années folles qui tentent de faire oublier les millions de morts de la Grande Guerre.

Art des paradoxes, il exprime souvent une certaine modernité par des formes géométriques et pures, mais se nourrit de la tradition en demeurant le style luxueux d'une élite.

En France, il connaît son plein épanouissement, entre 1920 et 1939. À ses débuts, ce mouvement est purement ornemental puis il est gagné par les ruptures esthétiques irréversibles apportées par le cubisme.

Le style Art Déco se divise en deux tendances. L'une préfère le luxe avec l'utilisation de matériaux précieux comme l'or, l'ivoire, le cristal, l'autre apprécie le fonctionnalisme et prône le recours à des matériaux bruts comme l'acier, l'inox ou le verre.

Daum refuse de trancher et s'engage avec une conviction égale dans ces deux voies. Aux cotés des créateurs les plus en vue, la firme nancéienne propose une production de prestige destinée à une clientèle nantie qui peut se permettre de passer commande de réalisations aussi uniques qu'onéreuses (Fig. 175). Les Daum n'en dédaignent pas pour autant la fabrication d'une gamme s'adressant à un plus vaste public. Les luminaires continuent d'être une spécialité de l'entreprise et ne manquent pas de s'attirer des commentaires élogieux de la part des critiques lors des diverses expositions auxquelles elle participe.

Les lustres font l'objet d'un soin tout particulier et s'adaptent aux formes plus austères qu'implique la construction rationnelle d'un environnement Art Déco (Fig. 176).

Le rôle accordé aux jeux volumétriques, aux surfaces planes nécessite des éclairages plus vifs et des zones de diffusion lumineuse plus circonscrites. Le lustre doit faire luire les sombres stries du palissandre, de l'ébène de Macassar et doit permettre de montrer la subtilité du grain du galuchat ou de l'épiderme délicat du parchemin.

Pour les luminaires Daum, ce concept de préciosité pourra, à l'occasion, être renforcé par la présence sur certaines plages de discrètes dorures à multiples patines.

Devenue synonyme de raffinement, la marque Daum bénéficie d'un indiscutable engouement de la part des ensembliers, ameubliers et décorateurs phares du moment comme André Groult avec lequel Daum collabore étroitement.

En réalité, l'entreprise lorraine récolte le grain qu'elle a semé. En ayant accepté d'assister avec de jeunes créateurs tels que Paul Follot (Fig. 177) ou Maurice Dufrière¹⁴² lorsqu'ils débutaient leur carrière à l'époque de l'Art Nouveau, ils feront preuve de reconnaissance et de fidélité lorsqu'à partir des années 20, ils seront devenus l'un le dirigeant des ateliers Pomone pour le Bon Marché et l'autre celui de La Maîtrise, émanation des Galeries Lafayette¹⁴³.

Daum adopte une fois de plus une politique d'une rare clairvoyance en ne mélangeant pas les genres. Contrairement aux modèles réalisés avec des auxiliaires extérieurs et qui mettent en exergue le talent des bronziers et ferronniers concernés, la verrerie de Nancy choisit un parti pris inverse pour sa production interne (Fig. 178).

Les structures de support de lustrerie vont être camouflés par un habillage verrier. Les tiges de maintien vont être noyées dans des tubulures aux parois dépolies par *sablage, les caches bélières aussi vont être chargés de masquer les systèmes d'accroche ainsi que les gainages des conducteurs électriques. Tout est mis en œuvre afin que l'ossature métallique soit totalement dissimulée de manière à ce que les suspensions semblent entièrement de verre (Fig. 179).

Si pour certains, être moderne signifie qu'il faille rompre tout lien avec ce qui a préexisté, Daum ne s'inscrit pas du tout dans cette logique.

Bien au contraire, l'entreprise, comme elle l'a toujours fait, s'appuie ouvertement sur le passé pour renouer avec la tradition. À l'instar d'un Rulhmann admiratif de la haute technicité du mobilier français du grand siècle, Daum ne va pas hésiter à piocher dans le répertoire du XVIII^e siècle pour s'inspirer de lustres adoptant les silhouettes des modèles en forme de corbeilles ou de montgolfières.

Soucieux de la tradition, les Daum empruntent à l'Antiquité et aux siècles passés des motifs qu'ils vont simplifier jusqu'à les géométriser. Aux cordons qui maintenaient les vasques d'éclairage succèdent des colonnes, réduites parfois à des fûts sans bases ni chapiteaux qui donnent du volume et de la rigueur aux différents modèles.

L'ornement s'éloigne définitivement du réalisme, le répertoire floral se limite à des évocations stylisées, cantonnées dans des cadres bien déterminés qui n'acceptent aucun débordement.

¹⁴² Maurice Dufrière dessinera dans les années 1920 une série de verreries qui seront éditées par la cristallerie de Saint Louis sous la marque l'Art Verrier. Certains exemplaires pratiquement identiques seront réalisés chez Daum.

¹⁴³ Annexe n° 13 : Planche dessinée par Maurice Dufrière pour la cristallerie de Saint-Louis.

Les roses sont de plus en plus épurées, voire schématisées par des dessinateurs qu'on appellera par mode de l'anglomanie *designers*.

Pour les lampes, les décorateurs et graveurs nancéiens privilégient la simplification et l'élégance du graphisme (Fig. 180).

À partir des années 25, la géométrie domine l'ensemble du décor : les fleurs prennent la forme de spirales, les lotus antiques celle de triangles. Des chevrons, des roues à rayons symbolisent le rythme, la vitesse. Des rudentures, des engrenages, des bagues, des cercles traduisent le sentiment de mouvement.

Le style « paquebot » s'avérera une des branches les plus étonnantes de l'Art Déco. Les navires de la Compagnie Générale Transatlantique seront de véritables galeries d'art moderne, symboliques de leur époque et destinés à représenter l'image de la France à l'étranger¹⁴⁴.

Daum n'hésitera pas à céder à cette mode en créant une série de luminaires aux longues lignes horizontales et pouvant à l'occasion s'ornementer d'éléments empruntés à l'univers nautique comme des échelles de coupée, des éléments d'accastillage, des imitations de bastingage voire même des hublots (Fig. 181).

Loin de se cantonner à une seule et unique catégorie, Daum va développer toute une gamme de lustrerie adaptée pour tous les usages et ce aussi bien pour des appartements que pour de plus grandes habitations.

De la lanterne de corridor d'esprit *skyscraper* aux hautes suspensions spécialement conçues pour les cages d'escalier, une grande variété de luminaires sera proposée aux particuliers.

Lors de manifestations artistiques et commerciales, Daum pouvait aussi enregistrer certaines commandes hors normes. Ce fut le cas pour des pièces uniques et d'impressionnantes dimensions qui deviendront emblématiques de grands restaurants, d'hôtels de luxe et de palaces notamment sur les côtes atlantiques et méditerranéennes. Elles concernent aussi de très nombreuses salles de spectacle, de théâtre, de cinéma, de music halls et de casinos en France comme dans beaucoup d'autres pays¹⁴⁵. Ces lustres (Fig. 182) étaient alors déclinés en lampes de table, torchères, girandoles, appliques (Fig.

¹⁴⁴ En 1935, la Compagnie Générale Transatlantique passera une gigantesque commande de près de 90 000 pièces destinées au paquebot « Le Normandie ». Cette manne financière permettra à Daum de se maintenir à flot lors des grèves consécutives aux événements politiques de 1936.

¹⁴⁵ Malheureusement nous ne pouvons que déplorer la totale disparition d'une majorité de ces ensembles décoratifs typiques des années 1930.

183) ou autres indicateurs lumineux spécialement créés pour l'occasion¹⁴⁶.

En 1931, Daum participe à l'Exposition coloniale internationale qui est organisée sur le site du bois de Vincennes. Elle a pour objectif de faire découvrir « la plus grande France » et de présenter les apports de la métropole dans les pays colonisés.

Le succès populaire est au rendez-vous avec 8 millions de visiteurs qui, selon le slogan publicitaire, vont faire le tour du monde en un jour. Encore présent à l'Exposition internationale de 1937, (intitulée « Arts et Techniques dans la Vie moderne ») Daum, toujours à la pointe de la modernité présente des lustres résolument novateurs (Fig. 184). L'Art et la Technique ne s'opposent pas, leur union est au contraire indispensable. Dans une tentative d'harmonie et de paix, l'Exposition de 1937 veut démontrer que « le beau et l'utile doivent être indissolublement liés » (Edmond Labbé, commissaire général).

En fait, de cette exposition, le public n'a souvent retenu a posteriori que l'affrontement prémonitoire des pavillons de l'Allemagne et de l'URSS, oubliant la présentation des plus récents objets domestiques traités dans une stylistique significative de la fin d'une époque et de l'amorce d'un nouveau style (Fig. 185).

Du métal et du verre

Menées à l'initiative de Charles de Bourbon, roi de Naples et de Sicile, les fouilles d'Herculanum en 1738 suivies par celles effectuées à Pompéi dix ans plus tard ont joué un rôle décisif dans une vision renouvelée et élargie de l'art antique.

La diffusion de ces découvertes archéologiques fut assurée par la circulation des originaux avidement recherchés par les souverains et collectionneurs européens, mais aussi par les copies souvent faites par de grands artistes. Dès lors, le mobilier français, rejetant la Rocaille, s'inspire des structures rectilignes des vestiges gréco-romains. Les formes rigoureuses sont remises à l'honneur et l'on assiste à l'introduction de matériaux révolutionnaires comme l'acier.

En 1773, va apparaître un nouveau venu dans le registre du mobilier décoratif. Directement inspiré par un trépied antique, ce type de petit meuble appelé « athénienne » prend la forme d'une vasque supportée par un piétement le plus souvent métallique. Devenues fort prisées tout au long du XIX^e siècle, les « athéniennes » furent

¹⁴⁶ Pour anecdotique que cela soit, des maisons closes parmi les plus réputées étaient équipées de luminaires Daum. Ce fut le cas pour le Chabanais, le One Two Two ou le Sphinx comme le relate Nicole Canet dans son ouvrage *Décors de Bordels* (1860-1946), entre intimité et exubérance.

éditées dans des tailles de plus en plus conséquentes. Les vasques étaient pour la plupart en céramique ou en albâtre lorsque Daum eut l'idée d'en réaliser quelques exemplaires en verre. Grâce à l'électricité, ces éléments particulièrement spectaculaires retrouvèrent leur vocation première et prirent alors la forme de lampadaires tout à fait impressionnant.

Un des plus fameux exemples est le modèle dit *Poincaré*¹⁴⁷. Datant de 1910, on peut le considérer comme le prototype d'une importante production qui allait s'étaler pendant près de trois décennies¹⁴⁸ (Fig. 186). Ces luminaires aux squelettes métalliques élancés deviendront des créations caractéristiques du style Art Déco.

Les archives de la maison Daum conservent les dessins aquarellés des différents modèles de vasques avec ou sans rebord qui pouvaient aussi bien être suspendues au plafond qu'être incorporées dans un piétement métallique après perçage mécanique au niveau du *dépointillage. La forme inusitée de ces lampadaires de grande taille qui, pour les plus imposants, pouvaient atteindre une hauteur de deux mètres, avait pu décontenancer le grand public. Cependant, grâce notamment aux innombrables pages promotionnelles distillées par Edgar Brandt dans de nombreux magazines à grands tirages tels que *L'Illustration*, leur silhouette de ces luminaires devint de plus en plus habituelle et finit par ne plus susciter de commentaires négatifs.

Dès le début des années 1920, les modèles *Simplicité*, *Le Lys*, *Les Graines*, *Les Crosses*, *L'Orient*, *L'Élégance*, *Les Algues* (Fig. 187) ou encore *Les Roses* (Fig. 188), s'avérèrent des apports lumineux dont raffolaient les décorateurs les plus réputés.

Edgar Brandt ne pouvait que se féliciter de son partenariat avec la maison Daum qui était en mesure de réaliser des verreries en parfaite adéquation avec ses œuvres de bronze ou de fer forgé. Devant le succès rencontré, il commanda à la verrerie nancéienne une série de vasques identiques à celles usuellement usinées pour les lampadaires, mais en exigeant qu'elles soient en verre translucide. Daum fut tout à fait surpris de constater qu'à l'arrivée, les torchères habituelles s'étaient transformées et avaient laissé place à de surprenants aquariums.

Daum saura avantageusement tirer de profitables leçons des capacités de Brandt à communiquer efficacement. Comme le faisait le ferronnier, Daum entreprit de faire figurer

¹⁴⁷ Les deux familles Daum et Poincaré étaient intimement liées puisque Léon, fils d'Auguste Daum, épousa en 1913, Jeanne, fille d'Henri Poincaré.

¹⁴⁸ Lampadaire à décor d'algues circa 1910. H.: 190cm ; D. : 60 cm. Signature sur le pied L. Majorelle ; en creux sur la vasque Daum Nancy France Nancy, MEN, inv. AD369. Histoire : modèle original aurait été offert au président Raymond Poincaré par ses anciens condisciples du lycée de Bar le Duc ; achat de la commission du musée d'art décoratif, 1929.

sur les multiples documents de l'entreprise (cartons d'invitation, factures à en-têtes, cartes de visites ou enveloppes) des éléments dessinés ou photographiés des oeuvres les plus représentatives¹⁴⁹.

En 1908, l'entrepreneur Jean Born crée la maison Robj et lui donne ce nom à partir des lettres de son propre patronyme sous forme d'anagramme. En 1910, il dépose un certain nombre de modèles, et, immédiatement après la Première Guerre mondiale, il renouvelle l'opération en brevetant des exemplaires de veilleuses en porcelaine s'éclairant à l'électricité. Tragiquement, en 1922, Jean Born meurt dans un accident d'automobile. Lucien Willemetz, actionnaire de la société en reprend la direction à la suite de quoi Robj connaît un extraordinaire essor. À l'Exposition des Arts Décoratifs de 1925, l'entreprise sort d'un relatif anonymat et obtient une médaille de bronze. Afin d'inciter des artistes de qualité à travailler pour la compagnie, en 1927, celle-ci organise un concours. De grands noms comme Pompon, Landowski ou Dufrené y participent. En décembre 1927, la maison Robj présente les nouveautés en céramique mais aussi désormais en verre.

Dans son catalogue de créations, Robj propose des diffuseurs d'odeurs, des veilleuses électriques mais aussi des luminaires (Fig. 189). Plusieurs exemplaires ainsi que des lustres, appliques et lampes sont reproduits en couleurs, réalisés en fer forgé et verre de jade (Fig. 190). Contractuellement, les artistes ayant travaillé pour Robj devaient impérativement demeurer anonymes mais une étude attentive des pièces permet de reconnaître le style de Raymond Subes, Paul Kiss ou encore Edgar Brandt. L'examen des verreries permet d'identifier sans le moindre doute que ces dernières portent l'empreinte des ateliers Daum.

