

Gazette des beaux-arts (Paris. 1859). 1927/01-1927/06.

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'oeuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF. Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :

*La réutilisation non commerciale de ces contenus est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source.

*La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service.

Cliquer [ici](#) pour accéder aux tarifs et à la licence

2/ Les contenus de Gallica sont la propriété de la BnF au sens de l'article L.2112-1 du code général de la propriété des personnes publiques.

3/ Quelques contenus sont soumis à un régime de réutilisation particulier. Il s'agit :

*des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.

*des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.BnF.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

4/ Gallica constitue une base de données, dont la BnF est le producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

5/ Les présentes conditions d'utilisation des contenus de Gallica sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

6/ L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur, notamment en matière de propriété intellectuelle. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

7/ Pour obtenir un document de Gallica en haute définition, contacter reutilisation@bnf.fr.

LA RENAISSANCE DE LA VERRERIE FRANÇAISE AU XIX SIÈCLE¹



ES caprices de la mode font, à l'heure actuelle, réparaître dans les vitrines des antiquaires les flacons et les vases de verre qui ornèrent les intérieurs pendant les trois premiers quarts du XIX^e siècle. Le Musée des Arts et Métiers en possède une ample collection. La découverte relativement récente du cristal fabriqué en France par la cristallerie de Baccarat depuis 1765 donnait à la limpidité de la matière incolore parfaitement translucide un prestige analogue à celui qui entourait la porcelaine. L'extension des procédés de fabrication mécanique faisait attribuer du prix à la régularité des formes. Ainsi disparurent les hasards heureux et la saveur des pièces populaires. Les verres épais de Bohême taillés, gravés, parfois doublés et les verres minces d'Angleterre jouissaient d'une grande vogue avec laquelle, en France, rivalisait surtout la cristallerie de Baccarat. L'ensemble de pièces typiques que la cristallerie de Baccarat et celle de Saint-Louis offrirent au Musée des Arts et Métiers, en 1853, permet de porter un jugement sur l'art du verre au milieu du XIX^e siècle.

Sans doute, on doit déplorer la monotonie et la lourdeur des formes imitées trop souvent des balustres, un décor géométrique et pauvre réduit à des filets ou à des rubans d'or, la coloration fade des verres opalins, la vulgarité des verts et des bleus, l'effort pour simuler la porcelaine ou l'albâtre, la mode puérile des presse-papiers à millefiori. Il faut reconnaître toutefois, à défaut de goût et de direction artistique, un esprit de recherche et une grande variété technique. Verres doublés, triplés, à filigranes, à draperies d'émail, à millefiori,

1. Cette étude est extraite d'un ouvrage qui va paraître prochainement à la librairie Vanoest sous le titre de : *La Verrerie française depuis cinquante ans* dans la collection : *Architecture et Arts décoratifs* dirigée par M. Louis Hautécœur.

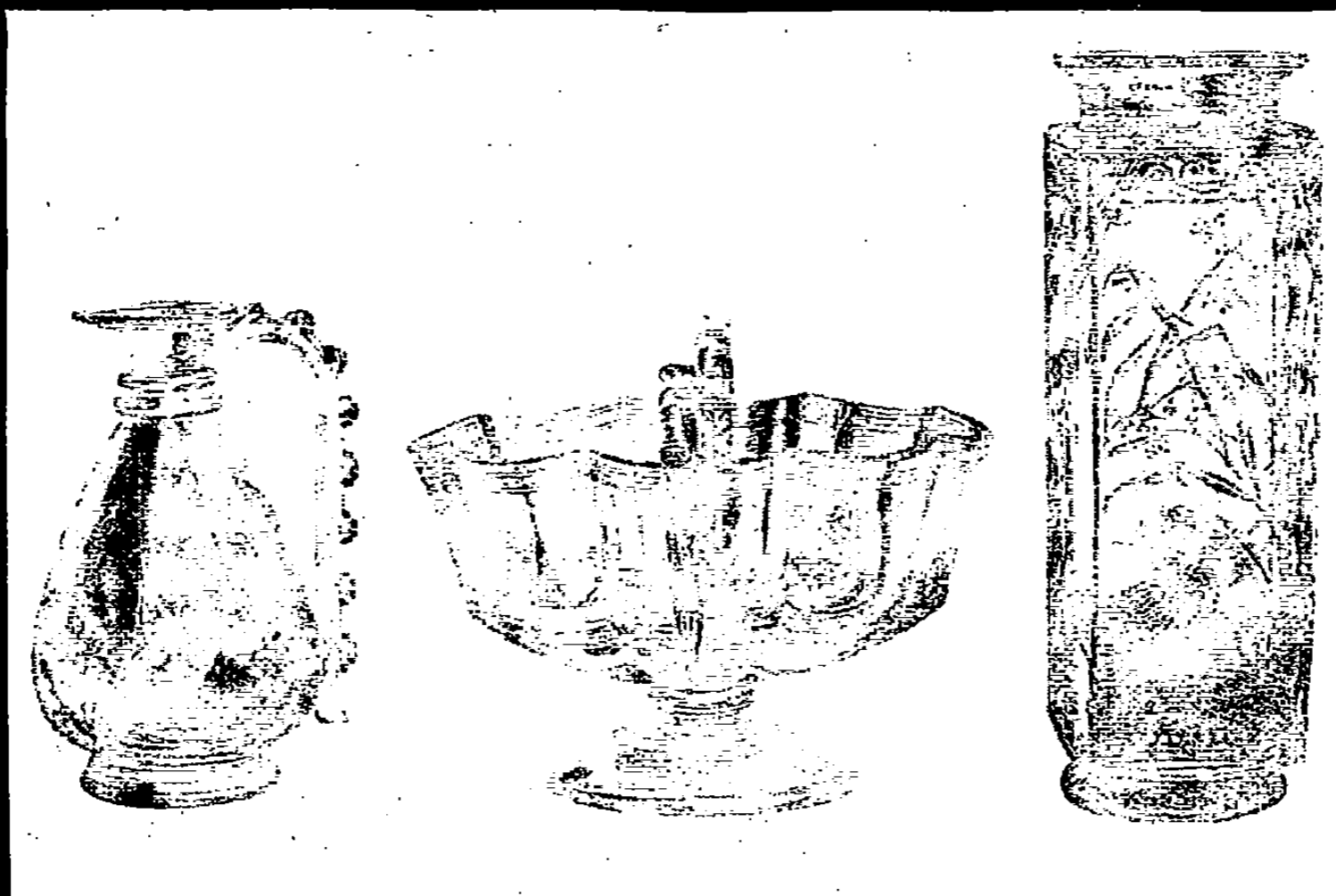
verres jaspés, gravés, moulés en creux ou en relief, applications même de pâte de verre, témoignaient d'une remarquable ingéniosité. Les tentatives pour imiter les matières dures, la collection des pierres précieuses en simili constituée par Savary et Mosbach en 1851, les plaques de verre décorées, pour le commerce, par Robin, de fleurs et de rinceaux en émaux opaques, tout cela constituait un ensemble de riches possibilités. Près de vingt-cinq ans cependant devaient se passer avant que jaillit l'étincelle.

