



HAL
open science

La céramique de Charles et d'Émile Gallé au musée de l'École de Nancy

Lorelei Carré

► **To cite this version:**

Lorelei Carré. La céramique de Charles et d'Émile Gallé au musée de l'École de Nancy. Sciences de l'Homme et Société. 2018. hal-03200828

HAL Id: hal-03200828

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-03200828>

Submitted on 16 Apr 2021

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.

Lorelei Carré
Master 1 HPEE – Histoire, Patrimoine et Archéologie
Université de Lorraine – Nancy



La céramique de Charles et d'Émile Gallé au musée de l'École de Nancy.

Vol. 1 Texte.

Sous la direction de M. Samuel Provost, maître de conférences à l'Université de Lorraine-Nancy

2017-2018

[*Horloge, inv.BD9* , MEN].

REMERCIEMENTS.

Je remercie vivement M. Samuel Provost, qui prit de son temps pour me prodiguer ses conseils et parfaire l'orientation de mon travail.

Blandine Otter chaleureusement pour son accueil, sa gentillesse et ses réponses éclairantes.

Mes relecteurs pour leur grande patience, leur soutien et leurs réflexions pour transmettre un propos clair et précis.

Table des matières

INTRODUCTION.....	6
I. RAPPORT DE STAGE.....	14
A. Retour historique.....	14
B. Structuration actuelle.....	16
C. « Faire connaissance avec un centre documentaire ».....	17
1. L'équipe de ce pôle.....	17
2. Les missions qui m'ont été confiées.....	18
Identifier et classifier.....	18
Réaménagement d'une vitrine d'exposition permanente.....	22
Sélectionner les documents.....	25
L'occasion d'assister aux candidatures des photographes pour Nancy-Musée.....	26
L'élaboration d'un catalogue d'exposition.....	28
Observation du déménagement d'œuvres.....	29
D. Les bénéfices de ces 11 semaines de stage.....	30
1. Mon mémoire de recherche.....	30
2. L'apport professionnel.....	31
II. LA CÉRAMIQUE EN FRANCE.....	33
A. L'essor de l'usage de la céramique.....	33
B. La céramique Art nouveau.....	40
III. LA CÉRAMIQUE LORRAINE.....	43
A. Les différents types de productions céramiques, du XVIIIème jusqu'à mi- XIXème siècle.....	43
1. La Poterie.....	43
2. La faïence traditionnelle, « vieille faïence d'antan, à terre rouge et émail stannifère ».....	43
B. Histoire et techniques des centres principaux de production.....	44
1. Sarreguemines.....	44
2. Longwy.....	48
3. Niderviller.....	49
C. Les collaborateurs lorrains des Gallé.....	50
1. Lunéville - Saint-Clément.....	51

2.	Raon-L'Étape.....	53
3.	Des centres secondaires, pour la réalisation des blancs.....	54
	MEISENTHAL.....	54
	CLAIREFONTAINE.....	55
	FAÏENCERIES PARISIENNES.....	56
	TOUL-BELLEVUE.....	57
4.	La rareté du grès chez Gallé.....	57
IV.	LE REGARD PORTÉ SUR ÉMILE GALLÉ.....	59
A.	Un point biographique.....	59
1.	A travers son existence.....	59
2.	Collaborer avec son père, Charles.....	65
3.	Les participations à diverses Expositions.....	68
B.	L'évolution de la maison Gallé.....	70
1.	Le magasin, et l'atelier de la demeure familiale.....	70
2.	Les Etablissements Gallé.....	72
	L'OMNIPRESENCE DU BOTANISTE.....	72
	A PARTIR DE SEPTEMBRE 1904.....	74
V.	MON PROJET DE RECHERCHES.....	76
A.	Historiographie.....	76
1.	Les sources utilisées.....	76
2.	Compréhension du sujet.....	80
B.	Les œuvres de terre conservées au musée de l'École de Nancy.....	81
	Les résultats de ma recherche.....	81
VI.	CONCLUSION.....	88
VII.	BIBLIOGRAPHIE.....	90

INTRODUCTION.

La céramique d'Émile Gallé est une faïence stannifère. Ses quelques essais en grès font partie des rares exceptions confirmant la règle. Son père, Charles Gallé, est peintre sur porcelaine, puis vendeur et créateur sur Nancy ; l'enfant Gallé le rejoint dans l'entreprise familiale. Progressivement, Émile Gallé crée une faïence qu'il perfectionne de la pâte au décor¹.

Ce que l'on nomme « céramique » correspond en réalité à une variété de typologies d'objets en terre cuite. Ce panel regroupe différentes compositions d'argiles et de multiples techniques. Les objets façonnés en céramique s'emploient pour des usages et des formes grandement diversifiés à partir du XIX^{ème} siècle. « A mesure que les produits céramiques se sont perfectionnés, embellis et enrichis, ils ont demandé, pour obtenir diverses qualités, des secours aux sciences »². Les emprunts scientifiques sont réalisés à partir de la physique et de la chimie.

