

NICE – LE 20 NOVEMBRE 2024



# LUDWIG MIES VAN DER ROHE & LILLY REICH

Redécouverte d'un ensemble mobilier historique

e<sub>mmanuel</sub>  
eyraud  
cabinet d'expertise





# HÔTEL DES VENTES NICE RIVIÉRA

Yves WETTERWALD & Patrick RANNOU-CASSEGRAIN

*Commissaires-Priseurs Associés*  
Agrément n°2001-004





*Das Haus auf dem Küssel, Potsdam, Allemagne. Source : Die Form, Zeitschrift für Gestaltende Arbeit - Volume VIII, N° 1 de janvier 1933.*

EXPOSITION  
À PARIS  
JUSQU'À LA VENTE



VENTE  
AUX ENCHÈRES  
PUBLIQUE À NICE  
LE 20 NOVEMBRE 2024



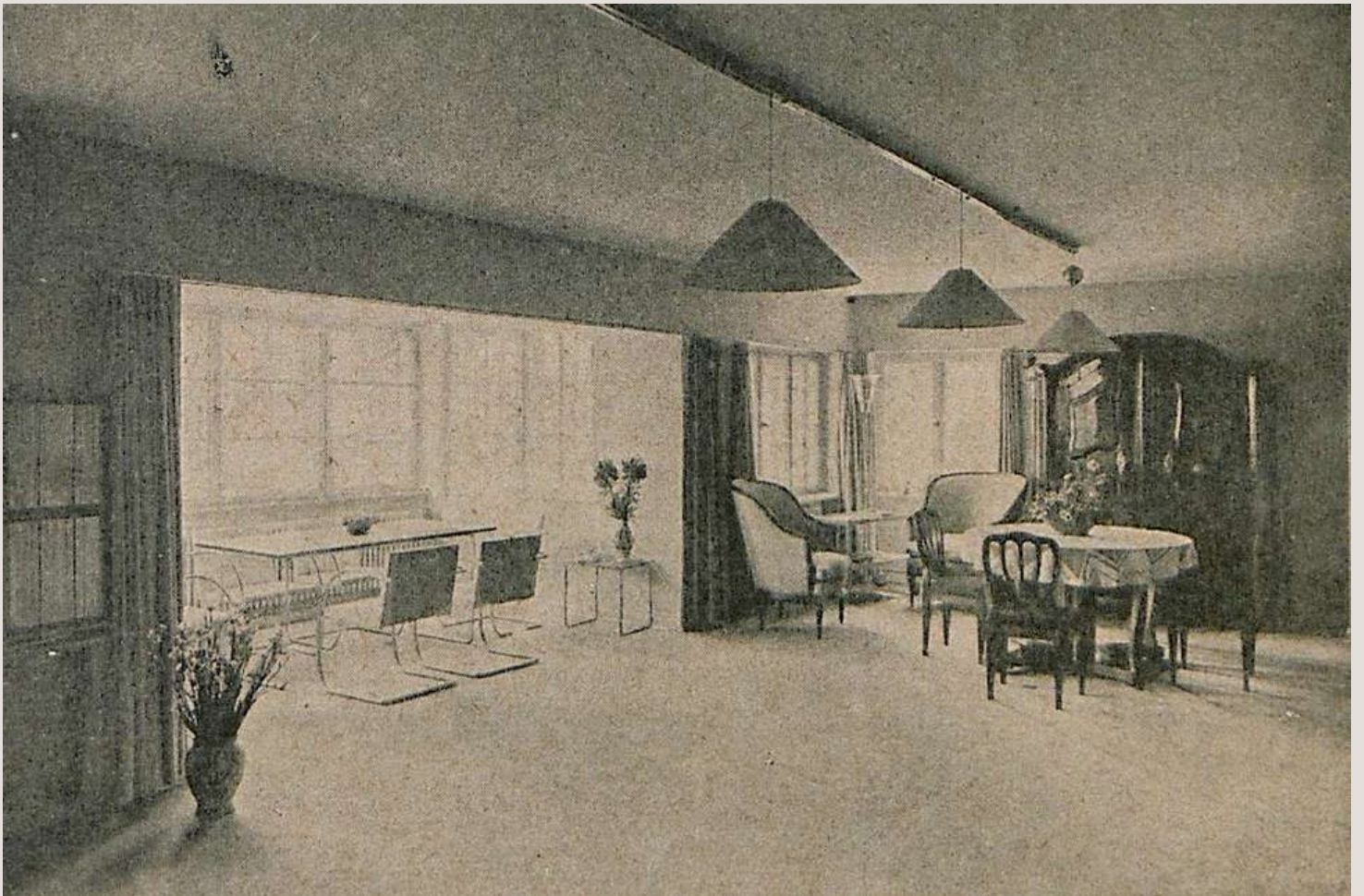
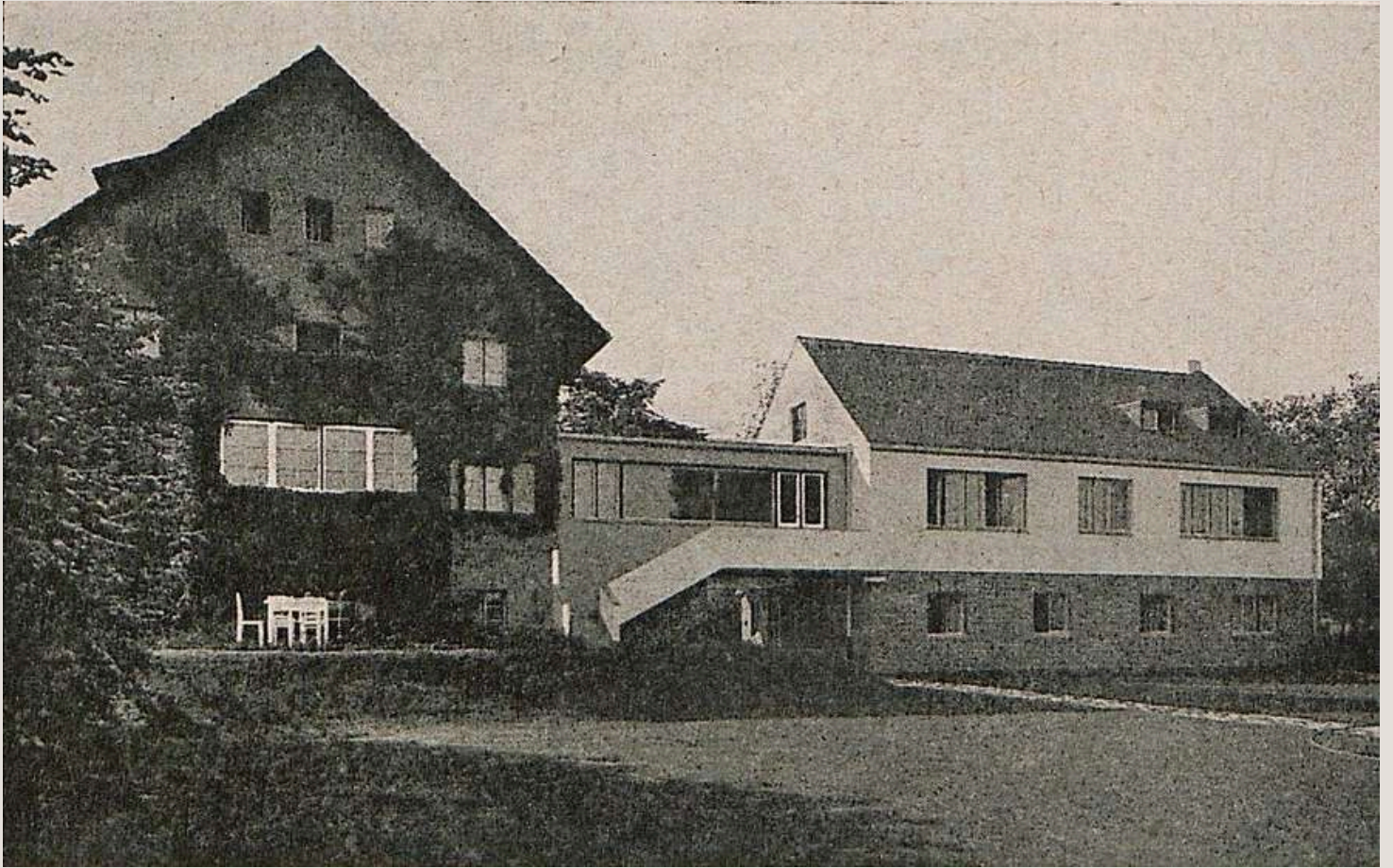