C'est à l'Exposition universelle de 1878 que se montrèrent les premiers signes d'une rénovation. L'Exposition consacrait la célébrité des verreries anglaises et bohémiennes; elles affirmaient l'ingéniosité technique et la puissance des cristalleries de Baccarat et de Saint-Louis. Celles-ci s'étaient livrées à de stériles tours de force, produisant des pièces immenses sans destination pratique possible, du genre du fameux escalier de cristal. Mais, à côté de ces exploits inutiles, Baccarat exposait quelques objets dont les formes et le décor empruntés à la Renaissance, à l'Orient musulman ou à l'Extrême-Orient indiquaient une recherche d'art véritable, ainsi cette aiguière imitée du célèbre vase en cristal de roche du trésor de Saint-Denis ou cette pièce égayée par un paysage gravé à l'imitation des estampes japonaises. Sans doute, ce n'étaient que des pastiches, mais la fureur d'imitation qui sévissait alors sur tous les arts appliqués allait, dans le domaine de la verrerie, devenir libératrice. Il est vrai qu'en cet ordre l'étude des formes entraînait à scruter les techniques. L'admiration, d'ailleurs, allait se porter non exclusivement ni même principalement, sur les arts classiques, mais d'abord sur les arts asiatiques, objet d'un engouement récent. On s'était épris des lampes de mosquées ou des flacons chinois. Le verre n'allait pas seul être consulté: les estampes japonaises, la céramique chinoise fournissaient des suggestions pour les formes et les décors. Les jades du Palais d'Été, aussi bien que les gemmes des collections de la couronne exposées, au Louvre, dans la galerie d'Apollon, suscitaient le désir d'obtenir, par le verre, les sensuelles jouissances que donne la belle matière.

Dans la section italienne on applaudissait aux manifestations de Salviati qui, depuis 1866, avait entrepris, à Murano, de ressusciter la verrerie de Venise avec ses pratiques subtiles, ses tours de mains, ses fantaisies prestigieuses. Dans leur nouveauté ces élégances acrobatiques donnaient une sensation de fraîcheur. Elles incitaient à la libre recherche. On remarquait que Salviati, avec des moyens industriels très réduits, avait obtenu des résultats artistiques que les rois de la cristallerie ou du verre, les Webb en Angleterre, les Lobmayr en Autriche étaient loin d'égaliser.

Ce n'est pas, en effet, par la puissance industrielle que le verre allait prendre son essor. L'industrie songeait, avant tout, à la production des

pièces d'usage, verrerie de table, de toilette, de garniture de cheminée. Sans doute, elle créait des produits de luxe et elle était intéressée à développer, chez la clientèle, le désir d'objets coûteux. Mais elle ne croyait pas possible d'élever les prix au delà d'une certaine limite et, par conséquent, elle ne pouvait, sauf d'une façon exceptionnelle, pour un objet d'exposition, par esprit de réclame, pousser très loin des expériences coûteuses. Le même sens des réalités immédiates la conduisait à suivre les tendances du public plutôt



Phot. Vanoest.

CRISTAUX TAILLÉS ET GRAVÉS, CRISTALLERIE DE BACCARAT

que de chercher, au risque d'un échec commercial, à imposer une esthétique inédite.