La poterie est surtout une production dite « rurale », en raison des formes grossières des objets. Elle sert dans le quotidien modeste –par exemple des plats typiques d'une spécialité culinaire comme des terrines, ou bien adaptés au transport et à la conservation des produits pour les travaux agricoles³. La poterie porte des tons bruns et orangés, dans des formes brutes dénuées de fioritures superficielles. Elle est majoritairement produite à la campagne, pour des besoins locaux et immédiats.

La porcelaine, dont le succès grandit durant le XIX^{ème} siècle parmi les pays européens, est produite dans une qualité grandissante en Angleterre et, par la suite en France. Les céramistes et les chercheurs s'inspirent des chinoiseries blanches à décor bleu dont la dureté et les couleurs représentent des modèles à imiter. Les manufacturiers considèrent la porcelaine

¹ Voir p.1, ainsi que la première partie de cette recherche en guise de présentation du panorama des différentes sortes de céramiques au XIX^{ème} siècle.

² BRONGNIART Alexandre, *Traité des arts céramiques ou des poteries*, Dessain et Tolra, Paris, tome 1, 3^{ème} édition, 1977.

³ ERNOULD-GANDOUET Marielle, *La céramique en France au XIX^{ème}*, Editeur Grund, PARIS, 1969, p.160. Trois pots en poterie accolés servent à porter les déjeuners pour les travaux agricoles dans les vignes, en Touraine.

comme une matière idéale, tout d'abord depuis son arrivée en Europe au XVII^{ème} siècle puis durant le XVIII^{ème} siècle⁴.

(Annexe 1).

Le grès est délaissé petit à petit ; il résiste surtout dans les faïenceries plutôt locales, parce que cette céramique est très utile pour conserver les salaisons par exemple. L'artiste Ziegler⁵ l'exploite pour créer des objets d'art – l'Art nouveau se sert de cette matière pour procurer un contraste entre une matière plutôt brute et des formes élégantes, naturelles, arrondies, souples.

(Annexe 2).

Quant au terme de faïence, il inclut des sous-catégories distinguées par leur pâte crue et leur résistance après cuisson :

- La faïence fine souhaite rivaliser avec la production de porcelaine anglaise, qui est la plus importée en France. Face à ce constat, les industriels et les céramistes français développent cette production et les autres types de faïences pour réussir à égaliser, puis battre (pour certaines terres) les créations anglaises. Son avantage sur la faïence stannifère réside dans l'absence d'émail à la cuisson, baissant la chaleur des fours et donc le prix de revient de production⁶.

- « La terre de pipe » est une faïence qui parvient à rivaliser avec celle anglaise. Elle était utilisée seulement pour réaliser les pipes. Sa dureté et sa blancheur permettent de résister dans le temps ; les décors sont grandement diversifiés, pour satisfaire les goûts des différents acheteurs. La fabrique de Saint-Omer, maison Fiolet met à jour une telle quantité de décor que les acheteurs jettent leur dévolu sur des modèles presque uniques⁷. Un habile système de moules internes et

⁴ Les porcelaines extrême-orientales et plus précisément chinoises connurent un grand succès. Elles sont vantées pour leur pâte blanche opaline après cuisson, et pour la couleur bleue de leurs décors typiques. L'enjeu européen consiste à reproduire cette même matière, à base de kaolin, très résistante à l'usage. Cette céramique se rapporte d'avantage à des services de vaisselle d'apparat. Le terme de « chinoiserie » apparaît en 1730. ERNOULD-GANDOUET, Ibid. p.7.

⁵ Jules Claude-Ziegler (1804-1856) est un architecte, lithographe et peintre. « He was not an Art Nouveau artist, but a precursor in the use of stoneware for decorative purposes, particularly through his use of moulded relief decoration ». (ARTHUR Paul, French Art Nouveau Ceramics, Editions Norma, Paris, 2013). Les artistes Art nouveau s'inspirent de son travail pour l'emploi du grès dans les arts décoratifs ; Ernest Bussière fait produire dans la manufacture de Keller & Guérin un pot en grès de forme végétale Périanthe (Ibid. ARTHUR Paul, 2013).

⁶ Ibid. 1969.

⁷ Ibid.

externes façonnent le petit objet ; les propriétés de cette pâte dépassèrent cet objet, pour être cuite pour une production de vaisselles, de services, et d'objets du quotidien.

(Annexes 3 et 4).

- La demi-porcelaine se développe en Angleterre avant de rejoindre le continent. Au kaolin, argile nécessaire à la porcelaine, on mêle l'*ironstone*, qui apporte une grande résistance aux objets et une couleur plus blanche que la terre de pipe. Cette matière prend différents noms selon les régions anglaises et les gisements, Cette dernière se révèle plutôt jaunâtre. Ce procédé arrive en France autour de 1830, sous l'autre dénomination possible de « porcelaine opaque ».