# SOMMAIRE

Das Haus auf dem Küssel L'histoire de Claire et Günther Loewenfeld et d'un intérieur allemand d'avant-garde en 1931-1932	11
<b>LUDWIG MIES VAN DER ROHE</b>	13
Une suite de six chaises MR 50	14
La chaise MR 50 Brno Un modèle légendaire	16
<b>LILLY REICH</b>	19
Une table moderniste	20
Dans l'ombre de Mies van der Rohe Lilly Reich, pionnière de la modernité	22
Femmes-architectes Modernité, sensibilité	24
Le rayonnement de l'esprit Bauhaus Modernité, géopolitique, postérité	28



*Das Haus auf dem Küssel, Potsdam, Allemagne. Source : Die Form, Zeitschrift für Gestaltende Arbeit – Volume VIII, N° 1 de janvier 1933.*

# Das Haus auf dem Küssel

## L'histoire de Claire et Günther Loewenfeld et d'un intérieur allemand d'avant-garde en 1931-1932

Ludwig Mies van der Rohe et Lilly Reich collaborèrent, entre 1927 et 1937, à de nombreux projets qui contribuèrent au rayonnement de l'architecture moderne. Abordant leurs réalisations selon l'idée de l'œuvre d'art totale, ils planifièrent et imaginèrent ensemble chacun de leurs aspects tant techniques qu'esthétiques. L'intérêt de Mies van der Rohe pour la création de mobilier naquit de ses échanges avec Lilly Reich. De nombreux modèles, pensés par les deux architectes, virent alors le jour au gré de leurs commandes, publiques ou privées, et peuplèrent bientôt les nouveaux habitats modernes, furent-ils ou non conçus dans leur entièreté par le duo.

Ainsi, au début des années 1930, un jeune couple, Claire et Günther Loewenfeld, fit l'acquisition d'une suite de six fauteuils en métal tubulaire du modèle MR 50, conçu par Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969), et d'une table rectangulaire au piètement en métal tubulaire, pensée par sa collaboratrice Lilly Reich (1885-1947) – afin de meubler la salle à manger de leur maison de Potsdam, située sur la péninsule de Küssel, en Allemagne.

Entre 1923 et 1925, les Loewenfeld avaient pour habitude de passer l'été avec leurs amis Fritz et Lily Pincus dans une maison qu'ils louaient à Glienicke, près de Potsdam. En mai 1925, les deux couples prirent la décision de quitter définitivement Berlin et d'emménager dans une même maison, située Küsselstrasse 40-41, à Hermannswerder, sur le lac de Templin, où les deux familles vécurent de manière indépendante.

En 1931, cherchant à augmenter et à fusionner leurs espaces de vie, les Loewenfeld et les Pincus décidèrent avec l'accord de leur propriétaire Cläre Horn, d'adjoindre à cette maison ancienne un bâtiment de conception moderne. Il fut construit sur le terrain voisin (dont ils étaient propriétaires) et fut rattaché à la partie déjà louée par le biais d'un édifice « connecteur » à toit plat, munis de baies vitrées, qui abrita bientôt leur salon commun et leur bibliothèque<sup>1</sup>. Naquit ainsi cette construction assez étonnante, conséquente de la nécessaire distinction juridique des deux parcelles. Le nouveau bâtiment devait respecter une distance définie de la maison ancienne et une autorisation fut obtenue pour combler celle-ci par une structure intermédiaire.

Le projet fut conçu par les architectes Alfred Lucas et Stephan Hirzel qui en firent la description au sein de la revue *Die Form* en janvier 1933 (N° 1), dans un article intitulé *Das Haus auf dem Küssel* – titre qui donna bientôt son nom à la maison. Le reportage est illustré de photographies de l'intérieur de l'habitation, et témoigne de la présence au sein de celle-ci de nombreuses pièces de mobilier moderne, à l'époque sélectionnées « *parmi la gamme actuelle de produits de série de haute qualité* »<sup>2</sup>. Sont identifiables des créations de Marcel Breuer, notamment les modèles B 5 et B 35 (au catalogue Thonet de 1931), ainsi que les célèbres chaises MR 10 et MR 20 de Ludwig Mies van der Rohe – exemplaires tous perdus aujourd'hui. Dans ce projet, « *le salon et la salle à manger de l'ancien bâtiment représentent une tentative de concilier les articles ménagers typiques de [l']époque avec les meubles [du passé]* »<sup>3</sup>, présentant, à côté des pièces de mobilier ancien, nos six fauteuils MR 50 autour de la table rectangulaire imaginée par Lilly Reich – quant à eux parvenus jusqu'à nous.

Durant la seconde moitié des années 1930, les Loewenfeld furent contraints, parce que juifs, de fuir leur pays, en proie à la montée du nazisme. En 1938, ils s'exilèrent en Angleterre et s'établirent dans le Buckinghamshire – ayant pu emporter avec eux une partie de leurs biens, notamment la suite de six chaises MR 50 et la table de salle à manger moderniste. Traversant les générations, ils furent par la suite transmis à leurs descendants et les suivirent à travers leurs déménagements en Angleterre, puis dans le Sud de la France, à Vence, où leur fils s'installera au moment de sa retraite en 2008. Des restaurations avaient été apportées dans les années 1970 ; aux garnitures et tapisseries de cuir, chez Gomme, tapissier de High Wycombe en Angleterre, ainsi qu'un nouveau chromage rendu nécessaire du fait des oxydations sur le métal dues au temps.

Redécouvert aujourd'hui, cet ensemble mobilier constitue le témoin essentiel de l'émergence d'un habitat moderne, voire d'avant-garde, au début des années 1930 en Allemagne – dont les principes furent largement soutenus et initiés par Ludwig Mies van der Rohe et Lilly Reich, leurs créateurs.

<sup>1</sup> Voir : Jörg Limberg, « Potsdam, Moderne und Tradition, Zur Baukunst von 1919 bis 1933 » in *Brandenburgische Denkmalpflege* – Volume 20, N° 2 de 2011, p. 55-57.

<sup>2</sup> Stephan Hirzel et Alfred Lucas in *Die Form, Zeitschrift für Gestaltende Arbeit* – Volume VIII, N° 1 de janvier 1933, p. 8.