L'expérience de la manufacture lorraine en matière de verreries adaptées à l'éclairage électrique permettait à la firme nancéienne de concevoir le matériau idéal pour répondre aux exigences de Robj. Il était nécessaire que le matériau vitreux demeure raisonnablement translucide pour remplir son rôle mais il devait cependant demeurer opaque pour ne pas faire voir le dispositif d'électrification. Il lui fallait être assez solide pour résister au choc thermique susceptible de se produire entre le liquide parfumé et le verre échauffé. Enfin, il était impératif que la verrerie soit capable de monter progressivement en température pour permettre aux gouttes de parfum de se diffuser¹⁵⁰.

¹⁴⁹ Annexe n°14 : Carte commerciale Daum montrant l'importance du luminaire.

¹⁵⁰ Article d'Anne Doridou Heim, la gazette Drouot n°17 du 02 Mai 2009 : le critique Paul Sentenac écrit dans un article intitulé « la renaissance de l'art français et des industries de luxe » que les œuvres de Robj sont très demandées par « nos compatriotes raffinés et par es étrangers passionnés de choses de chez nous ».

Sans doute plus encore que les lustres, lampadaires ou veilleuses, les appliques murales sont les dispositifs lumineux les plus emblématiques de l'Art Déco (Fig. 191).

De par la nature même de leur destination, elles sont des structures de complément. En effet, les appliques ne peuvent à elles seules assurer l'éclairage de l'endroit où elles sont situées. C'est principalement aux lustres que sont dévolus la mission d'illuminer les pièces à vivre. Cela indique que l'on considère l'applique comme un élément pour lequel l'aspect décoratif peut prendre le pas sur la fonction d'éclairage. Leur positionnement fixe sur des murs leur confère un rôle de déflecteurs de lumière qui est censé dispenser une luminosité souvent indirecte propice à créer une ambiance chaleureuse. En soulignant certaines parties de la pièce, elles contribuent à renforcer le caractère du lieu. Originellement, les appliques étaient constituées d'un tube¹⁵¹ au bout duquel étaient déposés de simples abat-jours. Daum allait en fabriquer une multitude de forme et de coloris les plus variés.

Le perçage des plafonniers entraînant souvent des accidents, l'idée de réutiliser les pièces abimées en les retaillant permit de minimiser ce manque à gagner. En récupérant des quarts et des demies vasques il devint alors possible de les transformer en appliques murales en les enchâssant dans des berceaux métalliques¹⁵² (Fig. 192).

Progressivement, les montures vont prendre de plus en plus de volume et d'importance, la verrerie semblant ne plus être qu'un prétexte pour mettre en valeur le travail des artistes du métal. Les dimensions décoratives ou ornementales vont prendre définitivement le pas sur l'aspect lumineux au point que les appliques vont devenir de véritables sculptures.

Étonnamment, le marché ne semble pas montrer un enthousiasme débordant pour cette fabrication si particulière et la côte de ce type de pièces n'enregistre aucun frémissement annonciateur d'une quelconque hausse (Fig. 193).

Les feux de la rampe

Le 8 novembre 1972, dans le cadre de l'hôtel Drouot, temple parisien des ventes aux enchères, la vénérable étude de commissaires-priseurs Solanet, Godeau et Audap¹⁵³

Il affirme par ailleurs que « les bibelots Robj sont le complément de tout intérieur élégant en vente dans toutes les maisons d'élégance » et il va jusqu'à proclamer qu'ils « sont à nos temps modernes ce qu'étaient au dix-huitième siècle, les porcelaines de Saxe ou de Meissen ».

¹⁵¹ Ces tubes courbés en cuivre ou en laiton étaient connus sous la dénomination col de cygne.

¹⁵² Grâce à l'amabilité de Monsieur Crantz, directeur artistique de chez Daum, nous avons pu trouver trace dans les archives de la maison de ces « sauvetages » et des esquisses préparatoires en vue de commercialiser les éléments restaurés.

¹⁵³ Cette étude parmi les plus anciennes du territoire fut créée le 01 janvier 1900.

dispersait les 79 lots constituant la collection Art Déco du célèbre couturier Jacques Doucet. Cet événement est unanimement considéré comme le point de départ de la création du marché qui devait propulser les créations de l'époque Art Déco vers les plus hautes sphères.

Jacques Doucet (1853-1929) fut un grand collectionneur et mécène de la vie artistique parisienne des années 1880 jusqu'à son dernier souffle¹⁵⁴.

Lorsque la vente de la succession Doucet intervient, le président de la république, Georges Pompidou, est, comme sa femme Claude, un passionné d'Art Contemporain. Le 14 février de cette année 1972, afin de dépoussiérer quelque peu le Palais de l'Élysée, il fait appel à des artistes novateurs comme le designer Pierre Paulin¹⁵⁵.

La tendance est donc plutôt tournée vers la modernité que vers l'exploration du style des années 20 ou 30.

Chaque génération est désireuse de changer radicalement ce qui constituait l'environnement de ses parents ou grands-parents. L'histoire de l'art illustre de manière évidente que chaque style est appelé à connaître après son apogée, une période plus ou moins longue de purgatoire.

Un petit groupe de gens passionnés allait se fixer pour mission de réhabiliter les créateurs des années folles.

Tous deux anciens élèves de l'école du Louvre, Florence et Jean-Pierre Camard eurent chacun une vie professionnelle très active avant que de se spécialiser dans les arts décoratifs. Madame Camard fut enseignante de lettres modernes alors que son époux exerçait la profession de conservateur de musée à Saint Germain en Laye. À la fin des années 1970, ils sauront s'imposer comme les spécialistes incontestés de l'Art Déco et ouvriront le cabinet d'expertise le plus réputé sur la place de Paris. La formation littéraire de Florence Camard la conduira à écrire de très nombreux volumes dont la première biographie consacrée à J.E. Ruhlmann¹⁵⁶.

Les cadets n'ayant pas les réticences de leurs aînés, une nouvelle génération d'antiquaires, nés après-guerre, commencent à émerger en se consacrant à la promotion des artistes de

¹⁵⁴ Propriétaire d'un magasin hérité de sa mère, Jacques Doucet fonda une des premières maisons de haute couture. Sa riche clientèle lui assura une fortune qui lui permit de satisfaire ses passions d'amateur d'art. Après avoir réuni des objets d'art du XVIII^e siècle, en 1912, il revend l'ensemble de cette collection pour acquérir des œuvres contemporaines. En 1924, il sera le premier propriétaire des "Demoiselles d'Avignon" de Pablo Picasso.

¹⁵⁵ Pierre Paulin va rénover plusieurs salons du rez-de-chaussée.

¹⁵⁶ Florence Camard, *Ruhlmann*, Paris, Éditions Nonelle Hayot, 2009.

l'entre deux guerres. Félix Marcilhac, Jean-Jacques Dutko, Robert et Cheska Vallois et de nombreux autres vont ouvrir leurs boutiques au sein desquelles les luminaires Daum occuperont une place de choix. Contrairement aux marchands traditionnels, ces jeunes gens vont exercer leur métier en se considérant comme des défricheurs et vont explorer en profondeur la production de tel ou tel atelier. Ils vont rédiger des monographies, des catalogues raisonnés afin de partager leur enthousiasme avec un plus vaste public.

Particulièrement actifs, ces commerçants d'un nouveau type ne veulent plus se cantonner au simple exercice mercantile. Ils abordent la pratique de leur activité dans l'esprit des dirigeants des galeries de peinture. Ils s'intéressent à un artiste, l'étudient, acquièrent un stock d'œuvres, publient des articles ou des ouvrages puis en deviennent le professionnel référent avant de se muer en commissaires d'exposition.

Du 6 mars au 6 juin 1981 se déroulera dans les locaux Louvre des Antiquaires une exposition intitulée « 1930 Quand le meuble devient sculpture » dans laquelle seront exposés des exemplaires significatifs de luminaires issus des ateliers de verreries nancéiennes.

Les clients amateurs d'Art Déco n'étaient pas suffisamment nombreux pour que des ventes soient organisées sur ce seul thème. La consultation des catalogues de ventes d'art décoratif du XX^e siècle permet toutefois de se rendre compte qu'au fil des années, le nombre de lots datant des années 20 à 40 va régulièrement croître. Les luminaires Daum sont presque systématiquement présents et constituent souvent les pièces vedettes des vacations. Les verreries Art Déco vont toucher un public de plus en plus étendu car de nombreux décorateurs vont les incorporer dans des intérieurs où cohabitent œuvres anciennes et Art Contemporain. Les prix des luminaires Daum à travers la planète vont augmenter de manière exponentielle¹⁵⁷.

L'étude Ader Picard Tajan, lors d'une vente en mars 1984, adjugera une rare lampe¹⁵⁸ Art Déco en verre monochrome ambre-orangé pour 250 000 francs hors frais d'adjudication¹⁵⁹ (Fig. 194). Trois ans plus tard en 1987, à l'occasion d'une vente au Japon de la collection Daum, les mêmes vendront une lampe de table des plus classiques en verre jaune

¹⁵⁷ Les prix indiqués en euros ont été calculés à partir d'un logiciel de conversion prenant en compte les cotations officielles au jour des vacations.

¹⁵⁸ ADER, PICARD, TAJAN, *Collection Daum Nancy*, catalogue de vente du Jeudi 15 Mars 1984, Tokyo, 1984, pp. 80-81.

¹⁵⁹ Vendu le 15 mars sous le numéro 97, ce lot attendra la somme d'environ 38 000 euros en monnaie non réévaluée.

transparent à décor géométrique gravé à l'acide pour 104 452 francs¹⁶⁰(Fig. 195). En 1990, la maison de vente genevoise Habsburg, lors d'une vacation spécialisée proposera une lampe de table dite de type champignon estimée de 13 000 – 17 000 francs suisses¹⁶¹.

L'hôtel des ventes Est-Ouest & Millon Robert présidera à l'organisation de deux vacations en mars et juillet 1991 où plusieurs modèles de lampe Daum Art Déco seront proposés parmi lesquelles on retiendra le lot 216 estimé entre 8 millions et 12 millions de Yens¹⁶² (Fig. 196).

Pendant près de dix ans, des centaines de modèles de luminaires Art Déco vont séduire des amateurs de tous les continents. Pauline de Smedt, directrice des ventes, département « Arts Décoratifs du XX^e siècle et Design » chez Christie's, chapeautera à Paris en 2004 la dispersion des ultimes exemplaires provenant des collections de la maison Daum. La somme récoltée atteindra deux millions trois cent mille euros (2 300 000€).

En 2005, les ventes d'art décoratif du XX^e siècle, vont battre des records. Devenue maison de vente à l'occasion du changement législatif régissant le métier de commissaire-priseur, Camard va soumettre aux enchères des pièces rarissimes dont une suite de six fauteuils qui totalisera au marteau la somme de 7,87 millions d'euros. Les deux luminaires Daum apparaissant dans cette vacation bénéficieront eux aussi de ce moment d'exception. Comme cela se confirme dans d'autres domaines du marché de l'art, les ventes de pièces rassemblées par des personnes célèbres deviennent des événements clés qui permettent de pulvériser les plus estimations les plus optimistes. À l'instar des ventes faites par Christie's New York pour la collection d'œuvres d'art de Barbra Streisand ou encore celle orchestrée par Sotheby's Londres pour les objets provenant de chez Sir Elton John, les luminaires Daum vont faire l'objet d'impressionnantes batailles d'enchères. En 2012, lors de la vente de la collection d'Hélène Rochas on pouvait lire dans le quotidien de l'art :

« Un collectionneur européen n'a pas résisté à *La Tentation*, lampadaire d'Edgar Brandt et Daum, des années 1920, au fût en forme de serpent. Adjudé 265 000 euros, il bat le précédent record pour une oeuvre de ces deux artistes, détenu par la lampe de table en bronze *Cobra* provenant de la collection Bergé-

¹⁶⁰ ADER, PICARD, TAJAN, *Collection Daum Nancy*, catalogue de vente du Mercredi 07 Octobre 1987, Tokyo, 1987. Lot 188, vendu pour environ 16 000 euros en monnaie non réévaluée.

¹⁶¹ HABSBERG, *Art Nouveau-Art Déco*, catalogue de vente du Dimanche 16 Décembre 1990, Tokyo, 1990, p. 91. Lot 152 estimé aux environs de 17 000 à 22 000 euros en monnaie non réévalué.

¹⁶² EST-OUEST & Millon et Robert, *Verrerie de Nancy-Icart-Art-Déco-Tiffany-Lalique-Meubles Gallé*, catalogue de vente du Mardi 05 Mars 1991, Tokyo, 1991, p. 156. Lot 216 estimé entre 47 000 et 71 000 euros en monnaie non réévaluée.

Passant régulièrement en ventes publiques, *Tentation* (Fig. p. 197) et *Cobra* (Fig. p.198) encore appelé *Naja*, sont les créations Daum-Brandt les plus convoitées.

Plus récemment, la collection privée de Félix Marilhac a été mise en vente conjointement par les maisons Sotheby's France et Artcurial le 11 et 12 Mars 2014. Avec un total de 24,7 millions d'euros en trois sessions¹⁶⁴.

Cette dispersion provenant d'un expert reconnu, marchand réputé et éminent historien de l'art, a plus que doublé son estimation haute. Ce remarquable résultat récompensait un ensemble d'exception. Près de 600 amateurs s'étaient enregistrés pour la vente, avec un nombre tout aussi impressionnant de demandes de lignes téléphoniques. Les provenances garanties des lots dispersées, (Marie-Laure de Noailles, Elsa Schiaparelli, Jeanne Lanvin, Paul Cocteau) conférant aux exemplaires un pedigree prestigieux sont désormais la condition *sine qua non* pour atteindre les tarifs les plus élevés.

Une analyse plus précise des résultats obtenus en ventes publiques tend à démontrer que les lampadaires représentent l'investissement le plus favorable de ce secteur. Négligés pendant longtemps, ils ne sont toutefois plus aujourd'hui les parents pauvres du luminaire. Si on se livre à une étude comparée avec d'autres oeuvres, on s'aperçoit aisément qu'il existe encore une importante marge de progression. L'association du nom de Daum avec celle d'une grande signature de la ferronnerie est le gage de plus values conséquentes à relativement court terme.

¹⁶³ Ce modèle parmi les plus recherchés avait été initialement acquis à Paris chez Christie's en février 2009 pour la somme de 91 000 euros. Comme il est mentionné dans l'article paru à cette occasion dans le quotidien de l'art.

[Disponible en ligne, Url : http://lequotidiendelart.com/quotidien_articles_detail.php?idarticle=867].

¹⁶⁴ Il est possible de consulter le résultat des ventes sur le site internet de Sotheby's dont voici le lien : <http://www.sothebys.com/fr/auctions/2014/collection-privee-felix-marilhac.html> .