- Enfin, la faïence traditionnelle perd du terrain et disparaît presque partout en France. Sa bête noire est le prix du combustible (le bois) qui est un obstacle à une production importante pour les petites faïenceries. Elle requiert une cuisson plus haute que sa concurrente, la faïence fine (de 900 à 1150°C contre 1000°C) ; celle-ci sera réservée à la vaisselle et aux objets d'usage, tandis que la porcelaine siège pour les plus beaux décors et les objets d'avantage raffinés. On en donne la définition suivante⁸ : « Terre cuite dont la pâte (ferrugineuse ou calcaire), du rougeâtre à l'ivoire, est de texture plus ou moins grossière. Celle-ci est dissimulée par une glaçure opaque blanche ou parfois colorée, la glaçure stannifère⁹. La faïence peut recevoir un décor. »

Émile Gallé met à profit la faïence à glaçure stannifère, pour créer des pièces de plus en plus fantaisistes, à mesure qu'il exprime sa personnalité aux facettes humanistes, politiques, et amoureuses de la faune et de la flore. Il investit dans de nombreuses innovations techniques et chimiques, pour développer des coloris abondants pour ses émaux. L'artiste crée finalement une faïence fine de grande qualité, en préservant la glaçure stannifère.

La composition de la pâte sculpte des objets aux formes originales et peu conventionnelles tout le long de sa carrière de céramiste. Ses œuvres céramiques marquent les esprits de leurs couleurs et de leur matière très texturée **(Annexes 5 et 6).**

⁸ BLONDEL Nicole, *Céramique, vocabulaire technique*, Monum, Editions du patrimoine, Paris, 2001.

⁹ Ibid., p.59 : « *Glaçure au plomb opacifiée à l'étain, dite glaçure stannifère. Glaçure dont le fondant est l'oxyde de plomb et la cassitérite, oxyde d'étain. Cette cassitérite apparaît dans la glaçure, sous forme de petits cristaux de taille proche du micron, en général* ».

Tout autant, dès 1884, les faïences d'Émile Gallé sont caractéristiques de ses différentes inspirations. Elles sont perceptibles en fonction des périodes de sa vie (certaines assiettes, comme aux années de l'occupation après le conflit de 1870, prônent un patriotisme fort dans un amour de la Lorraine. Avec dérision et caricature, l'artiste appelle à la libération de la France. Il relate aussi une forme de réalité de l'occupation¹⁰. Pour réaliser ces modèles, l'artiste reprend les premiers dessins de son père).

La participation aux Expositions universelles, régionales et nationales, orchestrent une production encore plus assidue et innovante. Il s'agit de démontrer les potentiels de l'affaire Gallé-Reinemer puis Gallé¹¹.

Les goûts pour la Renaissance et l'époque médiévale, en vogue depuis le XVIIIème siècle, nourrissent le registre décoratif des objets cuits. Des porte-menu reprennent la forme de la croix de Lorraine, avec la devise régionale¹². Ils sont rapprochés de potiches présentant Jeanne d'Arc¹³, figure centrale de l'identité française pour la libération du royaume de France. Ce sujet rejoint l'espoir français de retrouver ses frontières intactes ; un parallèle de l'identité française est créé entre les différentes époques de l'histoire.

Enfin, des mouvements artistiques comme le japonisme et l'Art nouveau sont des leviers créateurs, très intimes avec Émile Gallé. En effet, la nature est le sujet primordial, indéniable de ces deux mouvements, qui prennent un écho évident chez cet homme. Son amour de la nature est visible dans l'étude de la botanique, entre autres éléments : sa collection de fleurs et de plantes, présente à la fois dans sa demeure et dans l'usine nancéienne, reflète son attachement pour les modèles vivants et réels.

- Il emprunte les couleurs et les décors japonais pour les appliquer avec du doré sur des cruches, torchères, bibelots par exemple. L'identité de l'élément est créée avec un décor d'Asie européanisé. Les cocottes¹⁴ en faïence stannifère sont un bon exemple ; la faïence semble aussi fine que le papier pour reprendre un origami de cocotte en émail blanc décoré (**Annexe 7**).

¹⁰ Un aperçu des œuvres de Gallé est présenté dans le corpus, aux pages 48 à 142 du volume 2. Les assiettes dont il est question sont référencées aux pages 49 à 89, aux numéros d'inventaire suivants : 278C, 278F, 993.11.1, 993.11.2, 993.11.3, 993.12.1, 993.12.2, 993.12.3, 993.12.4, 993.12.6. Les décors diffèrent selon le sujet qu'il présente, toujours au centre de l'assiette dans un décor bleu sur émail stannifère blanc. Les assiettes sont simples, pour laisser place à la force du message. Les animaux deviennent les personnages caricaturés.

¹¹ Dans le corpus céramique dont dispose le MEN, certaines œuvres figurent parmi les ouvrages présentés par Gallé à l'exposition de 1900. On peut les retrouver sous les numéros d'inventaires TT83.3, EF2.

¹² Inv. HV16, YBM79.4.

¹³ Inv. HV15, TT79

¹⁴ Inv. 994.32.1, 994.32.2, 994.32.3, 006.2.1.

« Cet irrésistible attrait pour la nature conduit Gallé à s'intéresser à l'art du Japon et à s'imprégner de la culture japonaise que l'Europe découvre au milieu du XIX^{ème} siècle. Il éprouve un enchantement pour la culture du Japon, rejoint la sensibilité japonaise pour la nature et y puise une inspiration tout en préservant ses propres conceptions. Gallé va ainsi renouveler à la fois l'art européen et l'art japonais. S'il emprunte au Japon, c'est pour créer un art nouveau, synthèse des deux cultures. ¹⁵»

- L'Art nouveau en céramique réside dans le choix de traiter les poteries et les matières céramiques comme des matières vivantes¹⁶ ; le grès retrouve ainsi ses lettres de noblesse sous la période Louis-Philippe (par le travail de Jules Ziegler). La nature inspire dans les formes courbes.