<sup>3</sup> *Ibid.*





LUDWIG  
MIES  
VAN DER  
ROHE

(1886-1969)



**LUDWIG MIES VAN DER ROHE (1886-1969) DESIGNER & BAMBERG METALLWERKSTÄTTEN ÉDITEUR**

**MR 50, dit Brno, le modèle conçu en [1930], nos fauteuils produits entre la fin de l'année 1931 et l'été 1932 pour la famille Loewenfeld, 6 des 9 exemplaires connus et attestés d'époque à ce jour, les 3 autres conservés dans des institutions**

Suite de six fauteuils modernistes.

Les structures en métal tubulaire chromé ; chacune formée de deux tubes cintrés réunis, à l'arrière du dossier et du piètement en porte-à-faux par manchons intérieurs fixés par vis.

Les assises et les dossiers, formant pour chaque siège un L assemblé par des équerrages métalliques internes sur les châssis en bois, (re)tapissés de cuir blanc.

Notre série de sièges acquise auprès de la maison Estler-Regale à Berlin-Charlottenburg, en charge de la commercialisation des œuvres produites par Bamberg Metallwerkstätten.

H. 78 cm – P. 60 cm – l. 55,5 cm

État d'usage ; garnitures et tapisseries non d'origine (remplacées dans les années 1970 par la maison Gomme, tapissier à High Wycombe dans le Buckinghamshire en Angleterre), les parties en métal entièrement rechromées dans les années 1970 par une entreprise de High Wycombe ; usures aux assises et aux dossiers retapissés ; usures et piqûres aux parties chromées ; vis de fixation des manchons intérieurs oxydées et non d'origine.

**50 000 / 80 000 €**

**Important :**

Nos œuvres seront incluses au catalogue raisonné du mobilier de Ludwig Mies van der Rohe – *Mies Furniture Project* – en cours de rédaction sous la direction du Prof. Wolf Tegethoff.

**Provenance :**

- Collection Claire et Günther Loewenfeld, Das Haus auf dem Küssel, Potsdam, Allemagne.
- Collection Lowell, Buckinghamshire, Royaume-Uni – par descendance.
- Collection Lowell, Vence, France – par descendance (cf. notre introduction : *Das haus auf dem Küssel – L'histoire de Claire et Günther Loewenfeld et d'un intérieur allemand d'avant-garde en 1931-1932*).

**Remerciements :**

Nous adressons nos plus vifs remerciements au Professeur Wolf Tegethoff, expert de l'œuvre de Mies van der Rohe et responsable du *Mies Furniture Project*, de nous avoir confirmé l'authenticité de nos œuvres.

### **Bibliographie de nos œuvres :**

*Die Form, Zeitschrift für Gestaltende Arbeit* – Volume VIII, N° 1 de janvier 1933. Nos six fauteuils reproduits page 9 au sein de l'article intitulé *Das Haus auf dem Küssel*, sous la plume des architectes Alfred Lucas et Stephan Hirzel.

### **Archives :**

- *Museum of Modern Art (MoMA), New York* – Nos fauteuils à rapprocher des dessins du modèle conservés dans les collections de cette institution, au sein du fonds *Mies van der Rohe Archive*, sous les cotes 599.1974, 658.1974, 659.1974, 735.1974, 736.1974 et 968.1974 ; le plan du fauteuil MR 50 Brno, daté du 11 septembre 1931, conservé sous la cote 1.466.

- *Art Institute of Chicago, Illinois* – Le plan du fauteuil MR 50 Brno, daté du 11 septembre 1931, est conservé dans les collections de cette institution, au sein du fonds *Ryerson and Burnham Art and Architecture Archive*, sous la cote 1984.2.

### **Collections publiques et œuvres en rapport :**

- *Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris* – Un fauteuil MR 50 Brno, probablement d'une édition Bamberg, possiblement restauré, avec raccord de vis sur le piètement, est conservé dans les collections de cette institution sous le numéro d'inventaire AM 1993-1-609.

- *Museum of Modern Art (MoMA), New York* – Un fauteuil MR 50 Brno, exemplaire de Philip Johnson légué au musée, probablement d'une édition Berliner Metallgewerbe Joseph Müller, possiblement restauré, avec raccord de vis sur le piètement et accoudoirs en cuir, est conservé dans les collections de cette institution sous le numéro d'inventaire 411.1976 ; un autre fauteuil MR 50 Brno, d'une édition non identifiée, avec raccord de vis sur le piètement et accoudoirs en cuir, est conservé sous le numéro d'inventaire 478.1978.2.

- *Die Neue Sammlung, Museum of Applied Arts, Munich* – Un fauteuil MR 50 Brno, probablement d'une édition Bamberg, avec raccord de vis sur le piètement et cornières apparentes sur les côtés de l'assise et du dossier, est conservé dans les collections de cette institution.

- *Vitra Design Museum, Weil am Rhein* – Un fauteuil MR 50 Brno, d'une édition non identifiée, sans raccord de vis sur le piètement, est conservé dans les collections de cette institution sous le numéro d'inventaire MST-1149.

- *Grassi Museum für Angewandte Kunst, Leipzig* – Un fauteuil MR 50 Brno, d'une édition non identifiée, est conservé dans les collections de cette institution sous le numéro d'inventaire 1998.90.

- *The Metropolitan Museum of Art (MET), New York* – Un fauteuil MR 50 Brno, d'une édition non identifiée, avec raccord de vis sur le piètement et accoudoirs en cuir, est conservé dans les collections de cette institution sous le numéro d'inventaire 1987.19.

- *Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam* – Un fauteuil MR 50 Brno, d'une édition Knoll International, sans raccord de vis sur le piètement, est conservé dans les collections de cette institution sous le numéro d'inventaire V 287 a (KN&V).

### **Bibliographie ancienne et sélective du modèle MR 50 :**

- *Die Form, Zeitschrift für Gestaltende Arbeit* – Volume VI, N° 9 de septembre 1931. Nos fauteuils à rapprocher des modèles reproduits pages 329 et 330, au sein d'un article de Walter Riezler intitulé *Das Haus Tugendhat in Brünn*, consacré à la villa Tugendhat.

- Jean Badovici (dir.) – *L'Architecture vivante, documents sur l'activité constructive dans tous les pays* – Éditions Albert Morancé, Hiver 1931. Nos fauteuils à rapprocher des modèles reproduits pages 30 (intérieur de Karl Otto et Jan Runtenberg) et 37 (villa Tugendhat).

- *Der Baumeister* – Volume XXIX, N° 11 de novembre 1931. Nos fauteuils à rapprocher des modèles reproduits pages 428 et 430, au sein d'un article de L. Hilberseimer, intitulé *Die "neue Linie" im alleinstehenden Einfamilienhaus*, consacré à la villa Tugendhat.

- *Die Bau und Werkkunst* – Volume VIII, N° 1 de janvier 1932. Nos fauteuils à rapprocher des modèles reproduits page 28, au sein d'un article intitulé *Mies van der Rohe / Eine Villa in Brünn*, consacré à la villa Tugendhat.

- *Das Werk, Architektur und Kunst* – Volume XX, N° 2 de février 1933. Nos fauteuils à rapprocher des modèles reproduits pages 44, 46 et 47, au sein d'un article de P. Meyer intitulé *Haus Tugendhat, Brünn, Tschechoslowakei*, consacré à la villa Tugendhat.