CONCLUSION

Unique rescapée avec Lalique des conflits sociaux du front populaire qui entraîneront la fermeture de la quasi totalité des usines concurrentes, Daum va bientôt connaître des heures sombres.

En 1937, Paul Daum est appelé à la direction de la Chambre Syndicale des Cristalleries et Verreries de l'Est. Il va déployer toute son énergie à trouver les remèdes nécessaires au maintien en activité du travail à la main, s'efforçant, à côté des verreries mécaniques, de conserver son originalité créatrice.

Mobilisé en 1939 comme Colonel d'aviation, démobilisé en octobre 1940, il se fixe à Paris et exerce d'importantes responsabilités à la tête d'un réseau de résistance.

Arrêté par la Gestapo dans son bureau de la rue Paradis en février 43, il est emprisonné à Fresnes, puis envoyé en camp de représailles de Sarrebruck Neue Bremm. Torturé par les nazis, il mourra en déportation un an plus tard.

Après la Seconde Guerre mondiale, l'odyssée de la firme nancéienne va se poursuivre sous la direction d'Henri et Michel Daum assistés par Antonin Froissart, l'aîné des petits enfants d'Antonin. Grâce aux compétences d'ingénieur de ce dernier, l'entreprise prend un tournant radical et se mue en une cristallerie qui va repartir à la conquête d'une nouvelle reconnaissance internationale.

Les recherches que nous avons menées n'ont pas la prétention de fournir toutes les réponses qui permettraient d'appréhender totalement la complexité liée à la production artistique d'une entreprise oeuvrant depuis presque un siècle et demi.

Cependant, les témoignages recueillis comme les informations récoltées nous ont permis de mettre en relief un certain nombre de facettes de ce que peuvent représenter les luminaires Daum si l'on prend soin de mettre en perspective les contextes historiques, esthétiques et technologiques dans lesquels ces créations ont été élaborées. Transformer un objet à vocation utilitaire en objet d'art n'a jamais été un but en soi mais s'inscrivait dans une ambition plus globale née du double désir d'introduire de l'art dans tout et de faire en sorte que cet objectif puisse concerner le plus grand nombre en réalisant un art pour tous.

Nous avons tenté d'explicitier quelques aspects moins connus des créations Daum afin de démontrer à la fois l'originalité et les spécificités des œuvres lumineuses issues des ateliers de la verrerie nancéienne. Pour ce faire, il nous a paru indispensable d'établir des

parallèles avec ce que proposait la concurrence.

Même si comparaison n'est pas raison, on ne saurait évoquer l'Art Nouveau français en gommant l'importance du personnage incontournable que fut Emile Gallé.

En faisant ressortir les divergences entre les manufactures, en dehors de ce qui opposait leurs dirigeants, nous avons tenu à insister sur les progrès techniques et les procédés de fabrication propres à chacun des protagonistes. Toutefois, au delà des péripéties liées à la guerre commerciale qu'elles se livraient, nous avons voulu souligner que c'est effectivement au niveau même de la conception du processus créatif que se distinguaient les deux entités. Alors que le chef de file de l'École de Nancy assumait seul la direction artistique de ses ateliers, les frères Daum, conscients de ce qu'ils étaient, cherchaient lucidement à recruter les collaborateurs talentueux qui leur offriraient la possibilité de faire progresser l'entreprise.

C'est précisément ce positionnement que nous avons tenu à explorer plus en profondeur.

Lors du choix de notre sujet, nous imaginions initialement traiter cette rubrique en nous appuyant sur les exemplaires de Daum et Majorelle que nous avons pu admirer dans les collections des musées de Nancy.

Les récolements auxquels nous nous sommes livrés nous ont peu à peu fait prendre conscience qu'au lieu d'être périphérique, ce chapitre allait devenir un axe majeur de notre réflexion.

En effet, en relevant systématiquement tous les exemplaires d'éclairages Daum figurant dans la bibliographie disponible et en examinant une importante quantité de catalogues de vente, nous avons pu nous rendre compte de la multiplicité d'œuvres signées Daum réalisées conjointement avec d'autres créateurs.

Modifiant considérablement ce que nous pensions préalablement, cette découverte a réorienté notre travail et nous a fait réaliser qu'il s'agissait là d'une des clés nous permettant de comprendre comment Daum allait réussir à devenir un spécialiste du luminaire.

En collationnant les divers modèles de lampes et en tentant d'en identifier les auteurs, nous avons entrepris de lister ces spécialistes du travail du bronze et de la ferronnerie.

Nous nous sommes aperçus que, s'ils avaient commencé leur carrière dans la mouvance de l'Art Nouveau, bon nombre d'entre eux avaient su coller au changement d'époque en devenant de remarquables références du style Art Déco.

Nous nous sommes attelés à mettre en exergue l'évolution simultanée du travail de ces praticiens et la réactivité dont Daum avait su faire preuve pour anticiper, assimiler puis s'approprier les nouvelles tendances stylistiques.

En nous penchant plus attentivement sur certaines particularités des lampadaires, appliques et autres lustres, nous avons essayé de décrire les moyens techniques par lesquels Daum avait pu demeurer un laboratoire des plus performants et un lieu de perpétuelles expérimentations.

Nous avons pris soin de montrer combien les progrès de la chimie avaient permis d'améliorer la qualité des colorations et des procédés de décoration. Nous avons aussi tenu à explorer plus avant les incursions que Daum a effectué dans les domaines de l'ameublement, de la sculpture ou de l'architecture afin de se maintenir constamment à l'avant-garde de la création.

Nous n'aurions pu achever nos investigations sans aborder les relations délicates et ambiguës qui s'instaurent entre verre et métal et subséquentement entre verriers et métalliers.

Ce faisant, il nous apparut nécessaire, outre les personnalités connues comme Edgar Brandt ou Jean Prouvé, de mentionner les multiples artisans d'art auxquels Daum avait consenti à fournir des verreries permettant d'équiper des montures métalliques réalisés en Lorraine, dans le Lyonnais ou en région parisienne.

Désireux d'ancrer notre mémoire dans la réalité d'une optique professionnalisante, nous avons voulu, à travers quelques exemples significatifs, retracer les jalons les plus marquants de l'évolution du marché des luminaires Daum proposés aux enchères lors des plus fameuses vacations.

Grâce au stage effectué dans une maison de vente marseillaise nous avons été en mesure d'avoir accès à des banques de données et autres outils informatiques professionnels. Nous avons pu ainsi être en situation de vérifier que les luminaires auxquels nous nous intéressions continuaient à peser un poids économique non négligeable et qu'ils demeuraient des œuvres recherchées et appréciées bien au delà de la niche habituelle des collectionneurs.

Le sujet auquel nous avons choisi de nous confronter n'est pas de ceux qui se puisse traiter en quelques dizaines de pages. Bien plus vaste qu'il n'y paraît, il concerne de nombreux domaines et soulève des questions qui mériteraient un approfondissement allant bien au delà du cadre d'un mémoire de seconde année de master.

En déplorant de ne pouvoir nous livrer une exploration plus exhaustive ou plus détaillée, nous nous sommes attachés à restreindre notre étude à certains collaborateurs et ce, en décidant arbitrairement de limiter notre travail au seuil de la Seconde Guerre mondiale.

Avec une nouvelle génération de dirigeants, l'aventure artistique et commerciale de l'entreprise Daum s'est poursuivie aux cours des décennies suivantes et se perpétue encore aujourd'hui. Le secteur du luminaire, quasiment abandonné dans les dernières années du XX^e siècle, vient d'être réactivé en prenant toute sa place dans les nouvelles collections éditées en pâte de verre.

Le recours à des collaborateurs extérieurs se perpétue continuant par la même à renouveler la tradition initiée depuis bientôt un siècle et demi. Les contributions apportées par de jeunes artistes demeurent un gage fondamental d'inventivité et de créativité qui contribue à maintenir Daum au plus haut degré de modernité.

Paradoxalement, si la firme nancéienne se soucie de vouloir tenir dignement son rang en terme d'art contemporain, on peut cependant déplorer que rien ne soit entrepris afin de recueillir la parole des derniers témoins du glorieux passé des ateliers. Les rares survivants sont détenteurs d'un savoir incomparable et de souvenirs qui s'effaceront bientôt avec eux. Faute d'être urgemment enregistré, ce trésor sera irrémédiablement perdu. Il y a donc là matière à compléter, développer et amplifier une étude plus conséquente qui permettrait de prolonger utilement les pistes défrichées à l'occasion du présent mémoire.

SOURCES

SOURCES MANUSCRITES :

ARCHIVES NATIONALES

- 106 AS 1-50 : réunion des fabricants de bronzes devenue Chambre syndicale des fabricants de bronzes (1817-1954).
- 106 AS 56-61: Association pour l'apprentissage dans les industrie du bronze (1924-1955).
- 106 AS 62 : Statuts de la Chambre syndicale des fondeurs d'art (1881).

FONDS DAUM

- consultation des dessins préparatoires.
- consultation des répertoires de modèles de luminaire.
- extraits de catalogues.
- listes des personnels des Verreries de Nancy et de Belle Étoile.

ARCHIVES MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE NANCY

- Classeur vert A1 1874-1918 : les hommes et leur environnement.
- Classeur vert A2 1874-1918 : Époque 1900 créations, expositions.
- Classeur vert B2 année 1925 : créations et expositions.
- Lègue Noël Daum, archives familiales, factures, photographies anciennes.
- 727 W 25-27, 39 (Musée des Beaux-arts : collections, manifestation. 1998-2004).
- Documentation iconographique : 1 Fi 2944-2946, 2966, 2995-2998, 3022 : plans de la salle Daum du Musée des Beaux-arts. 1994.
- Documentation iconographique 13 Fi 9 (photographie de l'arc de triomphe des usines Daum et Fruhinsholz. 1892), 16 Fi 6, 54, 55 (papiers à en-tête de la société Daum. 1937, 1967, 1976).

ARCHIVES MUSÉE DE L'ÉCOLE DE NANCY

- coupures de presse liées à Daum depuis la création du musée.
- fonds iconographiques.
- Consultation des inventaires liés à la collection Daum du musée.

ARCHIVES SERVICE RÉGIONAL DE L'INVENTAIRE DE MEURTHE ET MOSELLE

- consultation des inventaires réalisés lors des deux ventes des collections Daum de la Compagnie Française du Cristal en 1995 et 2002.

ARCHIVES MUNICIPALES DE NANCY

- Dans la sous-série 1 D : procès verbaux imprimés des séances du conseil municipal pour la période 1886 à 1901 concernant le câblage des particuliers pour l'installation de l'électricité (cotés 1 D 404-420).
- Dans la sous-série 1 O : dossiers relatifs à l'éclairage public, électrique et au gaz pour la période 1800 à 1980 (cotés 1 O 943 à 1085).
- Dans les sous-séries 2 F : "Commerce et industrie" (incluant l'exposition internationale de l'Est de la France de 1909).

- Dans les sous-séries 2 R "Sciences, lettres et arts", ainsi que dans les fonds photographiques, sont restées infructueuses.
- Ouvrage coté BH 117. *A la mémoire de Paul Daum* / Charles Friedel, J. Karcher, Jean Francin, B. Aubert. – Nancy : Berger-Levrault, 1945.
- Ouvrage coté BH 791. *Zoom sur Daum : Un autre regard sur une dynastie de maîtres-verriers* / Denise Bloch, François Le Tacon. – Nancy : Ed. Association d'idées, 2005. – 111 p. – (Collection Zoom).

ARCHIVES NUMÉRISÉES CHRISTIE'S

- répertoire des ventes réalisées par Christie's depuis l'ouverture de la maison de ventes.

ARCHIVES NUMÉRISÉES LECLERE

- mise à dispositions de tous les catalogues de ventes en lien avec mon mémoire.
- mise à disposition de sites de cotation pour professionnel.
- rencontre d'expert pour l'explication de l'histoire des ventes des objets Daum.

SOURCES IMPRIMÉES :

DE FOURCAUD Louis, *Émile Gallé*, Paris, Editions Librairie de l'Art Ancien et Moderne, coll. « Les artistes de Tous les temps, série D : le XXème siècle », 1903.

DE MONTESQUIOU Robert, *Têtes d'expression*, Paris, Émile-Paul Éditeurs, 1912.

HENRIVAUX Jules, *La verrerie au XX^e siècle*, Paris, Editions E. Bernard et compagnie, 1903.

HOUTART Eugène, *Exposition Universelle Internationale de 1900 à Paris. Rapports du jury international classe 73, cristaux et verrerie*, Paris, Imprimerie nationale, 1901.

LAFFITTE Louis, *Rapport général sur l'exposition internationale de l'est de la France. Nancy 1909*, Paris-Nancy, Editions Berger-Levrault, 1912.

PICARD Alfred, *Exposition Universelle Internationale de 1900 à Paris. Le bilan d'un siècle (1801-1900)*, Paris, Imprimerie nationale, 1906.

QUANTIN Albert, *L'exposition du siècle 1900*, Paris, Revue Le Monde Moderne, 1901.

SOURCES ÉDITÉES OU RÉÉDITIONS DE SOURCES :

GALLÉ Émile, *Écrits pour l'art: Floriculture, art décoratif, notices d'exposition (1844-1889)*, Paris, Editions librairie Renouard et H. Laurens, 1908. Réed. Marseille, Editions Jeanne LAFFITTE, 1980.

Majorelle Frères et Compagnie, *Majorelle : Masterpieces of art Nouveau Furniture*, catalogue de 1910. Réed. USA, Dover Publications Inc, 2002.

BIBLIOGRAPHIE

- ART NOUVEAU ET ÉCOLE DE NANCY

BERTRAND Francine, *L'École de Nancy 1889-1909 : art et industrie du grès en Lorraine*, Editions Réunion des musées nationaux, 1999.

BOUILLON Jean-Paul, *Journal de l'Art nouveau 1870-1914*, Genève, Editions Skira, 1985.

BOUTON-CORBIN Philippe, *Eugène Corbin : collectionneur et mécène de l'école de Nancy, président des Magasins réunis, inventeur du camouflage de guerre*, Nancy, Editions Association des amis du Musée de l'École de Nancy, 2002.

CHARPENTIER Françoise-Thérèse, *Émile Gallé : industriel et poète 1864-1904*, Nancy, Editions Presses universitaires de Nancy, 1978.

CHARPENTIER Françoise-Thérèse, *Art Nouveau. L'École de Nancy*, Paris-Metz, Editions Denoël-Serpenoise, 1987.

CHARPENTIER Françoise-Thérèse, GALLÉ Émile, MARX Roger, *Lettres pour l'Art: Correspondance 1882-1904*, Strasbourg, Editions La Nuée Bleue, 2006.

CLAUDE Henri, *La lorraine vue par les peintres*, Metz, Serge Domini Éditeur, 2003.