(Annexe 8).

Le fondateur de l'École de Nancy côtoie l'éclectisme régnant dans les arts, et surtout pour les arts décoratifs, les arts industriels. Le débat autour de la terminologie et de la définition de ces deux branches au XIX^{ème} siècle divise les artistes, les manufacturiers, les industriels et les vendeurs de ce siècle. Les consommateurs participent de cette définition indirectement, en étant de plus en plus disposés à acheter parce que leurs moyens augmentent ; ils développent l'offre et la demande.

Un colloque de 2013, piloté par Pierre Lamard et Nicolas Stoskopf¹⁷, présente les facettes de ce siècle innovateur qui se définit avec complexité. L'industrie est nécessiteuse d'art pour valoriser la conception de nouveaux produits à vendre. L'art perce dans cette distribution par l'apparition de nouveaux consommateurs bourgeois : pour s'identifier par des valeurs qui leur sont propres, tout en s'inspirant du goût et des symboles des classes supérieures, joindre le travail d'artistes renouvelle les produits manufacturés. Cela coïncide avec l'essor économique et la stabilité du Second Empire, œuvrant pour un développement du confort de vie et pour la promotion des réalisations françaises à l'étranger.

Ainsi les objets créés se veulent autant utiles que beaux, avec un éclectisme ambiant qui espère chasser les références trop marquées aux styles des siècles précédents, par mélanges de motifs et créations de nouveaux.

¹⁵ [Exposition, Vic-sur-Seille, musée départemental Georges de la Tour, 2009]. *Émile Gallé, nature et symbolisme : « Influence du Japon »*. Red. LE TACON François, Serge Domini Edition, 2009.

¹⁶ ARTHUR Paul, *ibid.* p.7.

¹⁷ [Ouvrage collectif], *Histoire industrielle et société*, Editions Picard, 2013.

En dépit du réel dynamisme provoqué par la coordination de ces deux domaines, mise à la vue de tous à partir de l'Exposition Universelle de Londres¹⁸, une dissonance persiste dans leur application. Les artistes fondateurs, en 1897, de la revue Art et décoration distinguent l' « art décoratif » pour une œuvre unique de l' « art industriel » pour les productions en série. De fait, toute œuvre originale issue de la série et d'une forte mécanisation serait exclue d'une vision plus créative, issue d'un artiste connu comme d'un anonyme.

Émile Gallé, écrivant « Les Salons de 1897 »¹⁹, se poste en défenseur de l'art au service de la production industrielle, pour nourrir le quotidien de nouveautés, tant pour les consommateurs que pour les producteurs : les ouvriers, les artisans, les « artistes décorateurs ». Il milite pour une ouverture dans la reconnaissance des objets d'art :

« Nous sommes d'accord que, parmi les nombreux métiers, moyens de réalisation et d'expression, sculpture, architecture, peinture, joaillerie, poterie, menuiserie, gravure, matières dures ou tendres, nul n'est exclu de l'œuvre sublime. Tous métiers d'art sont de gentilshommes et non pas la seule verrerie ».

Cet homme donne une reconnaissance à l'égalité de chaque art, qu'il soit « œuvre » ou « objet », pour ne pas « prédestiner tel métier à cueillir la palme, à procréer des œuvres toujours [recevoir ainsi des récompenses lors des Expositions Universelles ou nationales], et tel autre à ne pouvoir émettre jamais que des objets ». Il décrit la raideur des critères de l'Académie contre le « Beau marié à l'Utile ». Cette prise de position en faveur d'une reconnaissance des « objets d'art » alimente son appartenance à l'Art nouveau – pouvoir disposer du beau dans l'utile pour tous et partout.

Et tout autant, les siècles précédents jusqu'au XVIIIème siècle inclus, proposent une accumulation des styles anciens. Dans le désir de faire revivre le passé par le courant historiciste²⁰, à travers des objets connus des populations, les consommateurs bourgeois achètent des

¹⁸ Ibid. 2013 ; la concurrence franco-anglaise, sans parler de la céramique, stimule une forte production afin de dépasser les rivaux Outre-manche, ceux-ci étant déjà très mécanisés et industrialisés. Cette rivalité est encouragée par les gouvernements successifs français parce qu'elle porte une stabilité économique et sociale ; les conséquences sont, pour la céramique, le développement et la répartition de plus en plus large au sein de la société des produits d'usage à une hygiène plus soignée, de la vaisselle plus résistante et moins chère qui améliorent le bien-être quotidien.

¹⁹ GALLE Émile, « Les Salons de 1897 », *Gazette des Beaux-Arts*, n° du 1^{er} septembre 1897.