- Phillip C. Johnson – *Mies van der Rohe* – Catalogue de l'exposition organisée au Museum of Modern Art (MoMA), New York (16 septembre 1947 – 25 janvier 1948), Éditions du Museum of Modern Art (MoMA), New York, 1947. Nos fauteuils à rapprocher des modèles reproduits pages 82 et 83, sur des photographies de la villa Tugendhat.

# La chaise MR 50 Brno

## Un modèle légendaire



Le modèle emblématique *MR 50*, aussi appelé *Brno*, a été conçu par Ludwig Mies van der Rohe pour la villa de Grete et Fritz Tugendhat à Brno (République tchèque) durant la seconde moitié de l'année 1930 – projet dont le modèle tirera son nom. Cette maison fut conçue par Mies van der Rohe et Reich. Suivant l'idée d'un plan ouvert, qu'il avait déjà expérimenté dans de précédentes réalisations, Mies van der Rohe eut recours aux idées de Lilly Reich dans l'aménagement intérieur de la maison, notamment dans l'utilisation des couleurs et des textiles pour délimiter les espaces. Aussi, deux fauteuils du modèle *Barcelona* en cuir vert émeraude furent placés dans le séjour, « devant le grand mur se trouvait une chaise longue recouverte de velours rubis », tandis qu'un « rideau de velours blanc accroché entre l'entrée et la bibliothèque [permettait] de fermer complètement cette partie du séjour, la rendant ainsi plus intimiste »<sup>1</sup>.

Pour compléter cet aménagement, Mies van der Rohe avait à l'origine pensé équiper la salle à manger de chaises *MR 10* et *MR 20*, créées un peu plus tôt pour l'exposition de Stuttgart de 1927. Néanmoins, ces modèles aux courbes saillantes lui semblèrent finalement inadaptés pour servir d'assise autour d'une table de salle à manger. Il décida alors de faire évoluer ses modèles pour se conformer à cette situation bien précise en imaginant la chaise *MR 50*, dite *Brno*, rapidement proposée sous deux versions, l'une en métal tubulaire et l'autre en acier plat.



Plusieurs éditeurs sont généralement cités quant à la production de ces chaises – notamment car Mies van der Rohe signa, au fil du temps, des contrats avec différentes manufactures et diffuseurs pour la production de ses modèles. À l'origine, la Berliner Metallgewerbe Joseph Müller assurait la production des modèles créés par Mies van der Rohe et produisit les deux versions du modèle MR 50. Un seul exemplaire en acier plat fut créé pour la chambre de Grete Tugendhat, tandis que douze exemplaires de la version en métal tubulaire furent produits – et repartis – dans trois pièces de la maison. À ceux-ci s'ajoutent les exemplaires du modèle MR 50 produits, de manière presque concomitante, pour l'appartement newyorkais de Philip Johnson – à savoir quatre chaises de salle à manger en acier plat et une seule chaise MR 50 en métal tubulaire.

Néanmoins, sujette à de nombreuses difficultés financières, la Berliner Metallgewerbe Joseph Müller cessera de produire les modèles de Mies van der Rohe. Sa branche « mobilier » sera alors reprise par l'ancien directeur général de l'entreprise, Adolf Bamberg, peu de temps après la clôture de l'Exposition du bâtiment de Berlin, au début de l'été 1931. Le catalogue Bamberg présentera ainsi les modèles de Ludwig Mies van der Rohe et de Lilly Reich, respectivement labellisés MR et LR. Le modèle MR 50 y était proposé avec des structures ou laquées, ou nickelées, ou chromées, et dans plusieurs types de revêtements pour l'assise et le dossier – tissu (MR 50/5), cuir (MR 50/6) ou parchemin (MR 50/7). La société Bamberg passera par la suite un accord de commercialisation avec Estler-Regale, firme basée à Berlin-Charlottenburg, pour une distribution ultérieure de sa ligne MR.

Notons que, parallèlement, Mies van der Rohe avait signé un contrat de licence avec la société Bigler, Spichiger & Cie (Bigla) qui se limitait strictement au marché Suisse. Puis, un contrat fut établi entre l'architecte et la manufacture Thonet-Mundus, le 6 novembre 1931. Il comprenait tous les types de meubles métalliques conçus jusque-là par Ludwig Mies van der Rohe et Lilly Reich. Mais, Thonet ne « produit » qu'une gamme très limitée de meubles de Mies van der Rohe à partir de 1932 et aucun de ceux de Reich. Plus encore, la maison Thonet ne fabriqua à proprement parler aucun meuble de Mies van der Rohe, mais ne fit que distribuer jusqu'à la fin des années 1930, le stock commercial issu de la Mücke-Melder Werke à Frystat, jusqu'alors fabricant pour la Tchécoslovaquie ; entreprise qui faisait partie intégrante de la transaction. Malgré tout, le modèle MR 50 ne fut jamais fabriqué par cette firme, ni diffusé par le célèbre fabricant viennois. Par ailleurs, perdant ses droits de commercialisation, Bamberg vendra alors son entreprise à la société Desta Stahlmobel à Berlin, d'Anton Lorenz, au milieu de l'été 1932.

Le modèle MR 50 réapparaîtra quelques décennies plus tard, lorsque Knoll International reprendra sa production – commençant par la version en acier plat, produite à partir de 1960, puis la version en acier tubulaire à partir de 1977.

Peu de modèles MR 50 en métal tubulaire réalisés avant-guerre sont donc recensés ; encore moins ont été conservés. Les douze exemplaires créés pour la villa Tugendhat sont perdus ou pour le moins non localisés – les Tugendhat les avaient emportés avec eux lors de leur exil en Suisse puis au Venezuela, où ils émigrèrent en 1939, mais tous ont disparu depuis longtemps (les exemplaires exposés actuellement dans la villa tchèque étant des copies réalisées le plus fidèlement possible par la société Amosdesign, basée à Brno). Philip Johnson légua quant à lui son exemplaire au Museum of Modern Art (MoMA) de New York. Subsistent également les exemplaires conservés au Centre Pompidou et à la Neue Sammlung de Munich, probablement d'éditions Bamberg. Reste ainsi notre série de six fauteuils, qui figurent parmi les derniers exemples d'avant-guerre de ce modèle légendaire. D'une édition Bamberg, distribués par Estler-Regale, ils témoignent d'une évolution rare du modèle par rapport à son plan de construction<sup>2</sup> – par leur courbure unique et la position de leur assise, résultant sans doute d'une amélioration de leur stabilité.

<sup>1</sup> Sonja Gunther – Lilly Reich, 1885-1947, *Innenarchitektin, Designerin, Ausstellungsgestalterin* – Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart, 1988, p. 25 : propos de Grete Tugendhat lors d'une conférence en 1969.

<sup>2</sup> Voir plan de construction de la chaise MR 50 Brno, daté du 11 septembre 1931, conservé dans le fonds Mies Van der Rohe Archives du Museum of Modern Art (MoMA), New York, sous la cote 1.466.





LILLY  
REICH

(1885-1947)



**LILLY REICH (1885-1947) DESIGNER & BAMBERG METALLWERKSTÄTTEN ÉDITEUR**

**Table moderniste, le modèle conçu vers [1931], notre table produite entre le début de l'été 1931 et la fin de l'année 1932, pour la famille Loewenfeld, très probablement pièce unique**

Table de salle à manger rectangulaire.

Le piètement en métal tubulaire chromé ; composé de quatre sections de tube réunies par des manchons intérieurs sous le plateau, dont deux cintrées.