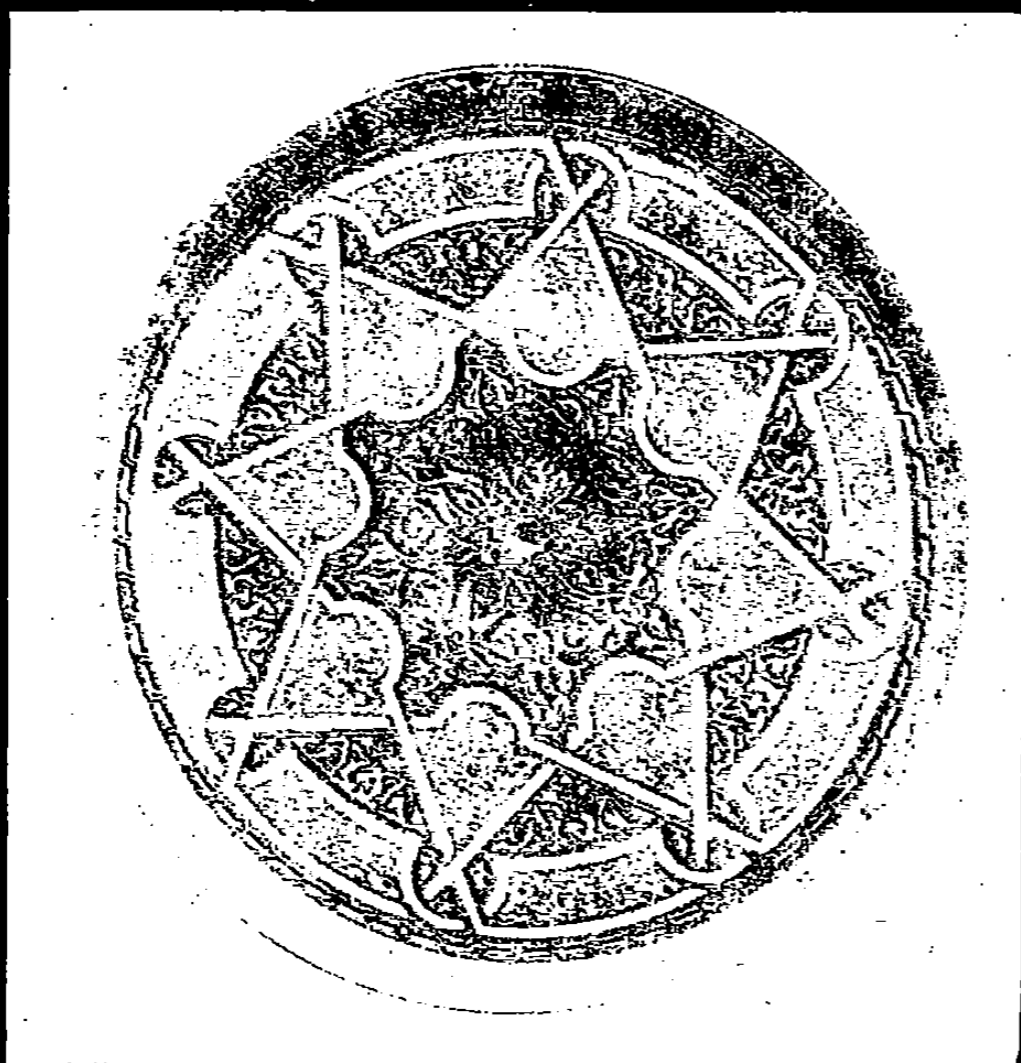
Pour régénérer le verre, il fallait des esprits enthousiastes épris d'une matière dont ils devineraient les possibilités infinies, magiciens et poètes capables d'inscrire leurs inspirations ou leurs rêves dans la pâte en fusion balancée au bout de la canne du souffleur. Brisant les hiérarchies traditionnelles, le verre, par leurs soins, devait être paré, choyé à l'égal des pierres précieuses ; il devait prendre rang parmi les bijoux.

Artistes à la fois et artisans, chimistes passionnés par les recherches de laboratoire, capables de multiplier les tâtonnements, affrontant les insuccès, acceptant les sacrifices auxquels l'industrie ne peut consentir, audacieux et chimériques, ils allaient provoquer un mouvement d'une envergure inouïe. Créant des chefs-d'œuvre dont l'art s'enorgueillit, c'est par eux aussi que la

verrerie d'usage allait se régénérer et étendre son domaine de la façon la plus large et parfois la plus imprévue.

Deux des artisans de cette révolution véritable avaient exposé en 1878 ; l'un, Brocard, qui jouissait, déjà, d'une grande notoriété, l'autre à ce moment à peu près inconnu et qui s'appelait Émile Gallé.

Brocard, que nous pouvons tenir pour le précurseur du mouvement, s'était, depuis plusieurs années, attaché à l'étude des verres musulmans et



Phot. Vanbest.

PLATEAU, 1886, PAR BROCARD

il était parvenu à retrouver le secret des émaux durs, colorés en plein des Arabes. Il put ainsi copier des lampes de mosquées de façon presque parfaite, au point de tromper des érudits. A ces copies il associa bientôt des pastiches parmi lesquels se glissèrent quelquefois des réminiscences de la Renaissance. Il y apportait un goût de la technique exemplaire, il maniait les émaux avec une discrétion, un sens de la couleur, une finesse mesurée par quoi il tranchait sur ceux qui s'aventurèrent dans la même voie. Les

plats et les vases dont il empruntait le système à l'Orient musulman, ornés d'un réseau léger ou de goutelletes d'émaux opaques, gravés, dorés sur un verre neutre ou à peine coloré, avec leurs entrelacs et leurs rinceaux grêles, leur aspect délicat, un peu timide, un peu menu, n'ont pas perdu leur agrément. Brocard, pendant longtemps, se contenta de cet art assez limité qui avait du succès. C'est seulement quand ses jeunes émules se furent déclarés qu'il s'enhardit à faire œuvre originale. Il subit alors l'influence des conceptions de Gallé, interpréta librement la flore : gui, orchidées, monnaie du pape, pensées..., inscrivant parfois des légendes sur le verre. En même temps sa technique devint plus variée : les émaux translucides y jouèrent un rôle essentiel, il usa plus souvent du verre coloré dans la masse. Il lui arriva de manier la pâte de verre.