²⁰ Cette pensée occidentale, née au XVIIIème siècle, explore la prise de « conscience du fait que le monde humain dans son ensemble, y compris pour ce qui concerne les domaines de la culture et de la société, est soumis au changement historique ». Les faits présents, passés et futurs sont appréhendés dans une cohérence univer-

objets qui sont des copies, ou bien des nouvelles productions inspirées fortement des anciens prototypes de modèles.

Les intellectuels des milieux artistiques, industriels, protestent contre un mauvais goût qui touche de plus en plus d'acquéreurs : ils reprochent aux créateurs et aux manufactures de ne pas renouveler les styles et de vivre dans un fac-simile du passé.²¹

Devant l'historicisme persistant, l'Art nouveau propose, comme expliqué, un nouveau souffle compatible avec tous les arts décoratifs.

Toute cette effusion de styles, de débats, forgent le regard du fils Gallé sur sa propre production. Son objectif repose sur la proposition d'objets pratiques, accessibles au plus grand nombre d'acheteurs sans leur ôter un pouvoir artistique évident. Bien que ses influences et ses inspirations soient évidentes, à travers les formes des objets comme leurs décors, il se détache petit à petit des objets standards, proposés par son père Charles Gallé avant lui.

Les faïences d'Émile Gallé se transforment en médium indirect de ses idées –ses idéaux politiques, sa sensibilité pour la vie et la nature sous toutes ses formes, la mise en scène d'un symbolisme à travers des représentations des profondeurs marines par exemple, ou bien la caricature d'une vie populaire.

Sa production reflète une effusion d'idées nouvelles, et une réponse aux questionnements artistiques. Émile Gallé, à travers son œuvre, est véritablement un homme nourri par son temps.

« Plus que bien d'autres, Émile Gallé a vécu proche de ses lieu et milieu de naissance, participant de près à leur vie, se voulant accompagnateur et acteur de leur transformation, politiquement, économiquement, spirituellement, et esthétiquement, il va sans dire. Plus que nombre d'autres encore, il a eu ou cherché maintes occasions de consigner par écrit sa manière d'agir ou de réagir. Comprendre les comment et les pourquoi qui explicitent son œuvre ou mènent à elle, à partir des courants de pensée de son siècle qui l'ont stimulée ou entravée, ne paraît ni impossible ni vain. »²²

Mes réflexions sur la céramique d'Émile Gallé portent sur le choix de créer des pièces principalement en faïence stannifère. La céramique étant un sujet très vaste, chercher à

selle, partant de leur « devenir » et de leur « déclin ». Ce courant s'accompagne d'une réfutation du conservatisme et du romantisme, à travers « un regard nostalgique qu'on porte sur les époques du passé ». (*Encyclopaedia Universalis*).

²¹LAMARD Pierre, 2013, *ibid.* p.10.

²² CHARPENTIER Françoise-Thérèse, THIEBAUT Philippe, *Gallé*, Editions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1985.

comprendre le support premier des œuvres me parut prioritaire. L'étude de la terre apporte de réelles connaissances sur les modes de productions. Elles permettent de ne réaliser ni les mêmes textures, ni les mêmes nuances de couleurs, en regard d'une production artistique toujours plus originale.

Mon travail de recherche commence tout d'abord par la présentation de mon rapport de stage. Ce travail reflète ma découverte de la collection de céramique d'Émile Gallé, possédée par le MEN. Le corpus que j'ai pu construire lors de ce stage me permet de comprendre où se situe les faïences de Gallé dans la production française. Ensuite, nous nous pencherons sur mes pistes de recherches sur la céramique.

Tout d'abord, nous verrons un panorama de la céramique française, afin de comprendre les styles et les genres d'objets produits dans cette discipline.

Dans sa suite immédiate, il nous sera présenté les céramiques et les manufactures de la Lorraine. La production d'Émile Gallé peut ainsi être mise en parallèle des réalisations régionales, pour comprendre les motivations de ses collaborations, en plus des différences avec les manufactures de Sarreguemines et de Longwy, pour citer les plus reconnues de la Lorraine.

Dans la dernière partie de mes recherches, nous découvrirons la personnalité et la vie d'Émile Gallé, ainsi que plus attentivement les contextes et les moyens de production de sa faïence. Cette partie fera également jour sur mes analyses des œuvres.

I. RAPPORT DE STAGE.

Le musée de l'École de Nancy -le MEN- rend hommage à la vague Art nouveau du XIXème siècle, qui s'installe à Nancy en 1871. Installé un peu partout en Europe, ce mouvement rayonne à travers des villes de provinces, comme à travers les capitales européennes. En Lorraine, le mouvement s'affaiblit à la mort d'Émile Gallé en 1904 ; l'École de Nancy est dissoute en 1914, tandis que le mouvement s'achève après la Première Guerre mondiale.

La création du musée place l'Art nouveau en patrimoine lorrain, et participe à l'identité culturelle, intellectuelle et artistique de Nancy.

A. Retour historique²³.

Situé dans le centre-ville de Nancy, rue Sergent Blandan, l'institution siège dans l'ancienne demeure d'Eugène Corbin²⁴, mécène de l'Art nouveau nancéien.