Le plateau en placage de hêtre ; les pourtours du plateau en bois teinté noir.

H. 75 cm – L. 161 cm – l. 76,3 cm

État d'usage ; les parties en métal entièrement rechromées dans les années 1970 par une entreprise de High Wycombe, le piètement refixé et déplacé, laissant apparaître les fixations d'origine sous le plateau ; usures et piqûres aux parties chromées ; chocs épars sur le pourtour du plateau ; usures, salissures et griffures éparses au plateau.

**10 000 / 20 000 €**

**Provenance :**

- Collection Claire et Günther Loewenfeld, Das Haus auf dem Küssel, Potsdam, Allemagne.
- Collection Lowell, Buckinghamshire, Royaume-Uni – par descendance.
- Collection Lowell, Vence, France – par descendance (cf. notre introduction : *Das haus auf dem Küssel – L'histoire de Claire et Günther Loewenfeld et d'un intérieur allemand d'avant-garde en 1931-1932*).

**Remerciements :**

Nous adressons nos plus vifs remerciements au Professeur Wolf Tegethoff, expert de l'œuvre de Mies van der Rohe et responsable du *Mies Furniture Project*, de nous avoir confirmé l'authenticité de notre œuvre.

**Historique :**

Notre table de salle à manger, par sa structure en acier tubulaire, évoque immédiatement les créations mobilières typiques du Bauhaus. Il est vrai que cette structure caractéristique fut largement utilisée par les architectes et les fabricants de l'époque, et déclinée selon différents types de mobilier, allant de la table basse au simple tabouret. Les cadres tubulaires étaient en effet courants et, aucunement protégés par des licences, connurent de nombreuses adaptations. La table présentée ici figure un modèle pensé par l'architecte et designer Lilly Reich, proche collaboratrice de Mies van der Rohe entre 1927 et 1937, comme le montre un dessin conservé au Vitra Design Museum à Weil-am-Rhein, en Allemagne. Le modèle, présenté avec un plateau de verre transparent sur ce dessin, était voué à s'adapter au goût et aux demandes du client, et pouvait ainsi être fabriqué selon les dimensions et les finitions voulues par celui-ci – raison pour laquelle notre version présente un autre type de plateau.

**Bibliographie de notre œuvre :**

*Die Form, Zeitschrift für Gestaltende Arbeit* – Volume VIII, N° 1 de janvier 1933. Notre table reproduite page 9 au sein de l'article intitulé *Das Haus auf dem Küssel*, sous la plume des architectes Alfred Lucas et Stephan Hirzel.

**Archive :**

*Vitra Design Museum, Weil am Rhein* – Notre table à rapprocher du modèle figurant sur un dessin de Lilly Reich montrant quatre études de tables conservées dans les collections de cette institution (don Anton Lorenz).

**Bibliographie et œuvre en rapport :**

DESTA – Catalogue commercial de 1931. Notre table à rapprocher du modèle reproduit au sein du catalogue commercial de l'éditeur.

# Dans l'ombre de Mies van der Rohe

## Lilly Reich, une pionnière de la modernité

Architecte d'intérieur, artiste textile, designer, conceptrice d'expositions, Lilly Reich (1885-1947) est une figure majeure du mouvement moderne. Intéressée par la réforme de l'art et de l'artisanat du tournant du siècle, à l'instar des pionniers à travers toute l'Europe, elle se consacrera dans un premier temps au textile avant d'étendre sa vision moderne à d'autres domaines, comme la scénographie et la création de mobilier. Évoluant en tant que femme artiste durant les années Weimar, Lilly Reich fut sans surprise confrontée aux stéréotypes de genre – ce qui ne l'empêchera pas de devenir une architecte reconnue, indépendante, et un membre important du Deutscher Werkbund. Véritable esprit avant-gardiste, elle est à l'origine de projets et de créations qui façonneront l'histoire de l'architecture et des arts décoratifs du 20<sup>e</sup> siècle. Sa rencontre avec l'architecte Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969) maquera dès 1927 le début d'une relation professionnelle – et privée – prolifique, de laquelle naîtront chefs-d'œuvre et innovations. Rarement citée par les historiens spécialisés durant de nombreuses années, elle regagne aujourd'hui sa place en tant que pionnière de la modernité.

Née à Berlin en 1885, dans une famille aisée, Lilly Reich suivit une éducation de jeune fille assez classique en se formant à la broderie. Elle fréquenta en 1908 l'atelier de la Wiener Werkstätte, avant de devenir l'élève d'Else Oppler-Legband (1875-1965), elle-même formée par Henry Van de Velde (1863-1957), à la Höhere Fachschule für Dekorationskunst. C'est cette dernière qui l'aidera à trouver sa vocation dans la création textile et le design. Dès 1911, Lilly Reich ouvrira ainsi son propre studio et répondra à sa première commande – la conception d'intérieurs pour une maison de jeunesse de Charlottenburg. À l'époque, ce genre de mission, dite décorative, était souvent confiée à des femmes. Les femmes artistes avaient en effet l'occasion de présenter leurs créations lors de manifestations, le plus souvent liées au monde féminin et à l'enfance. Créant un appartement d'ouvrier pour l'exposition *Die Frau in Haus und Beruf (La Femme à la maison et au travail)*, Lilly Reich put cependant apporter sa réponse aux débats contemporains sur les problématiques de l'habitat moderne, et directement rivaliser avec les designers masculins de son temps !

Il n'est donc pas surprenant qu'en 1912 Lilly Reich fut invitée à rejoindre le Deutscher Werkbund – une association d'artistes et artisans visant à promouvoir le renouvellement des arts appliqués et de l'architecture, fondée en 1907 par Hermann Muthesius (1861-1927). Au sein de cette association, les femmes sont dirigées vers les arts décoratifs, le textile et la couture – le domaine de l'architecture, considéré comme trop complexe et exigeant, étant « réservé » aux hommes ? C'est dans ce contexte que le travail de Reich s'axera vers le design d'expositions, où son art s'épanouira pleinement. Débutant par la création de vitrines pour des grands magasins, elle finira par imaginer la scénographie des plus grandes manifestations du Werkbund. La guerre contraindra cependant le développement de sa carrière ; son studio deviendra un atelier de couture, avant qu'elle ne puisse reprendre son métier de scénographe au sortir du conflit.

À partir de 1920, le travail de Reich gagne en importance. En raison de ses nombreux succès, elle parvient à s'extraire du domaine des arts des femmes dans lequel elle évoluait depuis ses débuts, et s'érige en figure clé du mouvement moderne. Le Werkbund lui confie des missions de plus en plus importantes, et la nomme à son comité de direction en 1920 – elle est la première femme élue à ce poste au sein de l'association. L'une de ses commissions majeures sera l'exposition *Von der Faser zum Gewebe (De la fibre au textile)* lors de la Foire Internationale de Francfort-sur-le-Main de 1926, où elle présentera une scénographie très moderne autour de l'industrie de la laine et du coton – particulièrement remarquable.

C'est en effet cette exposition qui amènera Ludwig Mies van der Rohe à la faire intégrer au projet du *Weissenhofsiedlung* du Werkbund en 1927 à Stuttgart – projet dont il assure la direction artistique et technique<sup>3</sup>. Cette manifestation notable rassemblera de nombreux architectes modernistes – à l'instar de Peter Behrens (1868-1940), Walter Gropius (1883-1969), ou encore Le Corbusier (1887-1965) – dont les réalisations servirent à la présentation des innovations en matière d'habitations et d'équipements. Lilly Reich fut chargée du design et de l'organisation des halls de l'exposition (en partenariat avec Mies van der Rohe) et de la création de l'intérieur d'un appartement-modèle – elle est la seule femme à avoir eu cette opportunité.