Didron, dans son rapport sur l'Exposition de 1878, signalait l'effort de

Brocard en regrettant qu'il se bornât à des réminiscences, il appelait de ses vœux l'apparition d'un art pleinement libéré et reconnaissait en Gallé l'homme capable d'accomplir l'action nécessaire. Gallé allait bientôt confirmer et dépasser ces espérances.

Les années, qui suivirent 1878, marquèrent une véritable effervescence : pastiches de verrerie ancienne, recherches de formes et de décors originaux ; il s'y dépensait, souvent, plus de bonne volonté que de goût. La cristallerie de Pantin dirigée par Monod et Stumpf qui, en 1878, avait exposé des verres craquelés, métallisés en chiné d'or, empruntait pour ses vases gravés des motifs à l'Extrême-Orient ou imitait les verreries de Venise. Boutigny copiait les vidrecômes germaniques et couvrait des vases de fleurs librement traitées en émaux, mais sans légèreté ni esprit. La cristallerie de Sèvres, sous la direction de Landier et Houdaille, déployait une grande activité, imitant la Bohême et Venise, multipliant ses tentatives, faisant, au milieu d'une production très inégale, parfois preuve d'une certaine élégance.

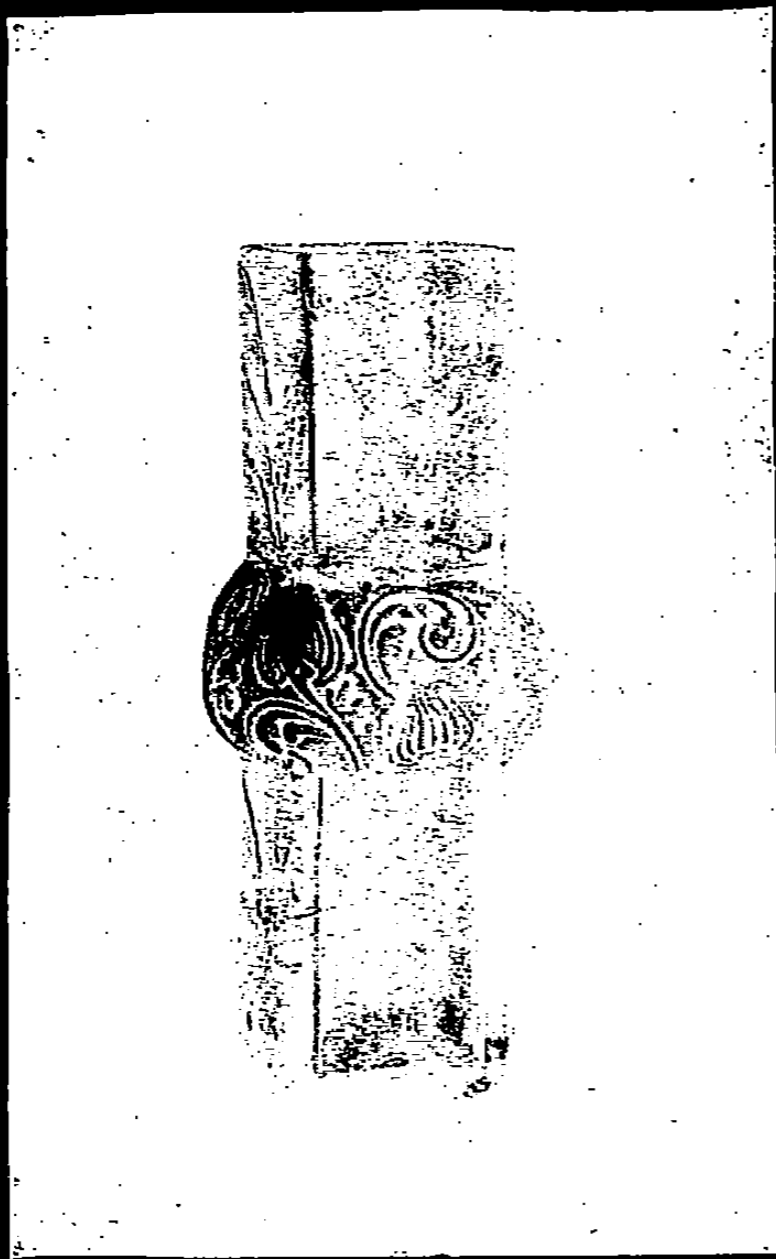
Tout cela s'effaça devant le succès retentissant de Rousseau et de Gallé à l'exposition organisée en 1884, par l'Union centrale des Arts appliqués. Oublieux des manifestations antérieures qui auraient pu les préparer, les visiteurs de cette exposition mémorable eurent « comme une sorte de révélation d'un art nouveau ». Nous pouvons à notre tour saluer comme une date décisive cette année où s'affirma la victoire du verre.

Les deux triomphateurs de 1884 ont eu des destinées bien différentes. Gallé a connu la popularité et son nom est demeuré glorieux. Rousseau, dont la notoriété ne fut jamais très étendue, est, à l'heure actuelle, presque totalement oublié. Cette gloire est légitime ; cet oubli est injuste. Avec des tendances différentes et une envergure inégale, les deux artistes ont mené un pareil combat.