En 1894, la Société des Arts Décoratifs Lorrains achète dix-sept œuvres de l'exposition d'art décoratif et moderne, se déroulant aux Galeries Poirel. Ces acquisitions d'œuvres d'Émile Gallé notamment, avec des œuvres de Victor Prouvé, Louis Hestaux, et Camille Martin représentent les premiers fonds du musée : citons pour exemple la reliure de l'Agenda du Bon Marché, datée de 1893 par Camille Martin.

Une délibération du Conseil municipal de la Ville en 1900 fonde l'institution. Un an plus tard, une salle du rez-de-chaussée de l'Hôtel de Ville est dédiée au musée. Des verreries d'Émile Gallé sont achetées par le premier financement de 1904 ; il choisit lui-même les verreries acquises, produites de 1872 à 1902.

²³ « Petite et grande histoire du Musée de l'École de Nancy », *Petit Journal* édité pour les 50 ans du musée, 2014

²⁴ Jean-Baptiste Eugène Corbin est le fondateur des Magasins Réunis (Nancy), qu'il dirige en collaboration avec Charles Masson. Né en 1867 et mort en 1952, il fut un grand amateur d'art. Cet attrait pour l'art conduit cet homme à commander des œuvres aux artistes de l'Art nouveau nancéien pour les Magasins Réunis, notamment en 1906 lors de l'agrandissement des locaux. Il collectionne également des œuvres pour son plaisir. La collection dite *Corbin*, ou *École de Nancy* léguée en 1935, comprend 759 pièces et résulte des acquisitions personnelles de Corbin. Une partie de son habitation et de son jardin, est achetée par la municipalité de Nancy en 1951-1952 pour exposer les œuvres acquises de l'École de Nancy.

La plus grosse dotation du musée a lieu en 1935 ; le lot de 759 pièces est réalisé par Eugène Corbin, sous le nom de *collection École de Nancy*. Il se partage en objets réalisés par les plus grands artistes locaux, issus de tous les arts décoratifs. A cette période, les objets sont présentés dans les Galeries Poirel. Les œuvres sont envoyées dans le Sud du pays en 1939, pour les protéger des méfaits de la guerre. Lorsque cette dernière est achevée, les œuvres reviennent dans leur ancien local. Néanmoins, elles ne seront plus exposées.

Ainsi, les actuels locaux du musée sont obtenus entre 1951 et 1952, quelques mois avant la mort de Monsieur Corbin. Leur acquisition permet de les exposer de nouveau. La propriété Corbin est divisée en deux secteurs :

- Une partie est disposée dans la demeure (où Mme Corbin vit jusqu'à sa mort en 1961).
- La seconde est mise en place dans la partie basse de la propriété, autrement dit le parc. Celui-ci est occupé par l'internat de Chopin, et plusieurs services administratifs.

L'installation de la collection dans l'ancien habitat est inaugurée le 8 mai 1954²⁵, en la présence de Madame Eugène Corbin.

Le musée sera officiellement inauguré le 26 juin 1964. Avant cette date, l'institution fut reconnue par la Direction des Musées de France, en recevant le statut de musée contrôlé. Un conservateur est nommé à sa tête. Deux ans plus tard, l'aménagement de l'étage du bâtiment double la superficie d'exposition.

Depuis l'année 2002, qui instaure la *loi musée*, l'institution est devenue « musée municipal ».

Ce musée Art nouveau œuvre pour la promotion du mouvement éponyme, à la fois international et local. Les actions se basent sur une mise en valeur et une préservation des œuvres des maîtres nancéiens.

L'équipe de la conservation et de la documentation organise des expositions temporaires. Le MEN est accueilli depuis quelques années au musée des Beaux-Arts pour recevoir ces expositions²⁶. Durant mon stage, le musée de l'École de Nancy est en montage d'exposition au MBA pour sa nouvelle exposition de 2018, *L'École de Nancy, Art nouveau et industrie d'art*.

²⁵ Ibid. 2014, p.14.

²⁶ De petites expositions temporaires se tenaient au MEN (jusqu'en 2012). Les plus grandes étaient organisées aux Galeries Poirel (jusqu'en 2012, année à partir de laquelle ce lieu d'exposition est dédié à l'art contemporain) : voici quelques exemples d'expositions comme *Loïe Fuller, danseuse de l'Art nouveau* (2002), *L'art du Japon à l'École de Nancy. Echanges et influences* (2003), *Jacques Gruber et l'Art nouveau. Un parcours décoratif (septembre 2011- janvier 2012)*. Depuis 2012, les expositions temporaires du MEN sont accueillies par le MBA. Seules les expositions dossiers, bien plus petites, restent au MEN car elles requièrent moins de déménagement

Auparavant, le MEN exposait temporairement au fond du musée. Cependant, cela engendrait une manipulation régulière des œuvres en exposition permanente –parce qu’il fallait libérer l’espace pour recevoir les expositions temporaires. Cela conduit à une fragilisation des objets et des meubles, voire des risques de casse. Il fut alors décidé de cesser ce type d’exposition pour préserver les œuvres. La dernière exposition date de 2012 ; elle porte le titre de *Jean Prouvé, ferronnier d’art*.

Le fond du musée permet aujourd’hui d’accueillir exclusivement les collections permanentes.