L'exposition de 1927 marque ainsi le début de la collaboration fructueuse entre Lilly Reich et Ludwig Mies van der Rohe, qui se poursuivra bientôt lors de deux événements majeurs – l'Exposition Internationale de Barcelone en 1929 et *Die Wohnung unserer Zeit (L'Habitation de notre temps)* à l'Exposition de Berlin en 1931. C'est à partir de cette date que Reich put se consacrer pleinement à l'architecture d'intérieur et à la création de mobilier – elle sera la première femme à concevoir une série complète de meubles en acier tubulaire. Aussi, certains relatent surtout de la grande influence qu'elle eut sur Mies van der Rohe. Comme le rappelle Ludwig Glaeser, « *Reich semblait avoir ses idées bien en tête* » et Mies van der Rohe était toujours impatient de les connaître – alors qu'il ne sollicitait l'avis de personne – et c'est donc « *certainement plus qu'une coïncidence si son implication en design de mobilier et d'exposition a débuté la même année que sa relation personnelle avec [elle]* »<sup>4</sup>.

L'importance de Lilly Reich n'est donc pas à sous-estimer ou à omettre. Animée par les recherches autour des formes, de la couleur, du textile, elle apporte un complément essentiel aux projets de Mies van der Rohe. Et c'est en ce sens que leur collaboration fut des plus prolifiques. Chacun conservait son identité et ses théories – puis ils échangeaient, et développaient leurs créations en suivant l'idée d'un tout. Dans de nombreux projets dont l'architecture est attribuée à Mies van der Rohe, il est intéressant de relever l'utilisation de textile pour donner structure et intimité aux espaces – idée qui renvoie de toute évidence aux recherches menées par Reich. C'est le cas pour le café de l'exposition *Die Mode der Dame (La Mode féminine)* de 1927, où de hauts panneaux de soie et de velours créent à eux seuls un espace intimiste. Il en va de même pour la villa Tugendhat, où, outre les panneaux de tissus, l'utilisation de couleurs vives dans les textiles et le mobilier renvoie aux particularités de son travail. Le mobilier créé par Mies van der Rohe durant leur période de collaboration pose également question – tant la proximité avec les propres modèles de Reich est évidente. La fusion de leurs idées induit presque une ambiguïté quant à la paternité de leurs créations. Certains ouvrages, présentent ainsi les célèbres modèles *Barcelona* ou *Brno* sous la conception des deux architectes.

Aussi, il est probable que leurs visions respectives de la modernité aient réuni ces deux pionniers et que, plus que d'influence, il s'agit d'envisager leur partenariat sous le prisme de l'émulation et de l'échange. Reich et Mies van der Rohe se comprennent et se complètent. Bien que n'endossant jamais l'auguste rôle d'architecte lorsqu'elle collabore avec lui, ses apports se lisent dans chacune de leurs réalisations communes.

La collaboration entre Reich et Mies van der Rohe durera environ dix ans. Devenant directeur du Bauhaus en 1930, il n'est pas étonnant que Mies van der Rohe l'ait nommée professeure au sein de l'école – elle prendra la direction de l'atelier textile et du département d'architecture intérieure en 1932. Néanmoins, l'école, et leur partenariat, prendront fin en raison du climat politique de l'Allemagne des années 1930. Mies van der Rohe s'exilera aux États-Unis en 1937, tandis que Reich restera dans le pays et connaîtra des années difficiles. Au sortir du conflit, elle fit partie de ceux qui tentèrent de redonner vie au Werkbund. Elle reprendra alors son rôle d'enseignante, avant de disparaître des suites d'une longue maladie en 1947.

<sup>1</sup> Mathilda McQuaid – *Lilly Reich, Designer and Architect* – Catalogue de l'exposition éponyme organisée au Museum of Modern Art (MoMA), New York (7 février – 7 mai 1996), Éditions du Museum of Modern Art (MoMA), New York, 1996, p. 48.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 49 : voir citation « [...] they are unequal to the demanding design tasks of architecture ».

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>4</sup> Ludwig Glaeser – *Ludwig Mies van der Rohe, Furniture and Furniture drawings from the Design Collection and the Mies van der Rohe Archive* – Cat. Exp. Museum of Modern Art (MoMA), New York (3 mars – 3 mai 1977), Éditions du Museum of Modern Art (MoMA), New York, 1977, p. 10.

# Femmes-architectes

## Modernité, sensibilité

L'absence d'artistes femmes dans les domaines importants de l'art, jusqu'au début du 20<sup>e</sup> siècle, est assez notable. Suivant une conception genrée de l'accès aux formations artistiques, elles furent longtemps privées des beaux-arts et de l'architecture, et cantonnées dans des sections moindres comme la décoration, la mode et la création textile. La *nature* féminine les « prédisposant » aux espaces intérieurs (entendez, le foyer), elles étaient *naturellement* dirigées vers les arts décoratifs<sup>1</sup>.

Or, la réalité montre que, plus encore, seuls les domaines considérés mineurs des arts décoratifs leur furent vraiment confiés ; les grands architectes formant les véritables architectes-ensemblers qui rivaliseront d'idées pour la création des nouveaux habitats dès le début du siècle<sup>2</sup>. Dans *L'Esprit Nouveau*, Le Corbusier (1887-1965) admet cette hiérarchie sexuée en appuyant sur la nécessité de « facultés mâles » pour la création d'ensembles mobiliers<sup>3</sup>. Ce déséquilibre exprimé induit en lui-même une décrédibilisation des arts décoratifs féminins, la révocation des femmes dans des sections subsidiaires, et inévitablement l'opposition absolue à leur accès à la profession d'architecte.

Néanmoins, en parallèle des révolutions sociétales, certaines parviendront à s'affirmer en tant qu'ensemblères. Leur présence dans les salons augmente d'années en années. Eileen Gray (1878-1976) fera figure de pionnière par sa participation dès 1913 au *Salon des Artistes Décorateurs* – exposant cette année-là plusieurs panneaux de laque qui attireront aussitôt l'attention du collectionneur Jacques Doucet (1853-1929). Simultanément, Lilly Reich présentera ses réalisations textiles et mobilières dans les sections féminines de différentes expositions à travers l'Allemagne, avant de s'orienter vers la scénographie – domaine où elle brillera par sa modernité et qui lui permettra de devenir l'un des membres les plus importants du *Deutscher Werkbund*. Mais la présence des femmes dans les expositions reste conditionnée ; d'abord par les moyens financiers nécessaires à leur formation et à la réalisation de leurs créations, mais surtout par la nécessité d'un patronage masculin. Ainsi, c'est soutenue par Henri Rapin (1873-1939) et Maurice Dufrené (1876-1955), que Charlotte Perriand (1903-1999) fit son entrée dans les arts décoratifs au *Salon des Artistes Décorateurs* de 1926.