Tous deux admiraient et scrutaient l'art des vieux verriers, tous deux chimistes hardis, techniciens raffinés, capables des tours de main les plus surprenants, ne travaillaient la matière que pour satisfaire leur esprit. Imagination, technique, décor se liaient, pour eux, en un accord intime. Ils pensaient par le verre comme d'autres par la couleur ou par le marbre.

Rousseau, né en 1827, arrivait sur le tard à la verrerie. A la tête d'un magasin de céramique, il y avait fait acte de goût et d'initiative. C'est lui qui avait édité le célèbre service de Bracquemond. Quand le verre le séduisit, il se contenta d'abord, à partir de 1867, de fournir des dessins ; puis il fabriqua lui-même. Il avait un instinct de puissance, un besoin de formes robustes, massives, simples et nobles, d'effets graves et profonds, l'amour sensuel de la matière riche. Il consulta, pour le galbe de ses vases, la

Renaissance et l'Extrême-Orient, ne bornant pas son enquête à la verrerie, interrogeant la céramique, l'orfèvrerie même. Ce vase quadrangulaire en cristal, sur lequel est gravé avec une sobriété légère une tige de bambou, ornée d'une bague renflée couverte d'un rinceau de fleurs en émaux opaques, daté de 1878, le montre capable de tirer des effets nouveaux de techniques



Phot. Vanoest.

VASE BAMBOU, PAR ROUSSEAU

éprouvées. Il y ajouta bientôt des procédés métamorphosés par l'usage qu'il en faisait ou absolument neufs. Le verre doublé dont le touret aidé par l'acide dégage des décors en camées n'était plus à inventer, mais il y avait tant de distance entre les pratiques courantes et sa souple et complexe virtuosité que les contemporains l'admirent à l'égal d'une découverte. Sur une couche neutre, il aimait à enlever le motif dans une couche presque opaque d'un rouge corail ou brique. Il sollicita avec insistance la collaboration du feu, réchauffant à plusieurs reprises la pièce à l'ouvreau, pour ramollir la matière et la plier à ses desseins. Le verre, craquelé intérieurement, s'enveloppa d'un réseau lumineux et subtil ; des paillons d'or scintillèrent mêlés à la pâte. Des feuilles d'or interposées sous des motifs en relief leur donnèrent une profondeur singulière.

Ainsi que presque tous les verriers, il fut séduit par la tentation de simuler les gemmes, jades, agates, sardoines, effort périlleux s'il conduit à déguiser la matière, source d'invention féconde si le verre n'y abdique pas ses vertus propres. Par le manganèse, il obtint les tons languissants de l'améthyste. Mais, surtout, il se créa une matière à lui, sorte de quartz veiné aux effets à la fois somptueux et subtils. Des poussières de verre, des oxydes métalliques projetés ou disséminés dans l'épaisseur du verre translucide y font jouer des coulées jaunâtres, sanglantes ou vertes. Plus rarement des métaux se ramifient en arborescence dans la masse.

Il apparut, en 1884, en pleine possession de son talent. Il exposait un « présentoir Louis XIV avec mascaron sur or » et une aiguière également

archéologique de forme, mais originale de matière que conserve le Musée des Arts décoratifs, et aussi un « vase poisson en verre fumé doublé d'un verre brun rouge imitant la sardoine » où une carpe, inspirée par le Japon, se jouait dans les flots, vase de tout point admirable, ainsi que deux vases

« agate incrustés d'oxydes d'or et de cuivre avec doublure de verre brun » dont l'un s'égayait de papillons. Le bol à rinceaux gravés, avec ses salissures, ses jeux obscurs se rapproche d'une pierre dure et un vase, taillé en spirales, conservé au Musée des Arts et Métiers, est d'une noble vigueur.

Rousseau s'appliqua aussi à rénover la verrerie de table. En cet ordre, il chercha moins à dessiner des formes inédites qu'à rompre avec la banalité courante, s'inspirant de modèles oubliés et appliquant au verre les artifices inventés par les orfèvres, modelant des vidrecomes ou ce service Renaissance en

verre fumé inspiré des vases ecclésiastiques en orfèvrerie et dont les reliefs imitent des bagues ou des cabochons. En 1885, Rousseau s'associa Lèveillé qu'il initia à son art, et lorsque Lèveillé demeura seul, il continua à produire des œuvres remarquables, selon les traditions de son maître, avec une tendance, peut-être, à plus de vivacité, de brillant et moins de profondeur.

Rousseau est mort en 1891. Il mérite de demeurer, moins par les décors et les formes qui, pourtant, sont toujours choisis pour mettre en valeur « sa matière magique » que par la puissance, l'originalité de ses conceptions, par la qualité particulière de sa sensualité. Par beaucoup de côtés il répond



Phot. Vanoest

VASE A DEUX COUCHES, PAR ROUSSEAU

aux tendances de notre temps; il est le véritable précurseur de Marinot.

Emile Gallé était né en 1846 à Nancy. Son père, Charles Gallé, fabriquait de la gobeletterie de table et avait réorganisé la faïencerie de Saint-Clément. Emile Gallé, au sortir du lycée, fit de 1862 à 1866 un long séjour en Allemagne, surtout à Weimar. Il apprit le métier de verrier, en 1866, à Meisenthal. En 1870, il collaborait, à Saint-Clément, à la fabrication de faïences artistiques. En 1872, il visite Londres, s'intéresse au Musée de South Kensington. A son retour, il s'arrête à Paris où il étudie longuement les gemmes de la couronne, au Louvre, dans la galerie d'Apollon. En 1874, il créait, à Nancy, une verrerie et décidait son père à se joindre à lui. Désormais sa vie allait s'écouler dans cette usine consacrée à des recherches ardentes, où se déploya le génie le plus original, le plus fécond et le plus noble.