B. Structuration actuelle.

Le musée de l’École de Nancy, tout comme les autres musées municipaux²⁷, sont rassemblés par une mutualisation datée de deux ans environ. La direction globale de « Nancy-Musée » est orchestrée par le service culturel. (**Annexe 9 et Annexe 10**).

La politique de l’établissement s’oriente sur les acquisitions et les restaurations des œuvres, tout en réhabilitant la Villa Maïorelle.

Les extérieurs de cette villa ont été achevés en 2017. La campagne de travaux des intérieurs est prévue pour 2019-2020.

Pendant ce temps, l’équipe de restauration est chargée de remeubler la villa « dans son jus », et de retrouver la disposition d’origine des pièces. On étudie la couleur des murs, on cherche à retrouver les tissus d’époque, ou des similaires.

Lors de ma visite des lieux, de petits carrés de couleurs différentes témoignaient du nettoyage des murs et des tests de peinture.

d’œuvres (*La Renaissance, un modèle pour l’École de Nancy ?* (2013), *Victor Prouvé et l’art de l’estampe* (2016)). La mutualisation des musées municipaux permet d’éviter le chevauchement des grandes expositions, sauf lorsqu’elles sont conjointes, comme par exemple *Lorrains sans frontières* (octobre 2017- avril 2018).

²⁷ On compte trois musées municipaux : le MEN, le MBA, et le musée lorrain ou Palais des ducs de Lorraine.

C. « Faire connaissance avec un centre documentaire ».

1. L'équipe de ce pôle.

J'interagis essentiellement avec Blandine Otter, ma tutrice de stage, qui se trouve être à la tête des ressources documentaires de l'établissement, et qui travaille conjointement avec Valérie Thomas. Blandine est titulaire d'un DEA en histoire de l'art²⁸. Son entrée au MEN date du 1^{er} mars 2006, précédée de l'obtention du concours d'assistant de conservation. Aujourd'hui, son grade s'élève à celui d'assistant de conservation principal.

Durant mes onze semaines de stage, je fis la connaissance de la conservatrice du MEN, Mme Valérie Thomas. J'appris par Blandine qu'elle tient également le rôle de gestionnaire de Nancy-Musée. Sa formation est atypique, puisqu'elle s'est formée au Louvre, dans les arts islamiques.

Je n'eus le temps de discuter avec elle, le musée étant en plein montage de l'exposition de 2018, ainsi que dans la réalisation de son catalogue.

Enfin, Eric Pierson travaille dans les mêmes bureaux que ces deux personnes précédentes. Il est chargé de la gestion des ressources humaines, ainsi que de la sécurité du musée. Entre autres tâches multiples, il effectue des rondes sur les différents sites (entre la Villa Majobelle et le musée-même), de la surveillance de nuit, il organise les plannings pour la présence des médiateurs, des gardiens et de ses adjoints au poste de surveillance.

Avec regret, je ne pus rencontrer Jérôme Perrin, ni François Parmantier (dont les connaissances sur la céramique Gallé auraient pu éclairer mes réflexions).

Le premier effectue un travail de recherches scientifiques sur les collections.

Le second est à la fois régisseur des collections, occupé à la gestion et conservation quotidiennes des collections. Il intervient également sur l'établissement des expositions.

²⁸ Le DEA est un Diplôme d'Etudes Approfondies, permettant sur la première année de doctorat, de débiter des recherches, de s'orienter vers l'enseignement ou de commencer une thèse.

En-dehors de la conservation, je fis la connaissance des différents adjoints à la sécurité, et aux différents médiateurs et gardiens du musée. Les contacts humains cordiaux participèrent à mon intégration.

Il est très appréciable de pouvoir s'entendre avec chaque collègue, parce que la bonne entente permet, selon moi, une organisation pacifiée et plus franche entre tous les acteurs de l'institution. Les expériences et la perception de chacun pour son métier, sa formation et la réalité de ce secteur culturel, reflètent un paysage muséal (bien que propre à l'établissement) dont la réalité professionnelle échappe à l'aspect théorique des cours.

2. Les missions qui m'ont été confiées.

L'objectif de ce stage était de découvrir le fonctionnement du service documentaire. Blandine Otter me permit de rencontrer ses collègues, et me fit participer à des activités très variées.

Identifier et classifier.

Durant les deux premières semaines de stage, je découvris la classification des œuvres. Je mis à jour le rangement des dossiers du rayonnage « céramiques de Gallé » (fabriquées par le père et le fils). Je réalisais une soixantaine de dossiers d'œuvres, à cette occasion. Mon premier cas pratique fut néanmoins le *Salon Pommes de Pins*, par Louis Majorelle. Autour de cette classification, j'ai traité des assiettes, des vases, également des jardinières et des bibelots zoomorphiques par exemple.

Toute œuvre doit avoir son dossier ; ce document identifie l'objet et certifie son appartenance au musée. Dans le cas d'un vol ou d'une altération de l'œuvre, ce dossier permet de fournir des éléments comme une estimation de la valeur, la connaissance de détails reconnaissables (comme un éclat d'émail sur un marli), ou une restauration pratiquée auparavant.