Nombreux sont ceux qui soutiendront les décoratrices-ensemblières, à l'instar de René Herbst (1891-1982), Djo-Bourgeois (1898-1937) ou encore Louis Sognot (1892-1970) – l'Union des Artistes Modernes (U.A.M.) joua sans nul doute un rôle dans la valorisation de leur travail. Aussi, des collaborations et partenariats – et dans certains cas des relations personnelles – virent le jour. Ils permirent à ces femmes d'accéder à des projets plus importants et de bénéficier des enseignements de ces architectes. Lilly Reich collaborera pour la première fois avec Ludwig Mies van der Rohe en 1927, pour l'illustre exposition de Stuttgart ; ils travaillèrent ensemble pendant dix ans – années durant lesquelles elle put se consacrer à la création de mobilier et à l'architecture par ses expérimentations textiles autour de la notion d'espace. L'année 1927 marque également le début de la collaboration entre Charlotte Perriand et Le Corbusier, qui la nomma responsable de l'équipement, entendons le mobilier, au sein de son atelier – elle fut simultanément son élève architecte. Eileen Gray, elle aussi arriva à l'architecture par sa rencontre avec Jean Badovici (1893-1956) – avec l'aide duquel elle ouvrit sa boutique Jean Désert en 1922 ; également cosignataire de la légendaire *Villa E-1027* à Roquebrune-Cap-Martin.

Ces collaborations marquent donc la première étape de leur accès vers le métier tant convoité d'architecte, mais, paradoxalement, favoriseront leur invisibilisation par l'attribution de leurs idées à la figure masculine du duo créatif. Cependant, on omet souvent que, même si leurs homologues masculins facilitèrent leurs expérimentations en matière d'architecture, ces femmes-architectes avaient des objectifs très définis et qu'elles auraient pu travailler seules si l'époque ne les avait contraintes à collaborer pour évoluer. Aussi, les premiers paravents d'Eileen Gray témoignent « *d'une préoccupation accrue pour la conception des espaces dans leurs relations avec les objets qu'ils contiennent* »<sup>4</sup> – et indiquent déjà son intérêt et sa future orientation vers l'architecture. Rendue célèbre par la présentation de son *Bar sous le toit* au *Salon d'Automne* de 1927, Charlotte Perriand aurait pu exercer son métier indépendamment de Le Corbusier ; la presse parlait déjà d'elle. Ses connaissances en matière de création et de conception de mobilier étaient bien établies, formées, qu'elle avait été, à l'Union Centrale des Arts décoratifs. Elle sera nommée responsable de l'équipement (le mobilier) au sein l'atelier de Le Corbusier pour palier à l'échec de Stuttgart en 1927, où l'architecte n'avait réussi à présenter un équipement d'habitation à la hauteur des modernistes allemands. Ajoutons que c'est elle qui, à l'origine, lui proposa son travail – poursuivant son véritable objectif, à savoir la formation en architecture. Enfin, rappelons que Lilly Reich a toujours possédé son propre studio, où elle mena des projets indépendamment ou en collaboration avec Mies van der Rohe. Elle avait une carrière de près de 20 ans avant de commencer à travailler avec lui ; et c'est grâce à elle, et ses connaissances étendues en arts décoratifs, que le célèbre architecte s'intéressa à la création de mobilier, ainsi qu'aux recherches entre espace, textile, couleur et forme.

Les apports de ces femmes au développement de l'architecture et du design du 20<sup>e</sup> siècle sont significatifs, et semblent s'inscrire sous un aspect qui leur est propre, qui contribua intimement à façonner la modernité. Il est vrai que, généralement formées (ou cantonnées) aux arts décoratifs, notamment à la conception de mobilier et le textile, elles envisagent toutes leurs projets sous un même prisme, lequel s'oppose à une vision strictement théorique de la conception des nouveaux habitats modernes. Elles pensent leurs projets de l'intérieur vers l'extérieur, avec l'Homme au cœur de leurs questionnements.

Eileen Gray imagine ainsi des habitats et des meubles à systèmes – mobiles, uniques, et d'une très grande qualité – qui s'adaptent au corps et à la vie de leurs propriétaires. Charlotte Perriand elle aussi axe son travail sur ces deux règles, qui font de ses pièces de mobiliers, comme la *Chaise longue LC4* ou le *Fauteuil Grand Confort LC2*, des chefs-d'œuvre du mouvement moderne pensés pour l'Homme et adaptés à son environnement. Lilly Reich, par ses expérimentations textiles – à la fois dans son travail de la texture, sur la forme et de la couleur – apporte aux espaces de Mies van der Rohe l'élément tactile, la vie, la présence, qui fait de leurs projets de véritables habitations – et non des démonstrations grandeur nature d'une nouvelle théorie de l'architecture.

Leurs conceptions prennent en compte l'usage quotidien, l'ergonomie et la part symbolique du mobilier, complétant ainsi les théories de la rationalité destinées à l'homme moderne – telles que soutenues par les grands architectes du 20<sup>e</sup> siècle comme Le Corbusier ou Ludwig Mies van der Rohe. C'est précisément ce facteur d'usage et de praticité qui apporte au modernisme rigoureux ce supplément d'âme – permettant à ces nouveaux habitats modernes d'être *habités*. Plus que des collaboratrices, ces créatrices doivent alors être reconnues en véritables figures avant-gardistes de l'architecture et du design du 20<sup>e</sup> siècle.

<sup>1</sup> Élise Koering, « Décoratrice-ensemblière : une étape vers la profession d'architecte dans les années 20 ? » in *Livraisons d'histoire de l'architecture* – N° 35 de 2018, p. 112.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 118-119 : voir Le Corbusier, « L'heure de l'architecture » in *L'Esprit Nouveau* – N° 28 de 1925.

<sup>4</sup> Cloé Pitiot (dir.) – *Eileen Gray* – Catalogue de l'exposition organisée au Centre Pompidou, Paris (20 février – 20 mai 2013) ; au Irish Museum of Modern Art, Dublin (11 octobre 2013 – 19 janvier 2014), Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2013, p. 73.





# Le rayonnement de l'esprit Bauhaus

## Modernité, géopolitique, postérité

Le contexte géopolitique et économique de l'Allemagne des années 1930, dans lequel évoluent les acteurs de la modernité, notamment ceux liés à l'école du Bauhaus, eut des conséquences sur la transmission de leurs idées et de leurs réalisations. Contesté dès sa création, le Bauhaus fut de tout temps lié aux enjeux politiques de son époque. Symbole de modernité et d'avant-garde, le mouvement s'érigeait en ennemi des traditionalistes dans la nouvelle République de Weimar, avant d'être confronté à l'arrivée au pouvoir du parti nazi, le NSDAP – qui mènera à sa fermeture, mais ne parviendra finalement pas à faire disparaître son esprit novateur, ni ses créations – encore et toujours célébrées.