Dès 1865, il avait donné des dessins pour la gobeletterie paternelle. En 1867, il aborda le travail du verre, pratiqua la gravure, appliqua les émaux. Dès ce moment, en s'assimilant les techniques contemporaines et en scrutant les méthodes anciennes, il travailla à étendre son langage, multipliant les expériences de laboratoire et tentant des manipulations chaque jour plus complexes et plus audacieuses. Jamais satisfait des résultats acquis, il devait poursuivre jusqu'au dernier jour ces expériences de chimiste et d'artisan. Les notices, qu'il soumit au jury des Expositions de 1884 et de 1889, permettent d'entrevoir l'étendue de son apport. Pour en entreprendre l'analyse détaillée, il faudrait des développements très étendus; le lecteur non spécialisé s'en trouverait dérouté: loin de contribuer à l'intelligence de son œuvre, on la ferait paraître plus mystérieuse encore.

Au début, il avait désiré de nouvelles colorations de la matière transparente et il avait obtenu, par l'emploi de l'oxyde de cobalt, un ton délicat de saphir, dit clair de lune, qui eut un très grand succès à l'Exposition de 1878 et fut immédiatement à la mode non seulement en France, mais en Allemagne et en Angleterre. Il continua ces recherches en sollicitant des métaux nouveaux, coûteux et rares: iridium, thallium, aussi bien que le cuivre, l'argent ou le soufre. Mêmes efforts, et plus complexes, pour les émaux. Émaux durs, opaques, colorés en plein, émaux translucides, il se préoccupait de leur solidité, de leur adhérence, enrichissait sa palette, lui donnant progressivement une étendue, une souplesse, une richesse, une délicatesse de nuances infinies. En 1889, il peut proclamer « qu'il n'est guère de nuances, si fugitives soient-elles, que sa palette d'émaux en relief sur le verre ne reflète, depuis l'orangé, le rouge de cire à cacheter, jusqu'au violet et au pourpre ». Il se préoccupait aussi de la technique de la gravure, condamnait l'usage des acides et préconisait le rouet, l'émeri, procédés

employés pour les intailles sur pierre fine avec lesquelles il entendait rivaliser. Dans cette première étape, en somme, le verre, transparent, très légèrement teinté, paré d'émaux et gravé, est vraiment l'expression de son art.

En 1884, dans une étude vive et spirituelle publiée par la *Revue des Arts décoratifs* et où, peut-être, il visait Rousseau, Gallé mettait les verriers en garde contre la tentation de contrefaire les matières précieuses; il condamnait des pratiques par lesquelles le verre « perd sa transparence et sa lucidité même, c'est-à-dire deux de ses qualités propres les plus merveilleuses ». Pourtant, dès cette époque, il était attiré par ces jeux dangereux et, peu à peu, une évolution allait se prononcer où il abandonnerait l'usage du cristal ou du verre transparents, neutres ou faiblement colorés, pour y substituer le goût de matières colorées d'une façon intense, diversifiées dans leur masse, se refusant au passage de la lumière, souvent à peine translucides, parfois presque absolument opaques. En même temps le décor qui, gravé ou émaillé, paraissait, plus ou moins, surajouté à l'objet, va tendre à s'y incorporer totalement.

Il use de tous les procédés connus et il les complique par des raffinements nouveaux, par des manipulations chaque jour plus téméraires: le verre est doublé, triplé, injecté d'oxydes métalliques, des feuilles d'or ou d'argent y sont insinuées, des bulles d'air prises dans la masse obéissent à la volonté de l'artiste, des cabochons sont appliqués, des parties différentes sont soudées. La pièce présentée, plusieurs fois, à l'entrée de l'ouvreau, est ramollie par le feu pour se prêter à une imagination qui ne se satisfait point. Vers 1897, usant d'une façon plus ample d'un procédé audacieux



Phot. Vanoest.

VASE ÉMAILLÉ ET GRAVÉ, PAR ÉMILE GALLÉ

qu'il avait déjà tenté, Gallé incorpore dans le verre ramolli des morceaux de verre ou d'émaux d'autre coloration, d'autre contexture, et constitue une sorte de marqueterie de verre. La pièce, formée par l'association, que le feu a scellée, d'éléments hétérogènes, est une symphonie véritable à laquelle participent toutes les structures qu'est susceptible de revêtir la matière vitrifiée. L'artiste n'est pas encore satisfait. Dans un nouveau stade, le dernier parce que la mort ne lui a pas permis de chercher davantage, autour de 1900, il entreprend de patiner le verre, de l'envelopper dans des gangues, de le mater ou de le ternir. Des dévitrifications partielles introduisent dans la masse vitreuse des effets de brouillard et de paillettes neigeuses.

Ainsi conçue, la gestation d'un vase s'entoure de périls incessants. Présenté plusieurs fois au feu, les accidents se multiplient; l'amalgame d'éléments étrangers qui réagissent différemment à la chaleur provoque des ruptures; un travail moléculaire s'accomplit sournoisement. La pièce, intacte la veille, est retrouvée, le lendemain, en morceaux. Si le vase a échappé à ces dangers, il arrive enfin que, tandis que le ciseleur achève de le parfaire, l'échauffement par le touret provoque, au dernier moment, la fêlure fatale.

De tels hasards menacent, sans doute, tout verrier. Gallé en a accumulé à l'infini les risques. A l'Exposition de 1900, il avait mis sous les yeux du public un four autour duquel des fragments brisés indiquaient à quel prix il produisait ses chefs-d'œuvre.