CLAUDE Henri, APTEL Claire *et al.*, Auteurs Collectifs, *Nancy 1900 : rayonnement de l'Art nouveau*, Thionville, Editions Gérard Klopp, 1989.

DEBIZE Christian, *guide : l'École de Nancy*, Nancy-Metz, Editions Presses universitaires de Nancy et Editions Serpenoise, 1990.

DEBIZE Christian, *Émile Gallé et l'École de Nancy*, Metz, Editions Serpenoise, 1998.

DESCOUTURELLE Frédéric, *Eugène Vallin : menuisier d'Art de l'école de Nancy*, Nancy, Editions Amis du Musée de l'École de Nancy, 1998.

DOUCET Hervé, *Émile André : Art nouveau et modernités*, Arles, Editions Honoré Clair, 2011.

DUNCAN Alastair, *Art nouveau Furniture*, Londres, Editions Thomas & Hudson, 1982.

DUNCAN Alastair, *The Paris Salons 1895-1914, Volume III : Furniture*, éd. Antique Collectors' Club, Woodbridge, 1996.

DUNCAN Alastair, *Art nouveau*, traduit de l'anglais par Guillaume Marlière, Paris, Editions Thomas & Hudson, 2000.

- DUNCAN Alastair et De BARTHA Georges, *Gallé Lamps*, Woodbridge, Antique Collectors' Club, 2013.
- DUSART Alain, MOULIN François, *Art nouveau. L'Épopée Lorraine*, Strasbourg, Éditions de l'est La Nuée Bleue, 1998.
- FOUCART Pierre, GILLMANN Raymonde, *Hôtel Bouctot-Vagniez. Architecture-Reflet d'une époque*, Amiens, Editions Chambre régionale de commerce et d'industrie de Picardie, circa 1994.
- FROISSART PEZONE Rossella, *L'Art dans Tout. Les arts décoratifs en France et l'utopie d'un Art nouveau*, Paris, CNRS Editions, 2004.
- GARNER Philippe, *Émile Gallé*, Paris, Flammarion, 1976.
- GREENHALGH Paul, *Art nouveau 1890-1914*, Londres, Editions Harry N. Abrams, 2000.
- GROSJEAN Claudine, GURY Denise, MALVEAU Catherine *et al.*, *Nancy à l'époque de Gallé*, Nancy, Editions Koidneuf, 2009.
- GUERRAND Roger Henri, *L'Art nouveau en Europe*, Paris, Editions Plon, 1965.
- HEROLD Michel, PETIT Brigitte *et al.*, *A.R.T. nouveau. L'École de Nancy*, Paris, Editions Denoël et Serpenoise, 1987.
- LE TACON François, *Émile Gallé maître de l'Art nouveau*, Nancy, Editions la Nuée Bleue, 2004.
- MANNONI Édith, *Meubles et ensembles style 1900*, Paris, Editions Massin, 1968.
- MANNONI Édith, BIZOT Chantal, *Mobilier 1900-1925*, Paris, Editions Charles Massin, 1980.
- MARTIN Philippe, PUPIL François *et al.*, *Nancy du moyen âge au XXI^e siècle*, Metz, Editions Serpenoise, 2006.
- MIDANT Jean-Paul, *L'Art Nouveau en France*, Paris, Editions Parangon-L'Aventurine, 1999.
- PETRY Claude, *Le Musée des Beaux-Arts de Nancy*, Paris, Editions Musée et Monuments de France, 1989.
- RHEIMS Maurice, *L'Objet 1900*, Paris, Editions des Arts et Métiers Graphiques, 1964.
- RHEIMS Maurice, *L'Art 1900*, Paris, Editions des Arts et Métiers Graphiques, 1965.
- SEMBACH Klaus Jürgen, *L'Art nouveau. L'utopie de la réconciliation*, Paris, Editions Taschen, 1996.

SICARD-LENATTIER Hélène, *La Société lorraine des amis des arts et des musées - 175 ans au service de la création artistique à Nancy*, Nancy, Editions Société lorraine des Amis des Arts et des Musées, 2007.

THOMAS Valérie (dir.), OTTER Blandine *et al.*, *Le Musée de l'École de Nancy : œuvres choisies*, Nancy, Editions Musée de l'École de Nancy-Somogy Editions d'art, 2009.

WICHMANN Siegfried, *Art nouveau*, traduit de l'allemand par Josy Mély, Thérèse Zaremba et Gérard Gabert, Paris, Editions Hachette, 1978.

WITTLICH Petr, *Art nouveau : peinture, orfèvrerie, bibelots, sculpture, architecture*, Paris, Editions Cercle d'Art, 1985.

- VERRE

BLOCH-DERMANT Janine, *L'art du verre en France 1860-1914*, Lausanne, Editions Edita et Denoël, 1974.

BLOCH-DERMANT Janine, *Le verre en France d'Émile Gallé à nos jours*, Osny, Les Editions de L'Amateur, 1983.

BLOUNT Berniece, BLOUNT Henry, *French cameo glass*, Iowa, Wallace-Homestead Book Company Des Moines, 1968.

CAPPA Giuseppe, *Le génie verrier de l'Europe. Témoignages de l'Historicisme à la Modernité (1840-1998)*, Hayen, Editions Pierre Mardaga, 1998.

CAPPA Giuseppe, *L'Europe de l'art verrier. Des précurseurs de l'Art Nouveau à l'Art Actuel*, Hayen, Editions Pierre Mardaga, 1991.

CAPPA Giuseppe, *100 Jaar europese glaskunst : van art nouveau tot hedendaagse kunst*, Bruxelles, Generale bankmaatschappij, 1983.

CRUNELLE Marc, *Vocabulaire décoratif et ornemental*, Bruxelles, Editions Atelier Crunch, 1995.

DE GRADA Raffaele, GUALDONI Flaminio *et al.*, *Le mobilier du XX^e siècle en France et en Europe*, traduit de l'italien par Jean-Philippe Follet, Paris, Editions Mengès, 1995.

ENNÈS Pierre, *Histoire du verre le XIX^e siècle au carrefour de l'art et de l'industrie*, Paris, Editions Charles Massin, 2006.

FIELL Peter, FIELL Charlotte, *1000 lights 1878-1959*, London, Editions Taschen, 2005.

GÉRARD Bertrand, *Schneider maître verrier : le verre français Charard*, Paris, Editions Faton, 1995.

GROVER Ray, GROVER Lee, *Art Glass Nouveau*, Rutland (Vermont), Charles E. Tuttle Company publishers, 1970.

GROVER Ray, GROVER Lee, *Carved & Decorated european art glass*, Rutland (Vermont), Charles E. Tuttle Company publishers, 1970.

INGOLD Gérard, *Saint.Louis : De l'art du verre à l'art du cristal de 1586 à nos jours*, Paris, Editions Denoël, 1986.

TALLOT Benoît, *Les frères Muller : Maîtres verriers à Lunéville. Magie des vases*, Metz, Editions Serpenoise, 2010.

TRAUB Jules, *The glass of Désiré Christian ghost for Gallé*, Chicago, Editions Art Glass Exchange, 1978.

UECKER Wolf, *Lampes et bougeoirs Art Nouveau et Art Déco*, Paris, Editions Flammarion, 1978.

- MÉTAL

BLANC Karin, *Ferronnerie en façade et au salon*, Paris, Editions Monelle Hayot, 2011.

CAMARD Florence, *Ruhlmann*, Paris, Editions Monelle Hayot, 2009.

KAHR Joan, *Edgar Brandt : Master of Art Deco Ironwork*, Harry Abrams Publishers, New-York, 1999.

KAHR Joan, *Edgar Brandt : Art Deco Ironwork*, Londres, Schiffer Publishing Ltd, 2010.

KLAUS Friedrich, *Edgar Brandt : Kunstschmied der Art Déco*, Editions Galerie Claude, Allemagne, 2002.

SUBES Raymond, *Les Arts Décoratifs : la Ferronnerie d'Art*, Paris, Editions Ernest Flammarion, 1928.

- DAUM ET COLLABORATEURS :

BACRI Clotilde, DAUM Noël, PETRY Claude, *Daum*, Paris, Editions Michel Aveline, 1992.

BARDIN Christophe, *Daum 1878-1939. Une industrie d'art lorraine*, Metz, Editions Serpenoise, 2004.

BOUVIER Roselyne, *Majorelle. Une aventure moderne*, Paris-Metz, Editions Bibliothèque des Arts et Serpenoise, 1991.

BUETTIKER Katharina, *Daum Nancy III : Daum Frères-Verreries de Nancy*, Munich, Editions Hirmer Verlag, 2009.

DAUM Noël, *Daum maîtres verriers*, Paris, Editions Denoël, 1977.

DAUM Noël, *la pâte de verre*, Paris, Editions Denoël, 1984.

- DAUM Noël, *Daum Art Déco*, Strasbourg, Éditions de l'est La Nuée Bleue, 2001.
- DUNCAN Alastair, *Louis Majorelle*, traduit de l'anglais par Jean-Paul Mourlon, Paris, Editions Flammarion, 1991.)
- DURET-ROBERT François, *Daum : les années 50*, Osny, Les Editions de L'Amateur, 1996.
- KIRCHNER Charles, *Daum*, Courbevoie, Editions Soline, 2004.
- LE TACON François, HURSTEL Jean, *Amalric Walter : maître de la pâte de verre*, Metz, Editions Serpenoise, 2013.
- MANNONI Édith, *Les pâtes de verre. Autour de Daum et Gallé*, Paris, Editions Charles Massin, circa 1985.
- MARTIN Benoît, STOULLIG Claire *et al.*, *Daum. Collection du musée des Beaux-Arts de Nancy*, Paris, Editions Fage, 2010.
- MARTIN Étienne, *Jules Cayette (1882-1953), Ateliers d'art à Nancy*, Nancy, Editions MJC Pichon, 2008.
- MARTIN Étienne, *Jules Cayette (1882-1953). Créateur d'art à Nancy*, Metz, Editions Serpenoise, 2011.
- PÉTRY Claude, *DAUM dans les Musées de Nancy*, Nancy, Editions Berger-Levrault, 1990.
- RENAUD Patrick-Charles, *Daum. Du verre et des hommes 1875-1986*, Nancy, Editions Place Stanislas, 2009.
- SALMON Béatrice, BARDIN Christophe, *Daum. Collection du musée des Beaux-Arts de Nancy*, Paris, Editions R.M.N, 2000.
- SAUVAGE Henri, BOUVIER Roselyne, *La Villa Majorelle*, Nancy, Editions Association des Amis du musée de l'École de Nancy, 1987.

CATALOGUES D'EXPOSITION :

- CASSOU Jean (dir.), CHARPENTIER Françoise-Thérèse *et al.*, *Les sources du XXe siècle. Les arts en Europe de 1884 à 1914*, (cat. Exp.), [04 novembre 1960 - 23 janvier 1961, Musée national d'art moderne, Paris], Paris, Editions Musée National d'art moderne 1960.
- DAUM Noël (dir.), *DAUM cent ans de verre et de cristal*, (cat. Exp.), [mars 1977 - mars 1978, Musée des Beaux-Arts de Nancy, Nancy], Nancy, Editions Office du tourisme de Nancy, 1977.

DAUM Noël (dir.), *DAUM cent ans de création dans le verre et le cristal 2^{nde} exposition*, (cat. Exp.), [mars 1978 - mars 1979, Musée des Beaux-Arts de Nancy, Nancy], Nancy, Editions Office du tourisme de Nancy, 1978.

DAUM Noël (dir.), *DAUM cent ans de verrerie d'art « trois styles » 3^{eme} exposition*, (cat. Exp.), [mars 1979 - mars 1980, Musée des Beaux-Arts de Nancy, Nancy], Nancy, Editions Office du tourisme de Nancy, 1979.

DAUM Noël (dir.), *DAUM NANCY verre & cristal 4^{eme} exposition*, (cat. Exp.), [avril 1980 - avril 1981, Musée des Beaux-Arts de Nancy, Nancy], Nancy, Editions Office du tourisme de Nancy, 1980.

HOKKAÏDORITSU KINDAI Bijutsukan, *Centenaire de Daum au Japon*, (cat. Exp.), [19 juillet - 24 août 1980, Musée d'art moderne de Hokkaïdo, Hokkaïdo], Hokkaïdo, Editions du Musée de Hokkaïdo, 1980.

DAUM Noël (dir.), *DAUM NANCY verre & cristal 5^{eme} exposition*, (cat. Exp.), [avril 1981 - avril 1982, Musée des Beaux-Arts de Nancy, Nancy], Nancy, Editions Office du tourisme de Nancy, 1981.

BRUNHAMMER Yvonne, OLIVIÉ Jean-Luc *et al.*, *Verriers français contemporains : Art et Industrie*, (cat. Exp.), [02 avril 1982 - 05 juillet 1982, Musée des Arts Décoratifs, Paris], Paris, Editions Musée des arts décoratifs, 1982.

BOUVIER Roselyne, THIÉBAUT Philippe *et al.*, « *L'Alliance provinciale des industries d'art* » *L'École de Nancy 1889-1909. Art Nouveau et industries d'art*, (cat. Exp.), [24 avril - 26 juillet 1999, Galeries Poirel, Nancy], Paris, Editions RMN, 1999.

LE TACON François, FRANCKHAUSER Paul, FLECK Yvon, *Meisenthal, Berceau du verre Art nouveau. L'École de Nancy*, (cat. Exp.), [26 mars - 01 novembre 1999, Maison du verre et du cristal, Meisenthal], Meisenthal, Maison du verre et du cristal, 1999.

THOMAS Valérie (dir.), *Céramiques végétales : Ernest Bussière et l'Art nouveau : musée de l'École de Nancy*, (cat. Exp.), [21 juin 2000 - 25 septembre 2000, musée de l'École de Nancy, Nancy], Nancy, Editions Ville de Nancy, 2000.

PERRIN Jérôme, THOMAS Valérie (dir.) *et al.*, *Émile Gallé et Victor Prouvé. Une alliance pour le mobilier*, (cat. Exp.), [16 octobre 2002 - 26 janvier 2003, Musée de l'École de Nancy, Nancy], Nancy, Editions association des amis du musée de l'École de Nancy, 2002.

LE TACON François (dir.), *Charles et Émile Gallé céramistes : Saint-Clément, Raon l'Étape, Nancy*, (cat. Exp.), [10 juin - 30 août 2004, Château de Haroué], Lunéville, Editions Association des amis de la faïence ancienne Lunéville-Saint-Clément, 2004.

BOUVIER Roselyne (dir.), THIÉBAUT Philippe *et al.*, *Couleurs & Formes. L'héritage du XVIIIe siècle dans l'École de Nancy*, (cat. Exp.), [16 septembre - 31 décembre 2005, Musée de l'École de Nancy, Nancy], Paris-Nancy, Somogy Editions d'Art - éditions du Musée de l'École de Nancy, 2005.