Fondé en 1919 à Weimar par Walter Gropius (1883-1969), le Staatliches Bauhaus naîtra de la réunion de l'École des arts décoratifs et de l'Académie des beaux-arts de Weimar. Gropius poursuivait l'objectif de fusionner art et artisanat au sein de sa nouvelle école – prolongeant les principes prônés par les pionniers dès la fin du 19<sup>e</sup> siècle. Installée à Weimar, l'école est rapidement confrontée à la réalité politique par la victoire des conservateurs qui, réclamant sa fermeture, provoquent une dissolution de celle-ci le 26 décembre 1924. En réaction, d'autres villes allemandes candidaient pour accueillir l'école. C'est finalement Dessau qui sera choisie ; y sera construit dès 1925 le bâtiment mythique du Bauhaus. En 1928, Walter Gropius cède sa place de directeur à Hannes Meyer (1889-1954), dont les positions politiques fortement tournées vers le marxisme lui vaudront d'être écarté, puis remplacé par Ludwig Mies van der Rohe en 1930. Ce dernier réorganise l'école, tentant de la « dépolitiser » et d'axer l'apprentissage sur l'architecture. Mais en 1932 déjà, le parti nazi est élu dans la municipalité de Dessau et réclame sa fermeture. Mies van der Rohe délocalise alors l'école du Bauhaus dans une usine désaffectée près de Berlin – elle devient une école privée ; la plupart des étudiants et des professeurs le suivent. Mais cette situation sera de courte durée ; sa fermeture sera ordonnée en avril 1933. Obtenant une réouverture sous conditions, Mies van der Rohe décidera néanmoins avec les [maîtres] de prononcer sa dissolution définitive en juillet de la même année<sup>1</sup>.

La situation d'avant-guerre en Allemagne semble donc prouver que la modernité s'érige en véritable contre-pied du totalitarisme. Mais, la réalité est un peu plus nébuleuse. Tous les membres du Bauhaus ne furent pas persécutés par le régime. Nombre sont ceux qui participèrent aux expositions nationales, manœuvrées par les nazis, durant les années qui précédèrent le conflit armé de 1940-45. L'exposition *Deutsches Volk – Deutsch Arbeit* (*Peuple allemand – Travail allemand*) de 1934 voit ainsi la participation de Gropius, mais aussi de Mies van der Rohe et Lilly Reich. Aussi, ayant persécuté l'école du Bauhaus et diffusant l'idée que l'art moderne serait un art dégénéré, il faut comprendre comment les nazis tentèrent en réalité de profiter des tenants et aboutissants de la modernité – faisant que l'histoire du Bauhaus ne s'arrêta pas aussi nettement qu'on peut le croire<sup>2</sup>. Le design industriel, fort de sa popularité, fut utilisé par les nazis pour des raisons économiques et politiques – contrairement aux domaines de la peinture et de l'architecture, largement persécutés et détruits. Ils s'emparèrent ainsi des créations du Bauhaus, notamment du mobilier en acier tubulaire, afin de diffuser une image moderne de l'Allemagne lors des expositions internationales et de profiter des bénéfices de leur vente en exportant largement ces modèles tant convoités<sup>3</sup>.

Cette confusion prit toutefois fin dès la fin des années 1930. De nombreux artistes cherchèrent alors à fuir l'Allemagne. La plupart des maîtres et professeurs du Bauhaus gagnèrent les États-Unis et s'installèrent dans différentes universités américaines où ils poursuivirent l'enseignement des principes du Bauhaus : Josef et Anni Albers (1888-1976 & 1899-1994) au Black Mountain College, en Caroline du Nord, puis à l'université de Yale ; Laszlo Moholy-Nagy (1895-1946) et le *New Bauhaus* à Chicago ; Walter Gropius et Marcel Breuer (1902-1981) à la Harvard Graduate School of Design ; pour ne citer qu'eux. Ludwig Mies van der Rohe dirigera quant à lui le département d'architecture de l'Armour Institute of Technology, futur *Illinois Institute of Technology*, à Chicago – alors que sa partenaire, Lilly Reich, restera en Allemagne. L'esprit du Bauhaus et ses théories furent donc diffusés dans de nombreuses universités américaines, et beaucoup de constructions modernes firent leur apparition à travers le pays. En parallèle, Walter Gropius mit sur pied une exposition consacrée au Bauhaus au Museum of Modern Art (MoMA) de New York en 1938. Cette manifestation ne se voulait pas rétrospective – même si elle ne couvrait que les années Gropius et présentait donc par définition une période révolue – mais bien « *un hommage à l'esprit bien vivant du Bauhaus* »<sup>4</sup>. Loin d'avoir été éteint, le Bauhaus trouvera ainsi une nouvelle voie de transmission aux États-Unis, et un rayonnement international, qui amplifièrent sa reconnaissance en tant que mouvement fondateur de l'architecture moderne et du style international.

Enfin, rappelons que, de la même manière, les adeptes (et clients) de la modernité furent tout autant impactés par la situation géopolitique en Allemagne dans les années 1930. Les Loewenfeld, qui avaient fait l'acquisition de pièces de mobilier de Ludwig Mies van der Rohe et de Lilly Reich au début de la même décennie, furent contraints, parce que juifs, de quitter le pays pour éviter d'être arrêtés. En 1938, après avoir pris des dispositions pour le transport de leurs biens, ils s'exilèrent en Angleterre, dans le Buckinghamshire. Leurs enfants les rejoignirent par le *Kindertransport* en septembre 1938. Les Pincus, dans l'impossibilité de rester en Allemagne pour la même raison – émigrèrent également en Angleterre dès 1939<sup>5</sup>. La suite de six chaises MR 50 de Ludwig Mies van der Rohe, et la table de Lilly Reich suivit ainsi la famille à travers les déménagements, et les générations, pour arriver jusqu'à nous – des restaurations seront apportées dans les années 1970 ; aux garnitures et tapisseries de cuir, chez Gomme, tapissier de High Wycombe en Angleterre, ainsi qu'un nouveau chromage rendu nécessaire du fait des oxydations sur le métal dues au temps. Après avoir déménagé à travers l'Angleterre, les six chaises et la table suivront finalement le fils de Claire et Günther Lowenfeld, lorsqu'il choisira de s'établir à Vence, dans les Alpes-Maritimes, pour sa retraite en 2008. Redécouvert aujourd'hui dans le Sud de la France, il est indéniable que cet ensemble mobilier contribue à la poursuite du rayonnement et à la transmission de l'esprit Bauhaus à travers les âges.

<sup>1</sup> Voir Anne Monier, « Mort et renaissance du Bauhaus » in *L'esprit du Bauhaus – Catalogue de l'exposition organisée au Musée des Arts décoratifs, Paris (19 octobre 2016 – 26 février 2017)*, Éditions des Arts Décoratifs / Fondation d'entreprise Hermès, Paris, 2016, p. 222-237.

<sup>2</sup> Voir Paul Betts, « The Bauhaus and National Socialism – A Dark Chapter of Modernism » in Jeanine Fiedler et Peter Feierabend (éds.) – *Bauhaus – Éditions Könemann, Cologne, 2000, p. 34-41.*

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> Anne Monier, *op. cit.*, p. 227.

<sup>5</sup> Isca Salzberger-Wittenberg, « From Berlin to London, Autobiography of Lily Pincus » in *AJR Information – Volume XXXV, N° 9 de septembre 1980, p. 6.*



# LUDWIG MIES VAN DER ROHE & LILLY REICH

Redécouverte d'un ensemble mobilier historique

Vente aux enchères publique le 20 novembre 2024

Hôtel des Ventes Nice Riviera  
50 rue Gioffredo  
06000 Nice

Tél. +33 (0)4 93 62 14 71  
contact@hdvnice.com  
www.hdvnice.com

Exposition jusqu'à la vente  
Espace Emmanuel Eyraud  
27 rue Saint-Dominique  
75007 Paris

Ouvert du lundi au vendredi de 10h à 19h et sur rendez-vous  
Tél. + 33 (0)1 45 54 97 51  
eyraud.expert@free.fr  
www.eyrau-expert.fr

Metro. Solférino (12), Invalides (8, 13)  
Bus 63, 68, 69, 83, 84, 9