Œuvres uniques, nécessairement, pour lesquelles il n'aurait pas été possible de concevoir un outillage industriel, œuvres d'un établissement extrêmement onéreux. L'artiste, il est vrai, animé d'un sens social généreux, désireux de voir se répandre la beauté dans tous les milieux, avait entrepris la production, en série, de vases à deux couches pour lesquelles il employait la gravure à l'acide qu'il avait, à ses débuts, condamnée; mais ces vases, quel qu'en fût le mérite, ne reflétaient qu'une très faible partie de son art complexe.

Cet art, malgré sa virtuosité, aurait pu demeurer assez indifférent. Tant d'inventions chimiques et techniques seraient restées stériles si Gallé n'avait eu d'autre dessein que d'exhiber des tours de force, mais sa science et sa dextérité étaient au service d'une pensée singulièrement attachante, et ces moyens compliqués, inattendus, précieux et rares étaient nécessaires à l'expression d'une intelligence et d'une âme de qualité exceptionnelle.

A ses débuts il s'était, comme Rousseau, inspiré, à la fois, de la Renaissance et de l'Extrême-Orient. Deux vases, parmi ceux qu'il exposait en 1878, conservés au Musée des Arts décoratifs, avaient cette double tendance. L'un d'eux est une « petite coupe en verre blanc très épais à sujets gravés : *les Quatre saisons*, d'après Raphaël et les signes du zodiaque, et décorée

d'émaux blancs, noirs et rouges sur des bandeaux en relief simulant des montures d'orfèvrerie ». Il est, ainsi que la coupe en forme de coquille parée d'un camée, le type de cette production où Gallé, déjà exécutant incomparable, montre plus de compréhension que de spontanéité. Le vase en forme de conque dont le décor gravé représente des enfants chevauchant des colimaçons, le pied cerclé de bagues émaillées, est postérieur de trois ou quatre années : il montre des velléités d'indépendance, et dans la forme qui, moins strictement empruntée, tend à s'affranchir des profils classiques, et dans le décor dont la fantaisie s'apparente à ces caprices d'imagination lorraine que Gallé a surtout déployés comme céramiste. L'autre souvenir de 1878 est un vase en forme de boule, bleuâtre, à côtes torsées, émaillé, décor carpe et végétation. Ici, c'est l'admiration pour l'Extrême-Orient qui s'exprime sans réticences. C'est de ce côté que Gallé va trouver sa voie, et l'exemple des Japonais, dont il imite les pratiques, va l'enhardir à traduire, par ses yeux et par ses moyens propres, ce sentiment intense de la poésie naturelle qu'il ressent avec autant de vivacité que ses inspirateurs. Pendant longtemps encore il se plaira à les évoquer. Ce maître original se complait à des pastiches que lui suggère sa large érudition. Il aime par des entrelacs dorés et des sujets émaillés à rappeler les broderies subtiles et les miniatures aux élégances souveraines des manuscrits persans ; parfois encore, il s'amuse à des sujets médiévaux.

Le célèbre vase *Orphée*, en 1889, semble marquer une transition : la forme a encore l'ordonnance classique, et cette ordonnance, Gallé, qui s'en détache progressivement, est sur le point de la répudier. La matière, par sa résonance sourde, par ses harmonies funèbres qui s'accordent pleinement avec le sujet, annonce le renoncement aux vertus d'abord seules prisées. Mais les figures, pour lesquelles l'artiste a eu la collaboration de Victor Prouvé, sont un mode d'expression qui demeurera exceptionnel et disparaîtra bientôt, à peu près complètement. C'est par la flore et par la faune qu'en sa maturité son art va s'épanouir.

Passionné pour la nature et surtout pour les plantes, adonné à la botanique et à l'horticulture, ami des jardiniers nancéiens dont les créations lui ont inspiré de belles pages, Gallé voit dans l'étude des formes naturelles une source perpétuelle d'invention et d'originalité. Il veut que l'artiste les consulte sans cesse pour se défendre contre la routine et contre l'emprise du passé. Lorsque l'autorité, qu'il exerce autour de lui, le consacre chef de l'École de Nancy, il ne donne, à ceux qui l'écoutent, pas d'autre principe essentiel, avec le dogme de l'unité de l'art, que la méditation individuelle, l'observation scientifique des modèles vivants. Il vit au milieu de plantes magnifiques et veut, pour ses ouvriers

comme pour lui-même, que son usine surgisse parmi un jardin choisi.

Verrier, céramiste et créateur de meubles, dans les trois domaines où son activité s'exerce, il célèbre, par ses œuvres, un hymne à la nature. C'est la vie de la plante, et, par delà la plante, l'algue ou le papillon, ce sont les palpitations de la terre même, de ses plaines, de ses forêts, le frémissement des grands espaces balayés par les vents, sillonnés de nuages, les obscures et mystérieuses agitations de l'abîme marin qu'il prétend enserrer dans un vase ; et il veut encore, sondant le passé lointain, évoquer les origines de la vie.