BARGIEL Réjane et LARRIBAU Jean-Luc (dir.), *Les Arts Décoratifs, une histoire en images*, (cat. Exp.), [21 juin 2006 - 8 octobre 2006, Musée des Arts Décoratifs, Paris], Paris, Editions Les Arts Décoratifs, 2006.

THIÉBAUT Philippe (dir.), GABET Olivier *et al.*, *Un ensemble Art Nouveau. La donation Rispal* (cat. Exp.), [21 novembre 2006 - 28 janvier 2007, Musée d'Orsay, Paris], Paris, Editions MO - Flammarion, 2006.

BOUVIER Roselyne, THOMAS Valérie (dir.) *et al.*, *Le musée de l'École de Nancy dévoile ses réserves ; œuvres méconnues ou inédites* (cat. Exp.), [03 mars - 13 mai 2007, Galeries Poirel de Nancy], Lyon, Editions Fage, 2007.

STOULLIG Claire, MAZET Claire, *et al.*, *Daum et l'esthétique des années 1950* (cat. Exp.), [06 octobre 2007 - 07 janvier 2008, Musée des Beaux-Arts de Nancy, Nancy], Lyon, Editions Fage, 2007.

THIÉBAUT Philippe, PERRIN Jérôme *et al.*, *Victor Prouvé 1858 – 1953*, (cat. Exp.), [17 mai - 21 septembre 2008, Musée Lorrain, Musée des Beaux-Arts, Musée de L'École de Nancy, Nancy], Paris-Nancy, Editions Gallimard et Ville de Nancy, 2008.

PERRIN Jérôme, BOUVIER Roselyne (dir.) *et al.*, *Majorelle : un art de vivre moderne*, (cat. Exp.), [02 mai - 30 août 2009, Galeries Poirel, Nancy], Paris - Nancy, éditions Nicolas Chaudun et Musée de l'École de Nancy, 2009.

ARTICLES :

BARDIN Christophe, « Les débuts de la verrerie Daum à Nancy » in *Revue de l'Art*, n°125, Juillet 1999.

BELVILLE Eugène, « Daum, Lachenal, Majorelle à la Galerie Georges Petit » in *Art Décoratif*, 1904.

CHAMPIGNEULLE Bernard, « L'Éclairage » in *Mobilier et Décoration*, 1932.

CHAMPIGNEULLE Bernard, « les Appareils d'éclairage de Daum » in *Mobilier et Décoration*, 1933.

CHAMPIGNEULLE Bernard, « Daum », in *Mobilier et Décoration*, n°27.05, octobre 1947.

CHARPENTIER Françoise-Thérèse, « Le Musée de l'École de Nancy », in *Nancy France Lorraine*, 1963.

CHARPENTIER Françoise-Thérèse, « L'École de Nancy et le renouveau de l'art décoratif en France », in *Médecine de France*, juillet 1964.

CHARPENTIER Françoise-Thérèse, « Quelques sources du décor des verriers lorrains entre 1867 et 1900 », in *Compte-rendu du 7e Congrès international du verre*, Bruxelles, 1965.

CHARPENTIER Françoise-Thérèse, « Musée des Arts décoratifs de Nancy dit de l'École de Nancy. Nouvelles acquisitions », in *La Revue du Louvre et des Musées de France*, n° 6, 1968.

CHARPENTIER Françoise-Thérèse, « Au temps de l'Art nouveau, de la lampe à pétrole au triomphe de l'électricité », in *Revue française d'électricité*, n° 278, 1982.

CHARPENTIER Françoise-Thérèse, « La villa Majorelle », Editions du Musée de l'École de Nancy, avant-propos, 1987.

CHARPENTIER Françoise-Thérèse, « A propos d'Haviland », in *Arts Nouveaux*, n° 4, 1991.

CHARPENTIER Françoise-Thérèse, « Hommage à Jacqueline Corbin », in *Association des amis du Musée de l'École de Nancy*, automne 1989.

CHARPENTIER Françoise-Thérèse, « Gallé après Gallé », in *Arts nouveaux*, n° 10, 1994.
CLOUZOT Henri, « Antonin Daum » in *Mobilier et Décoration*, décembre 1930.

CONDAMINE Romain, « Le Musée des Beaux-Arts de Nancy » in *L'Objet d'Art*, n°499, mars 2014.

DAUM Antonin, « L'École de Nancy », in *Revue de la Société Industrielle de l'Est*, 1901.

DAUM Antonin, « Présentation et catalogue des envois de Daum à l'Expo de 1900 », in *Revue de la Société Industrielle de l'Est*, 1901.

DAUM Antonin, « Allocution à l'École Centrale », in *Revue de la Société Industrielle de l'Est*, 1901.

DAUM Antonin, « L'École de Nancy à l'Exposition de 1909 » in *Bulletin des Sociétés artistiques de L'Est*, 1909.

DAUM Antonin, « Discours : Les industries d'art de Nancy avant et depuis la guerre », in *Mémoires de l'académie de Stanislas 1924-1925*, juillet 1925.

DAUM Noël, « Daum. Des verriers ivres de couleurs » in *Antiquités Beaux-Arts Curiosités*, n°208, avril 1982.

DAUM Noël, « Les lys de lumière » in *L'Estampille*, n° 82, février 1977.

DAUM Noël, « Les Daum : un art, trois époques » in *L'Estampille*, n° 89, septembre 1977.

DAUM Noël, « Daum, cent ans de verre et de cristal », in *L'Estampille* n°90, octobre 1977.

DEPANTAINÉ François, « Jeunesse et pérennité des grandes cristalleries françaises » in *L'Illustration*, février 1954.

DRAGUET Michel, « L'Art Nouveau retrouvée. Histoire d'une collection : Anne – Marie Gillion Crowet » in *L'Éventail*, novembre 2013.

DURET-ROBERT François, « École de Nancy : Daum » in *Connaissance des Arts*, octobre et novembre 1971.

DURET-ROBERT François, « École de Nancy : Daum » in *Connaissance des Arts*, novembre 1973.

D'EINVAUX R., « L'Exposition d'art décoratif lorrain à Nancy » in *Art Décoratif*, 1905.

D'AVRIL René, « L'École de Nancy » in *Art et Industrie*, 1909.

D'AVRIL René, « Les vitraux de Jacques Gruber » in *La Revue lorraine*, 1912.

GEORGE W., « Daum. Verre et poésie » in *Art et Industrie*, 1949.

GOY F., « les techniques de Daum » in *L'Estampille*, Juillet 1979.

GRAND P.M., « Daum et la cristallerie française » in *Jardin des Arts*, décembre 1962.

GUÉRIN Jean-Yves, « La disparition du Louvre des antiquaires », in *Le Figaro*, 03 avril 2015.

HINZELIN Émile, « L'Art en Lorraine », in *La Lorraine Artiste*, 1899.

HINZELIN Émile, « La Verrerie d'art de MM. Daum », in *La Lorraine Artiste*, 1901.

HINZELIN Émile, « Lampes en verrerie d'art de MM. Daum », in *La Lorraine Artiste*, 1902.

HINZELIN Émile, « Les verreries et cristaux d'art de MM. Daum », in *La Lorraine Artiste*, 1902.

HINZELIN Émile, « Les lorrains aux Salons. Société Nationale des Beaux-Arts », in *La Lorraine Artiste*, n°13, 01 juillet 1902.

JOURDAIN F., « En vue de l'Exposition de 1900 » in *Revue des arts décoratifs*, 1899.

JOURDAIN F., « L'École de Nancy à l'Exposition de Bruxelles » in *Art Décoratif*, 1900.

LE MESSAGER D'ALSACE- LORRAINE, « L'École de Nancy à Strasbourg », in *Le Pays Lorrain*, n°4, 1908.

LOCQUIN Jean, « Edgar Brandt et la maison d'un ferronnier », in *Art et décoration*, mais 1921.

MARX ROGER, « Beaux-Arts. Les arts décoratifs (1893-1894) », in *La Revue Encyclopédique, L'encyclopédie*, IV, n°77, 15 février 1894.

MAUS Octave, « En passant par la Lorraine », in *L'Art Moderne*, n°37, 16 septembre 1894.

Sans Nom, « Notre programme », in *Art et Industrie*, juillet 1909.

Sans Nom, « La renaissance de la ferronnerie » in *Les Échos des industries d'art*, n°7, février 1926.

Sans Nom, « l'École de Nancy » in *Le Pays Lorrain*, n°2, février 1936.

Sans Nom, « Musée J-B Eugène Corbin » in *Le Pays Lorrain*, n°2, février 1936.

Sans Nom, « Majorelle trouve preneur » in *Connaissance des arts*, juin 1968.

TENIB Charles, « Le nouvel art décoratif et l'école de lorraine », in *La Plume*, n°157, 1 novembre 1895.

THÈSE ET ACTES DE COLLOQUE :

LE TACON François, *En hommage à Émile Gallé*, [actes du colloque, 28 et 29 septembre 2004 par l'académie de Stanislas], Nancy, éditions L'Association d'Historiens de l'Est, 2005.

VOILLIARD Odette, *Nancy au XIX^e siècle 1815-1871, une bourgeoisie urbaine*, thèse de doctorat en histoire, Université de Strasbourg, 3 volumes, 1976.

SUPPORT VIDEO :

Daum, les magiciens du verre, de Pierre Homberger, collections « Mémoires de Lorraine », « L'art du verre hier et aujourd'hui », France 3, Lorraine, Champagne-Ardenne, coproduction Carmin Films, France 3 avec le centre national du cinéma et le soutien du conseil régional de Lorraine et du conseil général de Meurthe-et-Moselle, 1995.

CATALOGUES DE VENTE AUX ENCHÈRES :

ADER, *Succession Jean Bourgogne : unique petit-fils d'Émile Gallé*, catalogue de vente du Vendredi 20 Mars 2009, Paris, 2009.

ADER, *Arts décoratifs et sculptures du XX^e siècle*, catalogue de vente du Vendredi 20 juin 2014, Paris, 2014.

ADER, *Arts décoratifs et sculptures du XX^e siècle*, catalogue de vente du Vendredi 05 Décembre 2014, Paris, 2014.

ADER, PICARD, TAJAN, *Collection Daum Nancy*, catalogue de vente du Jeudi 15 Mars 1984, Tokyo, 1984.

ADER, PICARD, TAJAN, *Collection Daum Nancy*, catalogue de vente du Mercredi 07 Octobre 1987, Tokyo, 1987.

ADER, PICARD, TAJAN, *Art Nouveau-Art Déco*, catalogue de vente du Vendredi 01 Décembre 1989, Paris, 1989.

AGUTTES, *Arts Décoratifs du XX^e siècle*, catalogue de vente du Mercredi 09 Juin 2010, Paris, 2010.

AGUTTES, *Arts Décoratifs du XX^e siècle*, catalogue de vente du Jeudi 10 Novembre 2011, Paris, 2011.

AGUTTES, *Arts Décoratifs du XX^e siècle*, catalogue de vente du Vendredi 13 avril 2012, Paris, 2012.

AGUTTES, *Arts Décoratifs du XX^e siècle*, catalogue de vente du Mercredi 13 Novembre 2013, Paris, 2013.

AGUTTES, *Arts Décoratifs du XX^e siècle*, catalogue de vente du Mercredi 08 octobre 2014, Paris, 2014.

AGUTTES, *Arts Décoratifs du XX^e siècle*, catalogue de vente du Mercredi 11 Juin 2014, Paris, 2014.

AGUTTES, *Arts Décoratifs du XX^e siècle*, catalogue de vente du Mercredi 05 Mars 2014, Paris, 2014.

AGUTTES, *Arts Décoratifs du XX^e siècle*, catalogue de vente du Jeudi 12 Juin 2014, Lyon, 2014, p.19.

AGUTTES, *Arts Décoratifs du XX^e siècle*, catalogue de vente du Vendredi 12 Décembre 2014, Paris, 2014.

ANAF, *Arts Décoratifs du XX^e siècle et design*, catalogue de vente du Dimanche 26 Novembre 2006, Lyon, 2006.

ANTICTHERMAL, *Art Nouveau-Art Déco-École de Nancy*, catalogue de vente du Dimanche 13 Mai 2007, Nancy, 2007.

ANTICTHERMAL, *Art Nouveau-Art Déco-École de Nancy*, catalogue de vente du Samedi 22 Novembre 2014, Nancy, 2014.

ANTICTHERMAL, *Belle vente Art Nouveau et divers*, catalogue de vente du Samedi 15 Février 2014, Nancy, 2014.

CAMARD, *Art Nouveau-Art Déco*, catalogue de vente du Vendredi 09 Novembre 1990, Paris, 1990.

CAMARD, *Art Nouveau-Art Déco*, catalogue de vente du Vendredi 15 Juin 1990, Paris, 1990.

CAMARD & Associés, *Arts Décoratifs du XX^e siècle*, catalogue de vente du Mercredi 01 Juin 2005, Paris, 2005.

CHRISTIE'S, *Important 20 th Century Decorative Arts*, catalogue de vente du Samedi 09 Décembre 1989, New-York, 1989.

CHRISTIE'S, *Vente spécialisée Daum*, catalogue de vente du Samedi 18 Décembre 2004, Paris, 2004.

CHRISTIE'S, *Art Nouveau and Art Déco*, catalogue de vente du Mardi 26 et Mercredi 27 Avril 2005, Londres, 2005.

CHRISTIE'S, *Fire and Light*, catalogue de vente du Mercredi 03 Décembre 2014, Londres, 2014.

EST-OUEST & Millon et Robert, *Verrerie de Nancy-Icart-Art-Déco-Tiffany-Lalique-Meubles Gallé*, catalogue de vente du Mardi 05 Mars 1991, Tokyo, 1991.

EST-OUEST & Millon et Robert, *Art Nouveau-Art Déco et tableaux modernes*, tableaux contemporains, catalogue de vente du Vendredi 12 Juillet 1991, Tokyo, 1991.

HABSBURG, *Art Nouveau-Art Déco*, catalogue de vente du Dimanche 16 Décembre 1990, Tokyo, 1990.

HABSBURG & Feldman, *Twentieth Century Decorative Art*, catalogue de vente du Lundi 12 Novembre 1990, Genève, 1990.

HABSBURG & Feldman, *Art Nouveau-Art Déco and Modern Illustrated Books*, catalogue de vente du Samedi 07 Novembre 1987, Genève, 1987.

HABSBURG & Feldman, *L'Art de Gallé 108 chefs-d'œuvres* provenant d'une collection privée, catalogue de vente du Lundi 27 Juin 1988, Genève, 1988.

HABSBURG & Feldman, *Twentieth Century Decorative Art*, catalogue de vente du Dimanche 13 et Lundi 14 Mai 1990, Genève, 1990.

IVOIRE groupe, *Arts Décoratifs du XX^e siècle*, catalogue de vente du Jeudi 15 Décembre 2011, Lyon, 2011.

MILLON ET ASSOCIÉS, *Art Nouveau-Art Déco*, catalogue de vente du Mardi 25 Novembre 2003, Paris, 2003.

MILLON ET ASSOCIÉS, *Art Nouveau-Art Déco*, catalogue de vente du Mardi 29 Juin 2004, Paris, 2004.

MILLON ET ASSOCIÉS, *Art Nouveau-Art Déco*, catalogue de vente du Mercredi 23 Mars 2005, Paris, 2005.

MILLON ET ASSOCIÉS, *Art Nouveau-Art Déco*, catalogue de vente du Lundi 27 et Mercredi 29 Juin 2005, Paris, 2005.

MILLON ET ASSOCIÉS, *Art Nouveau-Art Déco*, catalogue de vente du Vendredi 16 Juin 2006, Paris, 2006.

MILLON ET ASSOCIÉS, *1900-1930 : Art Nouveau*, catalogue de vente du Lundi 11 Juin 2007, Paris, 2007.

MILLON ET ASSOCIÉS, *Art Nouveau-Art Déco*, catalogue de vente du Lundi 10 Décembre 2007, Paris, 2007.

MILLON ET ASSOCIÉS, *Art Nouveau-Art Déco*, catalogue de vente du Mardi 06 Mai 2008, Paris, 2008.

MILLON ET ASSOCIÉS, *Art Déco : ensemble d'un cabinet de décorateur*, catalogue de vente du Dimanche 03 Mars 2013, Bruxelles, 2013.

MILLON ET ASSOCIÉS, *Art Nouveau-Art Déco : L'Europe de l'Art nouveau*, catalogue de vente du Mercredi 24 Avril 2013, Paris, 2013.

MILLON ET ASSOCIÉS, *Art Nouveau-Art Déco : L'Europe de l'Art nouveau*, catalogue de vente du Lundi 17 Juin 2013, Paris, 2013.

MILLON ET ASSOCIÉS, *Mon chez moi au XX^e siècle*, catalogue de vente du Mercredi 03 Juillet 2013, Paris, 2013.

MILLON ET ASSOCIÉS, *Art Nouveau-Art Déco*, catalogue de vente du Lundi 02 Décembre 2013, Paris, 2013.

MILLON ET ASSOCIÉS, *Mon chez moi au XX^e siècle : Art Nouveau-Art Déco*, catalogue de vente du Jeudi 24 Avril 2014, Paris.

MILLON ET ASSOCIÉS, *Art Nouveau-Art Déco-Design*, catalogue de vente du Mercredi 08 Avril 2015, Paris, 2015.

OSENAT, *L'esprit du XX^e siècle*, catalogue de vente du Samedi 28 Juin 2014, Fontainebleau, 2014.

PARIS AUCTION, *Art Nouveau-Art Déco*, catalogue de vente du Mercredi 06 Juin 1990, Paris, 1990.

QUITTENBAUM, *Jugendstil-Art Déco*, catalogue de vente du Mardi 11 Novembre 2014, Munich, 2014.

SOTHEBY'S, *Arts Décoratifs du XX^e siècle*, catalogue de vente du Dimanche 15 Octobre 1989, Monaco, 1989.

SOTHEBY'S, *Important 20th Century Decorative Arts*, catalogue de vente du Vendredi 1 et Samedi 02 Décembre 1989, New-York, 1989.

SOTHEBY'S, *Arts Décoratifs du XX^e siècle*, catalogue de vente du Dimanche 14 Octobre 1990, Monaco, 1990.

SOTHEBY'S, *Arts Décoratifs du XX^e siècle*, catalogue de vente du Dimanche 21 Avril 1991, Monaco, 1991.

SOTHEBY'S, *Applied Arts from 1880*, catalogue de vente du Vendredi 03 Mai 1991, Londres, 1991.

SOTHEBY'S, *Arts Décoratifs du XX^e siècle*, catalogue de vente du Dimanche 13 Octobre 1991, Monaco, 1991.

SOTHEBY'S, *Arts Décoratifs du XX^e siècle*, catalogue de vente du Dimanche 26 Avril 1992, Monaco, 1992.

SOTHEBY'S, *20TH Chef d'œuvre Art nouveau, ancienne collection du Garden Museum Japon*, catalogue de vente du Samedi 16 Février 2013, Paris, 2013.

SOTHEBY'S, *20TH century Design*, catalogue de vente du Mercredi 18 Décembre 2013, New-York, 2013.

TAJAN, *Arts décoratifs du XX^e siècle*, catalogue de vente du Lundi 19 Mai 2003, Paris, 2003.

TAJAN, *Arts décoratifs du XX^e siècle*, catalogue de vente du Jeudi 23 Juin 2005, Paris, 2005.

TAJAN, *Art Nouveau-Art Déco*, catalogue de vente du Jeudi 22 Mai 2014, Paris, 2014.

TAJAN, *Arts Décoratifs du XX^e siècle*, catalogue de la vente du Mercredi 07 Juin 2006, Paris, 2006.

TAJAN, *Arts Décoratifs du XX^e siècle*, catalogue de la vente du Mardi 28 Mars 2006, Paris, 2006.

TAJAN, *Arts décoratifs du XX^e siècle & design*, catalogue de vente du Mardi 22 Mars 2011, Paris, 2011.

TRADART Deauville, *Arts Décoratifs du XX^e siècle*, catalogue de vente du Samedi 31 Mai 2014, Deauville, 2014.

Webographie :

URL : <http://www.daum.fr> consulté le 23 Septembre 2014.

URL : <http://www.ina.fr/video/SXF01007652> consulté le 23 septembre 2014.

URL : <http://www.ecole-de-nancy.com> consulté le 23 septembre 2014.

URL : <http://mban.nancy.fr> consulté le 25 septembre 2014.

URL : <http://www.art-deco-paris.com> consulté le 25 septembre 2014.

URL : <http://www.culture.gouv.fr> consulté le 25 septembre 2014.

URL : <http://www.musee-orsay.fr> consulté le 25 septembre 2014.

URL : <http://www.gazette-drouot.com> consulté le 02 octobre 2014.

URL : <http://www.sothebys.com> consulté le 02 octobre 2014.

URL : <http://www.christies.com> consulté le 03 octobre 2014.

URL : <http://www.ader-paris.fr> consulté le 04 octobre 2014.

URL : <http://www.millon-associes.com> consulté le 05 octobre 2014.

URL : <http://www.agutttes.com> consulté le 05 octobre 2014.

URL : <http://www.camardetassocies.com> consulté le 06 octobre 2014.

URL : <http://objets-art.gazette-art.com> consulté le 10 octobre 2014.

URL : <http://www.leboncoin.fr> consulté le 16 octobre 2014.

URL : <http://www.ebay.com> consulté le 16 octobre 2014.

URL : <http://www.art-du-vent-mascotte-bronze.fr> consulté le 3 juillet 2015.

URL : <http://artz.fr> consulté le 25 octobre 2014.

URL : <http://www.artnet.com> consulté le 01 novembre 2014.

URL : <http://www.delcampe.net> consulté le 05 novembre 2014.

URL : <http://www.chineurdeverre.com> consulté le 09 novembre 2014.

URL : <http://www.lotprive.com> consulté le 09 novembre 2014.

URL : <http://www.proantic.com> consulté le 8 aout 2015.

URL : <http://artdeco-lamps.com> consulté le 15 novembre 2014.

URL : <http://s319.photobucket.com> consulté le 18 novembre 2014.

URL : <http://www.robertzehilgallery.com> consulté le 22 novembre 2014.

URL : <http://www.camugallery.com/fr> consulté le 25 novembre 2014.

URL : <http://www.macklowegallery.com> consulté le 14 février 2015.

URL : <http://yvan-mercier.com> consulté le 30 novembre 2014.

URL : <http://www.artnouveau-net.eu> consulté le 01 décembre 2014.

URL : <http://www.artcyclopedia.com> consulté le 05 décembre 2014.

URL : <http://www.artlorrain.com> consulté le 25 juin 2015.

URL : <http://tallot.benoit.over-blog.com> consulté le 11 décembre 2014.

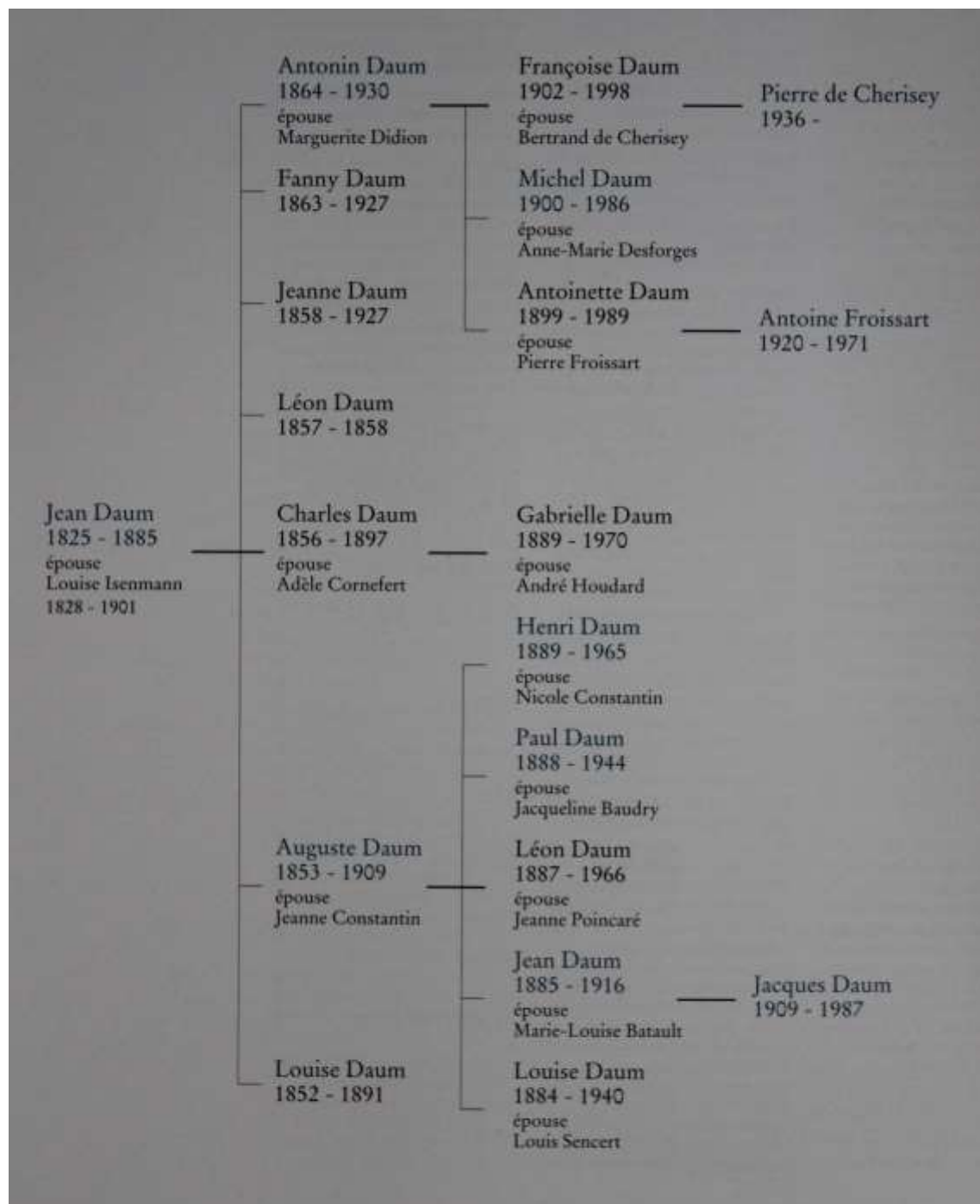
URL : <http://andrede latte.over-blog.com> consulté le 13 décembre 2014.

URL : <http://www.wies-baden.de> consulté le 18 décembre 2014.

TABLE DES ANNEXES

Annexe n° 01 : Arbre généalogique de la famille Daum réalisé par M.Renaud.....	117
Annexe n° 02 : Organigramme de l'Alliance Provinciale des Industries d'Art en 1901	118
Annexe n° 03 : Reproduction de différentes signatures de Daum	119
Annexe n° 04 : Reproduction de différentes signatures de Gallé	120
Annexe n° 05 : Relevé mensuel établi par D.Christian pour le compte d'Émile Gallé	121
Annexe n° 06 : Brevet d'invention de décoration intercalaire à grand feu déposé par Daum.....	122
Annexe n° 07 : Poème de Victor Hugo retranscrit par Louise Daum.....	130
Annexe n° 08 : Vase Daum offert à Monsieur Dreux par le personnel des aciéries de Longwy....	131
Annexe n° 09 : Papier à en-tête désignant Louis Janin comme successeur de J.Keppel	132
Annexe n° 10 : Organigramme de l'Alliance Provinciale des Industries d'Art en 1904	133
Annexe n° 11 : Document publicitaire invitant la clientèle à visiter la galerie Daum	134
Annexe n° 12 : Carte commerciale post Exposition universelle de 1900	135
Annexe n° 13 : Planche dessinée par M. Dufrière pour la cristallerie de Saint-Louis	136
Annexe n° 14 : Carte commerciale Daum montrant l'importance du luminaire	137

Annexe n° 01 :
Arbre généalogique de la famille Daum réalisé par M.Renaud



Annexe n° 02 : Organigramme de l'Alliance Provinciale des Industries d'Art en 1901

*L'École de Nancy à sa création en 1901 :
Les titres, fonctions et professions
sont ceux mentionnés
dans les statuts de 1901.*

Émile GALLÉ,
céramiste, fabricant de meubles,
maître de verreries ;
*président du Comité directeur
et de l'Association.*

Antonin DAUM,
maître de verreries ;
*vice-président du Comité
directeur et de l'Association,
trésorier.*

Louis MAJORELLE,
fabricant de meubles ;
*vice-président du Comité
directeur et de l'Association.*

Eugène VALLIN,
fabricant de menuiseries d'art ;
*vice-président du Comité directeur
et de l'Association, secrétaire.*

Les membres du Comité directeur :

Charles ANDRÉ,
architecte, ancien président
de la Société des Arts décoratifs
de Nancy ;

Émile ANDRÉ,
architecte ;

Henri BERGÉ,
professeur d'art décoratif
à l'École professionnelle de l'Est ;

Oscar BERGER-LEVRAULT,
imprimeur d'art ;

Albert BERGERET,
imprimeur d'art ;

Charles-Désiré BOURGON,
architecte départemental,
président de la Société
des architectes de l'Est ;

Ernest BUSSIÈRE,
statuaire ;

Paul CHARBONNIER,
architecte
des Monuments historiques ;

Alfred FINOT,
statuaire ;

Émile FRIANT,
peintre ;

Charles FRIDRICH,
directeur de la Maison d'Art
Lorraine, décorateur sur tissus ;

Camille GAUTHIER,
meubles d'art ;

Émile GOUTIERE-VERNOLLE,
directeur de la *Lorraine artiste* ;

Jacques GRUBER,
professeur d'art décoratif
à l'École des Beaux-Arts ;

Louis GUINGOT,
décorateur ;

Henry GUTTON,
architecte décorateur ;

Robert HERBORN,
directeur de l'École
professionnelle de l'Est ;

Louis HESTAUX,
peintre décorateur ;

KAUFFER,
joaillier ;

Edmond LOMBARD,
professeur de dessin au lycée ;

Henry MOROT,
serrurier d'art ;

Émile NICOLAS,
critique d'art ;

Victor PROUVÉ,
peintre, statuaire, décorateur ;

Paul ROYER,
imprimeur d'art ;

Georges-Léon SCHWARTZ,
meubles d'art ;

Paul SOURIAU,
professeur à l'Université
de Nancy, critique d'art ;

Robert STEINHEIL,
imprimeur d'art ;

Michel THIRIA,
peintre verrier ;

Lucien WEISSENBURGER,
architecte ;

Lucien WIENER,
conservateur du Musée lorrain.