Dès lors les formes de ses vases brisent toute formule géométrique. L'observation commande. Elle lui inspire ses trouvailles et ses erreurs. Le vase reprend parfois une forme végétale : il est une capsule, une corolle, un calice, un bulbe. Dans cet ordre il y a presque toujours un jaillissement, une allégresse rares. Parfois l'élément naturel s'hypertrophie : une violette gigantesque devient une coupe. Mais voici que la pensée se fait complexe et, pour la rendre sensible, ce n'est plus une imitation littérale, c'est une interprétation qui apparaît. Cette interprétation, il faut le dire, est très inégale. L'artiste a désappris le sens de l'architecture. La poursuite ardente de la vie l'entraîne, à certains jours, à méconnaître des lois élémentaires d'équilibre, de simplicité surtout. L'usage nouveau qu'il fait du décor en relief y contribue. Cabochons, médaillons, camées ou masques avaient, avant lui, des formes déterminées ; ils occupaient une place mesurée, étaient répartis selon un rythme régulier. Il leur attribue des silhouettes, des volumes imprévus, les applique au point où son génie les désire ; ils compteront à peine matériellement tout en ayant une signification essentielle comme dans la merveilleuse coupe à la libellule ; ils se gonfleront, envahiront les flancs du vase, comme dans le cornet aux liliuns ; ils en viendront à recouvrir toutes les parois, à devenir pour ainsi dire, le vase même transformé en sculpture de verre aux aspects imprévus, compliqués, parfois d'un bonheur extrême, parfois inquiétants.

Cependant cet observateur scrupuleux, ce poète naturaliste, est en même temps épris d'idéal. Les formes, à travers leur beauté visible prennent volontiers pour lui une signification spirituelle ou mystique. Il participe au mouvement symboliste. Âme généreuse, exaltée, chevaleresque, il réalise ce paradoxe d'exprimer par des vases de verre, ses convictions religieuses, ses aspirations patriotiques, sa foi civique : au moment de l'affaire Dreyfus, il fait des vases de combat, des vases dreyfusards ! Il n'est pas apparu, au reste, à ses contemporains qu'il ait échoué dans ces ambitions puisqu'on lui a commandé tour à tour un vase pour célébrer l'Alliance russe et un autre pour glorifier Pasteur (1893). Il a lui-même raconté comment la méditation

de la doctrine pastorienne, l'appel mystérieux du « grand visionnaire » Victor Hugo l'avaient guidé dans la genèse d'une œuvre où il tentait à la fois de rappeler les hypothèses empiriques détruites, les microbes découverts et vaincus, le caractère bienfaisant de la science. Ces lignes, qu'il faudrait pouvoir intégralement citer, éclairent d'un jour singulier cette imagination pénétrante et chimérique, moins étonnante, peut-être par son raffinement



Phot. Vanoest.

VASES A INCRUSTATIONS, PAR ÉMILE GALLÉ

unique que par son ingéniosité à se transcrire en images visibles. On les lira dans ses *Écrits pour l'art* avec les notices, plus courtes mais toutes suggestives, par lesquelles il a, à plusieurs reprises, commenté ses créations.

Rien d'étonnant qu'il ait souvent inscrit au flanc du vase un vers ou un distique empruntés à ceux des poètes par le verbe qu'il préférait. Ces épigraphes, que l'on a raillées, n'étaient ni manie ni bel esprit, ni superfétation postiche. Elles faisaient écho à sa propre pensée ; elles la traduisaient dans un langage plus accessible au public. Ainsi les paroles d'un *lied* nous guident et nous révèlent en partie les intentions du musicien.

L'Exposition universelle de 1900 consacra la gloire de Gallé. Partout, à l'étranger comme en France, l'influence de Gallé était manifeste. Depuis longtemps, avec plus ou moins de bonheur, des imitateurs exploitaient le « genre Gallé ». A Nancy même, dans l'atmosphère du maître s'épa-

nouissait toute une floraison qui dépendait presque entièrement de son rayonnement. Daum, avec de puissants moyens industriels, accomplissait, dans son sillage, quelques efforts de technique et de décor et répandait dans le public une production d'une tenue honorable qui contribuait à soutenir le goût de la verrerie.

Au milieu du bouillonnement perpétuel de son invention intarissable, Gallé ne s'était pas désintéressé des usages pratiques de la verrerie. Il avait composé des services de table en verre mince légèrement teinté, gobelets aux formes simples quasi rustiques avec des côtes torsées et de légers motifs d'or, dont le succès fut limité, sans doute parce que leur raffinement discret échappait au public. Le développement de l'éclairage électrique lui avait inspiré des tulipes somptueuses et des abat-jour pour des lampes de table en fer forgé. La lumière y prenait des douceurs, des colorations chaudes ou mystérieuses. Le goût de telles lampes ne s'est pas épuisé et, repris par des industriels peu ou point soucieux d'art, il a dégénéré aujourd'hui en une production populaire innombrable et lamentable. Ces problèmes : création d'une verrerie de table artistique, invention de formes nouvelles pour l'électricité, préoccupaient, à ce moment, beaucoup de bons esprits, qui, presque tous en opposition avec Gallé et ses imitateurs, envisageaient l'emploi du verre ou du cristal neutres, transparents ou dépolis. On était très frappé, à ce moment, de l'aspect aérien que prenait suspendue au bout du fil, l'ampoule, véritable fleur lumineuse. Il y avait là un effet tout à fait nouveau, paradoxal, et l'on dépensa beaucoup d'ingéniosité à le mettre en valeur.

En 1905, Gallé mourut dans la force de l'âge, frappé en pleine activité. Il avait conféré au verre une dignité esthétique que les plus téméraires n'auraient pas osé lui rêver. Non seulement il l'avait fait le rival des matières les plus précieuses, mais il lui avait fait exprimer des sensations, des passions et des idées dont la traduction semblait réservée aux lettres ou aux arts graphiques. Par un miracle du génie, il y avait inscrit l'infini.

LEON ROSENTHAL