**Annexe n° 03 :
Reproduction de différentes signatures de Daum**



Annexe n° 04 :
Reproduction de différentes signatures de Gallé



Annexe n° 05 :
Relevé mensuel établi par D.Christian pour le compte d'Émile Gallé

Pays à Christian pour Émile Gallé

1881	Septembre	1406.55
	Octobre	1400.85
	Septembre	1369.05
	Octobre	1393.15
	Novembre	1322.00
	Décembre	1383.75
1882	Janvier	1313.35
	Février	1571.20
	Mars	1674.90
	Avril	1553.00
	Mai	1964.45
	Juin	1920.95
		<u>18478.20 sur cell</u>
Somme non payée		9239.20 doit il faut
deux 1/2 de remise		} 38.13
plus 3/4 de remise		
		<u>f: 8501 07 soit à payer 621%</u>
En janvier et février 1882 on a travaillé pour		
M. Gallé 20 j qui ont produit		5106.70
En Mars 1882 la même glace a travaillé		
20 jours en verre fin et a produit		3596.10
Il y a donc une différence en plus f. Gallé de 2510.10		
Soit 125 en plus par jour pour la		
production de la même glace en travaillant		
pour M. Gallé		

**Annexe n° 06 :
Brevet d'invention de décoration intercalaire à grand feu déposé par
Daum**

Déposé le 13 juil 1891
Paris le 14 idg

N. 6601 D'ENREGISTREMENT

J. Daum fils
rue de la Fauze, 5, rue Guillou, à Paris

BREVET D'INVENTION DE 15 ANS, POUR
nouveau mode de décoration dit décoration intercalaire à grand feu: pour cristaux, verreries, etc

290213

PIÈCES DÉPOSÉES SUIVANT PROCÈS-VERBAL		CESSIONS, LICENCES, MUTATIONS, ETC.
de 23 juin 1891 3		
1°	rapports	
2°	description	
3°	dessins	
4°	échantillons	
5°	modèles	
6°	procédés	
1°	certificat d'admission pris le	
2°	
3°	
4°	
5°	
6°	
7°	
1°	annuité payée le 22 juin 1899	
2°	
3°	
4°	
5°	
6°	
7°	
8°	
9°	
10°	
11°	
12°	
13°	
14°	
15°	

MINISTÈRE
DU
COMMERCE, DE L'INDUSTRIE,
DES POSTES
ET DES TÉLÉGRAPHES.

RÉPUBLIQUE FRANÇAISE.

Brevet d'Invention

sans garantie du Gouvernement.

Paris: *Paris* au
N° 290.213

LOI DU 5 JUILLET 1844.

EXTRAIT.

Art. 21.

Le brevet qui n'a pas été enregistré au Ministère du Commerce et de l'Industrie, des Postes et des Télégraphes, est nul et de nul effet.

Le brevet qui n'a pas été enregistré au Ministère du Commerce et de l'Industrie, des Postes et des Télégraphes, est nul et de nul effet.

Le brevet qui n'a pas été enregistré au Ministère du Commerce et de l'Industrie, des Postes et des Télégraphes, est nul et de nul effet.

Art. 22.

Quiconque, dans les sciences, arts, manufactures, inventions, procédés, effets, machines ou ustensiles, parvient à quelque découverte nouvelle, peut en faire breveter son invention, pourvu qu'elle soit susceptible d'être appliquée à une industrie.

Le brevet de fabrication est valable pendant quinze ans à compter du jour de la délivrance du brevet.

M. C. L. P. et T. — Sous G. n° 12.
96-11-89. [7]

Le Ministre du Commerce, de l'Industrie, des
Postes et des Télégraphes,

Vu la loi du 5 juillet 1844;

Vu le procès-verbal dressé le *29 Janvier* 1849, à 3 heures
et minutes, au Secrétariat général de la Préfecture du département
de la Seine

Arrête:

Article premier.

Il est délivré à *M. Dauvin fils, rep. fact. de Fougères,*
Paris, f. rue Guillemin

sans examen préalable, à des *siges et joints*, et sans garantie, soit de
la réalité, de la nouveauté ou du mérite de l'invention, soit de la fidélité
ou de l'exactitude de la description, un brevet d'invention de *quinze*
années, qui ont commencé à courir le *29 Janvier* 1849,
pour *procédé nouveau de fabrication de la rationnelle*
pour recueillir le grand feu, pour cristalliser, pour
etc.

Article second.

Le présent arrêté, qui constitue le brevet d'invention, est délivré
à *M. Dauvin fils*
pour le servir de titre.

A cet arrêté demeurent joints un des doubles de la description
et un des doubles de *Procédé de fabrication* déposés à l'appui de la
demande de brevet d'invention.

Paris, le *vingt-neuf* Octobre mil huit cent quatre-vingt-dix-neuf

Pour le Ministre et par délégation:
Le Chef de Bureau de la Propriété industrielle.

290,213

Original

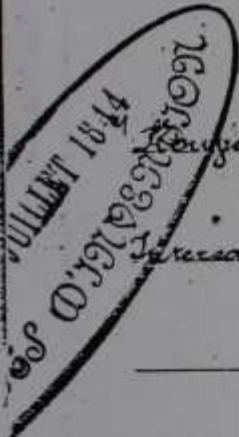
3

FAUGÉ Frères

INGÉNIEURS-CONSEILS

5, Rue Gullhem, 5

PARIS



Objet mode de décoration dit : "Décoration

à base de grand feu" pour cristaux, verreries, etc.

par la Société :

DAUM Frères

Cabinet

M. M. Fauve Frères
INGÉNIEURS-CONSEILS
5, Rue Gauthier 5
PARIS

RECEVU
LE 15 JUILLET 1844
BUREAU DE LA CLASSE DES
MÉTALLURGIQUES

Mémoire Descriptif

déposé à l'appui de la Demande d'un

Brevet d'Invention

de quinze ans,

pour

" Nouveau mode de décoration dit :

" Décoration intercalaire à grand feu "

pour cristaux, verreries, etc "

par

la Société :

DAUM Frères

Cette demande de brevet a pour objet un nouveau mode de décoration des objets en verre, cristaux, etc, que nous appelons " décoration intercalaire à grand feu " .

Nous désignons sous ce nom un décor préalablement exécuté à froid sur un bol de verre de forme quelconque, ouvert ou non aux 2 bouts de façon à pouvoir être chauffé sans éclater, que nous réchauffons jusqu'au ramollissement pour

5

le recouvrir ensuite intérieurement ou extérieurement ou intérieurement et extérieurement d'une ou plusieurs couches de verre en fusion et lui donner alors la forme définitive du vase ou de l'objet souhaité.

Le décor se trouve donc interposé au sein des parois vitreuses.

Le bol initial se prépare et se façonne à chaud comme toute pièce de verre brut, il peut être à plusieurs couches de verres de couleur (doublé, triplé, etc) et recevoir en brut toutes additions utiles à la décoration (applications, cabochons, godrons, de toutes formes couleurs et épaisseurs).

La décoration du bol s'élabore ensuite à froid, comme s'il s'agissait d'un vase défini, au moyen d'émaux peintures, gravures à l'acide ou à la roue et tous autres procédés connus.

Puis il est réchauffé jusqu'au ramollissement. Et, lorsqu'au moyen des divers revêtements il est devenu intercalaire et a pris la forme définitive d'un vase, ce vase lui-même peut recevoir tout procédé décoratif (émaux, peintures, gravures, etc) capable ou non de se relier par entaille au motif intercalaire.

Ce brevet a pour but de nous assurer la propriété à l'exploitation exclusive de tout motif, sujet ou décor interposé dans les parois d'un objet de verre au moyen du bol décoré à froid puis réchauffé que nous venons de décrire, quelles que soient d'ailleurs les décorations respectives de ce bol et de l'objet.

Nous joignons à cette description 2 planches non-

trant chacune respectivement un bol décoré et le vase à décor intercalaire qui en est résulté .

EN RESUME ,

Ce que nous désirons breveter et revendiquer comme notre propriété exclusive pendant 15 années c'est Le nouveau mode de décoration des verres , cristaux , etc , dit "Décoration intercalaire à grand feu " , ce mode de décoration étant caractérisé par tout motif , sujet ou décor interposé dans les parois d'un objet de verre au moyen du bol décoré à froid puis réchauffé .

Le tout tel qu'il a été décrit ci-dessus sans nous limiter en rien au mode de décoration qui peut être quelconque ni aux dessins donnés qui le sont uniquement à titre d'échantillon et pour fixer les idées ./. .

Paris , le 23 Juin 1899 , Par Procuration de M^s. DAUM Frères .

Sfazi

En plus être annexé au *Procès de quinzaine* sur le 23 Juin - 1899 par *Laure Daym Frères*

Paris, le 13 Juin 1899.
Pour le Ministre et par délégation:
Le Chef du Bureau
de la Propriété Industrielle

François de la Roche

15 JUILLET 1844
L. 65



Original



Notre vase est en terre cuite, genre à l'antique
avec rebord de grès ou de terre cuite, et il est
décoré par un motif floral, genre carnation,
avec ses feuilles et ses fleurs, et il est
terminé par un pied en forme de globe et d'après



Notre vase est en terre cuite, genre à l'antique
avec rebord de grès ou de terre cuite, et il est
décoré par un motif floral, genre carnation,
avec ses feuilles et ses fleurs, et il est
terminé par un pied en forme de globe et d'après

Paris le 27 Juin 1877
Le peintre en grès
J. L. L.

Annexe n° 07 :
Poème de Victor Hugo retranscrit par Louise Daum

Souvenir affectueux de
Louise Daum
13 juillet 1901
Un hymne harmonieux sort des
feuilles du tremble,
les voyageurs craintifs, qui vont la
suivent ensemble
Hautent la voix dans l'ombre où
l'on doit se hâter.
Laissez tout ce qui tremble
Chanter !
Quand la vie est mauvaise, on la rend
meilleure.
Les yeux au fleuve au ciel se croisent
à toute heure.
L'espoir vers Dieu se tourne, et Dieu
l'entend crier
Laissez tout ce qui pleure
Prier !
V. Hugo

Annexe n° 08 :
Vase Daum offert à Monsieur Dreux par le personnel des aciéries de Longwy



VASE DE DAUM
OFFERT A M. A. DREUX
PAR LE PERSONNEL DES ACIÉRIES DE LONGWY.

Annexe n° 09 :
Papier à en-tête désignant Louis Janin comme successeur de J.Keppel



Annexe n° 10 : Organigramme de l'Alliance Provinciale des Industries d'Art en 1904

Le bureau et le comité directeur
de l'École de Nancy
après la modification des statuts
le 15 décembre 1904 :

Victor PROUVÉ,
président
Antonin DAUM,
Louis MAJORELLE
et Eugène VALLIN,
*vice-présidents remplissant
les fonctions de secrétaire
et de trésorier,*

Les membres du Comité directeur :

Charles ANDRÉ,
Édouard BOUR,
Charles FRIDRICH,
Jacques GRUBER,
Louis HESTAUX,
André KAUFFER,
Charles de MEIXMORON,
Émile NICOLAS.

*Bien que n'appartenant pas officiellement
au Comité directeur de l'École de Nancy,
de nombreuses personnalités ont innové
selon ses principes ou simplement
adopté son style.*

Dans cet ensemble éclectique, on peut citer :

Lucien BENTZ,
architecte ;
Georges BIET,
architecte ;
Louis BURTIN,
sculpteur ;
Jules CAYETTE,
décorateur, modelleur, sculpteur ;
Fernand CÉSAR,
architecte ;
Pierre Roger CLAUDIN,
peintre, décorateur ;
Alphonse CYTÈRE,
ingénieur, industriel ;
André DELATTE,
verrier ;
Justin FEREZ,
ébéniste ;
Eugène GATELET,
sculpteur, modelleur ;
Victor GUILLAUME,
sculpteur, peintre ;
Henri GUTTON,
ingénieur-architecte ;

Aloÿs HERMANN,
sculpteur, décorateur ;
Joseph HORNECKER,
architecte ;
Albert HOREL,
dessinateur en ameublement,
modelleur, peintre ;
Joseph JANIN,
peintre-verrier ;
Louis LANTERNIER,
architecte ;
Louis MARCHAL,
architecte ;
Camille MARTIN,
décorateur, peintre ;
Alexandre MIENVILLE,
architecte ;
Joseph MOUGIN,
sculpteur, céramiste ;
Pierre MOUGIN,
céramiste ;
Les frères MULLER,
verriers ;
Gaston MUNIER,
architecte ;
Laurent NEISS,
ébéniste ;
Paul NICOLAS,
décorateur sur verre ;
Charles PECCATTE,
décorateur, peintre ;
Adrien RECOUVREUR,
pharmacien, peintre ;
Henri SUHNER,
décorateur, ferronnier,
peintre, sculpteur ;
Émile SURMELY,
sculpteur ;
Émile TOUSSAINT,
architecte ;
Auguste VALLIN,
sculpteur ;
Albert VAUTRIN,
sculpteur ;
Amalric WALTER,
céramiste, verrier ;
René WIENER,
libraire, relieur ;
Ernest WITTMANN,
sculpteur ;
Léopold WOLFF,
sculpteur, décorateur.

*L'École de Nancy
a profité de soutiens intellectuels
hors du Comité directeur :*

René d'AVRIL
(pseudonyme de Léon MALGRAS),
poète, critique ;
Émile BADEL,
journaliste ;
Jean-Baptiste dit
Eugène CORBIN,
directeur de grands magasins,
commanditaire,
fondateur de la revue
Art et Industrie ;
Émile HINZELIN,
journaliste, poète ;
Émile JACQUEMIN,
architecte, journaliste ;
Jacques TURBIN
(pseudonyme de Charles KELLER),
ingénieur, commanditaire ;
Abbé Eugène MARTIN ;
Roger MARX,
critique d'art ;
Jules RAIS
(pseudonyme de Jules NATHAN,
cousin de Roger MARX),
critique d'art ;
Charles TENIB
(anagramme de Charles BINET),
médecin, critique d'art.

Annexe n° 11 :
Document publicitaire invitant la clientèle à visiter la galerie Daum

les maîtres verriers DAUM

seront heureux de recevoir votre visite dans
leur nouveau salon d'exposition

Vous pourrez y admirer leurs collections,
aussi riches en pièces de musée qu'en petite
verrerie d'usage

32 rue de Paradis



Vases, coupes, lum-
pes, plafonniers,
services de table,
services à liqueurs

Annexe n° 12 :
Carte commerciale post Exposition universelle de 1900



Annexe n° 13 :
Planche dessinée par M. Dufrêne pour la cristallerie de Saint-Louis



Annexe n° 14 :
Carte commerciale Daum montrant l'importance du luminaire



GLOSSAIRE

- Acide fluorhydrique :** l'acide fluorhydrique attaque progressivement le verre dans son épaisseur. La profondeur de la gravure varie avec la durée du contact et suivant le pourcentage de dilution de l'acide avec l'eau.
- Application :** décor en relief obtenu lors du travail à chaud par l'apport d'un ajout de verre sur la surface de la pièce.
- Arpète :** gamin et garçon, noms donnés en verrerie aux jeunes apprentis.
- Battuto :** procédé mis au point en Italie auquel Daum donnera le nom de martelage.
- Bouillons :** ils sont dus à un mauvais affinage du verre, sauf ceux provoqués par les verriers lorsqu'ils cueillent mal ou au même endroit.
- Bullages :** défaut du verre résultant d'un mauvais affinage. Ces défauts contrôlés peuvent néanmoins servir d'ornements.
- Bulles:** inclusions de gaz carbonique provenant de la décomposition à chaud, de grains de soude placés entre deux couches de verre.
- Cabochon :** petite application à chaud d'un élément en verre de forme simple.
- Cailloux :** ils sont dus à des produits qui ne fondent pas ou mal, notamment la silice, à des impuretés lors de la préparation de la composition.
- Camée :** pierre fine ciselée d'un motif en relief tirant éventuellement parti des couches de différentes couleurs du matériau.
- Champignon :** nom donné aux lampes à pied et chapeau de verre rappelant par leur forme celle d'un champignon. On dit aussi lampe coprin.
- Châtrer :** terme usuellement utilisé par les verriers en lieu et place du verbe couper.
- Chemisage :** sur une paraison de verre, le verrier cueille avant le soufflage une seconde couche d'une autre couleur.
- Cire perdue :** le modèle de l'objet est réalisé en cire, puis recouvert de terre réfractaire. Celle-ci est chauffée, la cire fond et laisse un moule négatif, dans lequel est coulé du verre en fusion.
- Ciselure sur plaquettes :** procédé consistant en l'incrustation superficielle d'une plaquette de verre coloré qui sera ensuite gravée.
- Cristal :** mélange de silicate à base de sable extra-blanc, de soude, de potasse et d'oxyde de plomb, obtenu par fusion vers 1500°C.
- Crochet :** outil dont l'extrémité recourbée permet d'accrocher et d'étirer certains recouvrements de verre, pendant le travail à chaud.
- Décapage :** nom donné à l'attaque chimique après passage dans un premier bain d'acide fluorhydrique.
- Décor intercalaire :** décor d'abord peint à froid par dépôt d'émail vitrifiable sur une forme de verre, puis après avoir été chauffé à nouveau est recouvert d'une couche de verre.

- Dépointillage : action d'ôter le pontil c'est à dire le point de jonction entre le verre et la canne du souffleur.
- Email : verre très fusible qui après broyage et mis sous forme pâteuse, peut être appliqué à froid sur la pièce à décorer, avant cuisson vers 500°C.
- Givré : dépolissage superficiel de la surface du verre sous l'action de l'acide fluorhydrique.
- Gobeletterie : catégorie de produits verriers comprenant la verrerie de table et culinaire.
- Granité : verre soumis à une action de dépolissage de faible à moyenne intensité par bains d'acide fluorhydrique.
- Gravure à l'acide : enlèvement de matière par dissolution du verre de surface au contact d'un bain d'acides.
- Gravure à la roue : enlèvement de matière au contact d'une roue abrasive, et en déplaçant la pièce sur celle-ci.
- Gravure manuelle : procédé mécanique contrairement à la gravure à l'acide qui elle s'effectue chimiquement.
- Grisaille : technique d'ornementation picturale apposée au pinceau dans une gamme chromatique allant du gris au noir.
- Groisil : débris de verre pilé ajoutés au mélange vitreux et qui en accélère la fusion.
- Halle : grand atelier au sein duquel s'effectue le travail à chaud. La halle comprend un ou plusieurs fours qui abritent les pots.
- Intaille : gravure en intaille ou en creux s'opposant à la gravure en relief dite camée.
- Intarsia : procédé d'incrustation utilisé dans l'ébénisterie italienne. En France on lui préfère le terme marqueterie.
- Lithophanie : Plaque en céramique incisée et gravée de sorte à ce qu'elle permette de faire apparaître une image par translucidité devant une source de lumière.
- Marbre : plaque en fonte parfaitement plane et lisse sur laquelle le verrier roulait la paraison au sortir du four.
- Marqueterie de verre : technique très délicate consistant à insérer à chaud, de manière plus ou moins superficielle, des fragments d'autres verres colorés et taillés.
- Martelé : multitude de facettes obtenues à la surface du verre par contacts successifs avec une roue abrasive.
- Meule : roue de pierre.
- Molette : roue abrasive de petit diamètre utilisée dans le travail de ciselure.
- Morsure : gravure profonde effectuée chimiquement par bains prolongés.
- Moule : pièce dans laquelle se trouve reproduite la forme que l'on veut obtenir.
- Nuagé : effet obtenu en incorporant à chaud entre deux couches de verre, des poudres de verre souvent opalisés.
- Opalescence : effet obtenu par un début d'opalisation du verre.
- Opalin : verre rendu opaque et laiteux par l'adjonction d'étain et d'os calcinés.

- Ouvreau : nom du four à réchauffer.
- Oxydes métalliques : utilisés pour la coloration du verre, les oxydes métalliques de fer, de cuivre, de cobalt, de chrome, etc... , permettent par incorporation dans le mélange vitrifiable, d'obtenir une très grande variété de couleurs.
- Paillons : débris de feuillets métalliques généralement intercalés entre deux couches de verre.
- Paraison : quantité de verre ramenée sur la canne par un cueillage dans la fabrication à la main.
- Pâte de verre : matière bulleuse et souvent opaque, pouvant présenter un aspect céramique, obtenue par l'agglomération vers 900°C de poudres de verre plus ou moins finement broyées.
- Patine : dépôt laissé à la surface du verre traité en atmosphère réductrice.
- Pékin (verre de) : type de verre multicouche mis au point dans les ateliers impériaux chinois.
- Perlages : dégagements gazeux pouvant être utilisés à des fins décoratives.
- Plaquette : lamelle de verre de quelques millimètres d'épaisseur rapportée à chaud et constituant l'ébauche d'un motif ultérieurement ciselé à froid.
- Poudres vitrifiées : poudres de verre finement broyées, et souvent fortement colorées, déposées sur le verre lors de son travail à chaud et faisant corps avec lui.
- Roue : disque de cuivre ou de pierre, mis en rotation, sur l'extérieur duquel le graveur déplace la pièce à graver afin d'enlever la matière et dégager le décor qu'il recherche.
- Sablage : gravure industrielle remplaçant la gravure manuelle ou chimique. Elle s'effectue par jet de sable propulsé à l'air comprimé.
- Soufflage : opération de mise en forme du verre à l'aide d'une tige en métal appelée canne.
- Souffleur de verre : verrier spécialisé dans la technique consistant à produire des volumes en creux à partir d'un manchon initial, ce travail se fait au moyen d'une canne.
- Taille : Travail à froid utilisant des meules rotatives en pierre ou en métal permettant d'obtenir des facettes ou des motifs géométriques.
- Touret : pointe métallique de petit diamètre, remplaçant la roue pour les gravures les plus fines.
- Tulipe : synonyme de cache-ampoule. Les lampes type tulipe sont composées d'un piétement métallique et d'un abat-jour de verre.
- Verre : mélange de silicates à base de sable, de soude et de calcaire, obtenu par fusion vers 1500°C.
- Verre filigrané : verre comportant des filaments de couleurs torsadés ou réticulés inclus à chaud dans une masse en fusion.

Verre de jade : nom donné par Daum à leur production de verre coloré par adjonction d'oxydes principalement métalliques.

Verre multicouche : superposition de plusieurs épaisseurs de verre, de couleurs différentes réalisée lors de la fabrication à chaud de la pièce, par cueillages successifs.

Verre pressé : le verre en fusion est écrasé entre moule et contre-moule à l'aide d'une presse manuelle ou hydraulique.

Verrerie blanche : verrerie spécialisée dans la production de gobeletterie et de flaconnage.

Verrerie parlante : verrerie sur laquelle figure une devise ou une citation.

Vitrification de poudres colorées : création d'une couche de verre constituée de poudres colorées vitrifiées par réexposition à la flamme de l'ouvreau.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	3
AVERTISSEMENT	4
REMERCIEMENTS	5
SOMMAIRE	7
INTRODUCTION.....	8
PARTIE 1 - 1870-1909	12
LES LUMIERES DE L'ART NOUVEAU	12
CHAPITRE 1 – À L'AUBE D'UN NOUVEAU SIECLE.....	13
Rappels historiques.....	13
Art Nouveau et École de Nancy	16
Gallé : un modèle et un concurrent.....	18
CHAPITRE 2 – LES INNOVATIONS TECHNIQUES OU LA GUERRE DES BREVETS	22
Ciselure sur plaquette : une autre marqueterie de verre.....	22
Patine sur verre contre décor intercalaire	25
Vitrifications de poudres colorées	27
CHAPITRE 3 – LES COLLABORATIONS.....	31
Le naturalisme : les lampes floriformes	31
Euvres de commande et lampes remarquables	34
L'alliance Daum-Majorelle.....	38
CHAPITRE 4 – LE MARCHE DU LUMINAIRE ART NOUVEAU	42
Le luminaire comme spécialité.....	42
Éditions limitées et productions de série.....	45
Daum au feu des enchères.....	48
PARTIE 2 - 1909-1939.....	52
UN NOUVEL ART DE VIVRE	52
CHAPITRE 1 – LE REFLLET DE LA MODERNITE.....	53
D'une exposition à l'autre.....	53
De la stylisation à la géométrisation	56
Un souffle nouveau	59
CHAPITRE 2 – À L'AVANT-GARDE DE LA MODERNITE.....	63
La tentation de la sculpture	63
Un partenariat exemplaire : Daum-Brandt	66
L'ambition architecturale.....	69
CHAPITRE 3 – LA TECHNIQUE AU SERVICE DE L'ESTHETIQUE.....	73
De l'alchimie à la chimie	73
La verrerie de Belle Étoile	75
Jade et verres forgés	79
CHAPITRE 4 – LE MARCHE DU LUMINAIRE ART DECO	83
Le lustre des années folles	83
Du métal et du verre	86
Les feux de la rampe.....	89
CONCLUSION	94
SOURCES	98
BIBLIOGRAPHIE	100

TABLE DES ANNEXES	116
GLOSSAIRE	138
TABLE DES MATIÈRES	142

RÉSUMÉ

Au tournant du siècle, l'éclairage des habitations connaît un changement radical. Profitant de l'apparition de l'électricité, les maîtres verriers de Nancy vont saisir l'occasion et rapidement acquérir une formidable notoriété grâce à leur fameuses lampes en forme de champignons.

En réalité, il n'y a pas eu que des modèles à pied en verre ou en métal. Le domaine auquel se sont attaqués ces créateurs est infiniment plus large. Depuis les petites veilleuses de chevet jusqu'aux grands lampadaires, en passant par les lanternes, les suspensions, les appliques ou les plafonniers, les innovations ont été innombrables. On entre là dans un domaine où Daum a particulièrement excellé. Dès la fin du XIX^e siècle, la verrerie de Nancy va se spécialiser dans ce secteur. Auguste et Antonin Daum vont s'efforcer de faire passer le luminaire du statut d'objet utilitaire à celui d'œuvre d'art. Pour ce faire, Ils vont permettre à des artistes d'exprimer leur créativité tout en conservant une esthétique conforme aux goûts du moment. Les deux frères vont laisser toute latitude à leurs verriers d'exécuter des équipements lumineux fixes ou mobiles de très haute qualité. La firme lorraine va également mener des expérimentations dans les secteurs de l'ameublement, la sculpture et l'architecture. Contrairement à Gallé, Daum va faire confiance au talent de multiples collaborateurs internes et externes à l'entreprise. Au delà de Majorelle ou de Brandt, l'occasion nous est fournie de nous pencher plus attentivement sur les productions de nombreux bronziers et ferronniers Art Nouveau puis Art Déco. S'appuyant sur une remarquable maîtrise technique, Daum va pendant presque un demi-siècle réaliser des chefs d'œuvre qui demeurent encore aujourd'hui des valeurs sûres du marché de l'Art.

SUMMARY

At the turn of the century, the lighting of homes radically changed. Thanks to the invention of electricity, glass artists from Nancy took the opportunity and quickly gained great fame with their renowned mushroom-shaped lamps. Their production actually extended far beyond table glass or metal models. Those glass masters experimented on a much larger scale. From small bedside night-lights to large torcheres, including lanterns, pendant lights, sconces or ceiling lights, there was no limit to their creations. In this field Daum played an exceptional part. As early as the end of the 19th century, the verrerie de Nancy specialized in that area. Auguste and Antonin Daum applied themselves to changing the status of lights from utilitarian objects to works of art. With that goal in mind, they allowed glass artists to express their creativity while maintaining esthetic standards suited to contemporary tastes. The two brothers gave their glass workers complete freedom to create mobile or fixed lighting devices of the highest quality. The company from Lorraine also conducted experiments in furniture, sculpture and architecture. Unlike Gallé, Daum trusted the talent of multiple collaborators either within or outside his company. Beyond Majorelle or Brandt, this study is an opportunity to look more closely at the creations of many bronze artists and metal workers from the Art Nouveau, then the Art Déco period. For almost half a century, Daum has relied on a remarkable technical mastery to produce masterpieces that have remained a sound investment on the Art market today.

MOTS CLÉS : éclairage, lampe champignon, lampadaire, appliques, plafonnier, verrier, ferronnier.

KEY WORDS : lighting, mushroom-shaped lamps, torchere, scones, ceiling light, glass worker, ironworker.