Une organisation optimale, mis en place en 2006 par la documentaliste, comprend un code couleur permettant l'identification instantanée de chaque sous-dossier du dossier d'œuvre (**Annexe 11**) :

- 1) L'identité - elle peut contenir, ou à défaut de la fiche d'inventaire, la fiche Micromusée ;
- 2) La bibliographie ;
- 3) Les archives ;
- 4) Les expositions ;
- 5) La photographie ;
- 6) L'analogie ;
- 7) La correspondance ;
- 8) La restauration ;
- 9) L'acquisition.

Ces sous-dossiers simplifient la recherche d'informations en les hiérarchisant. Les dossiers et les documents sont annotés du numéro d'inventaire de l'objet, pour éviter la perte des documents.

La pièce primordiale du dossier d'œuvre est fiche d'inventaire. Elle contient les informations suivantes (**Annexe 12**) :

- Le numéro d'inventaire ;
- Le nom de l'auteur ;
- Le nom de l'œuvre ;
- Ses dimensions ;
- La matière et la technique ;
- Les inscriptions ;
- Une description (en complément de photographies – on relève aussi les signes distinctifs comme les éclats, les marques d'usure) ;
- Des photographies, avec le nom du photographe ;
- Le mode d'acquisition et sa période d'entrée dans l'établissement ;
- L'histoire de l'œuvre, pour retracer sa provenance ;
- Les sources bibliographiques qui présentent ou évoquent l'objet ;

- Les expositions où figure l'objet ;
- L'état de conservation ;
- Le mouvement dont fait partie l'œuvre.

Chaque œuvre ne dispose pas forcément de toutes les informations. Cette fiche n'est pas normée ; sa disposition correspond à la volonté de la conservatrice, Mme Valérie Thomas. Elle prend place dans le dossier « identité ».

Ce premier travail m'a familiarisé avec l'usage de Micromusée. Ma tutrice, qui maîtrise cet outil, m'a initié à son fonctionnement.

Ce logiciel permet de créer des notices dans une base de données interne, pour recenser directement les œuvres sur un réseau. Les éléments sont reliés entre eux par l'indexation précise et des mots-clés. Il évite l'emmagasinage de nombreuses fiches papier qui occupent de l'espace. Au MEN, les membres de la conservation utilisent les deux dispositifs.

Le papier ne tend pas à être remplacé par Micromusée, comme je le crus : cela est seulement possible si le logiciel est rempli sous la forme de l' « inventaire réglementaire ». L'abandon du papier dépend tout autant des habitudes de travail (là-bas, le papier est plus consulté que le numérique), que de l'enregistrement exhaustif des données dans Micromusée. Quoiqu'il en soit, l'usage du papier est toujours nécessaire puisqu'il faut déposer une copie du registre d'inventaire aux archives.

D'un autre point de vue, Micromusée ne remplace pas non plus les dossiers d'œuvre. Ceux-ci renseignent avec précision sur chaque type d'information de l'œuvre ; ils sont plus fiables, parce que plus complets, que les fiches d'identité.

La hiérarchisation des données s'organise autour d'une « charte de saisie » très détaillée. Les termes préexistants au logiciel sont complétés par les notions relatives aux œuvres du musée. Dès lors, la « céramique » est enrichie selon ses matières (grès, porcelaine) et ses techniques (cuisson de grand ou de petit feu, au four camoufle, les différents émaux). Le titre²⁹ ou la désignation de l'objet est ajouté à la base de données du logiciel.

Cette uniformisation des termes optimise les catégories, et évite un éparpillement à travers la base de données. Le logiciel fournit des recherches très pertinentes. La table d'Émile Gallé, *Le Rhin*, est ainsi trouvable sous les clés « table », et « table lorraine ».

²⁹ Le titre est le nom de l'œuvre attribué par l'artiste.

La gestion des dossiers me familiarise avec le numéro d'inventaire.

Lors d'une acquisition, l'objet reçoit ce dit numéro, qui l'inscrit dans le registre d'inventaire. Il se compose de cette façon :

- La norme de la DMF³⁰ demande un numéro constitué de trois chiffres : « 999.1.7 ». Le premier rappelle l'année de récolement. Suit le numéro de don, pour finir avec la place de l'œuvre dans le lot si nécessaire. Cet exemple exprime qu'en l'année 1999, l'objet obtient un enregistrement à la septième place dans son lot (sur dix objets par exemple) ; il fait partie du premier don de l'année.

D'autres numéros d'inventaire se côtoient au musée :

- L'emploi du numéro à quatre chiffres « 10.07.04.8 », correspond au numéro d'inventaire provisoire. Ce numéro est attribué en date du récolement lorsque l'objet n'est pas préalablement inscrit dans le registre d'inventaire. Il permet de garder une trace de l'objet dans le musée et de justifier son appartenance. A terme, ces œuvres doivent intégrer le registre d'inventaire, en reprenant un numéro sous la norme DMF.

Le premier chiffre renvoie à l'année 2010, le second au mois de juillet, et le troisième au jour de récolement dans le mois. Le chiffre final se rapporte au rang de l'objet sur tous ceux récolés ce jour ; ici, l'objet serait le huitième récolé le 4 juillet 2010.

Le chiffre rapporté aux années mute de trois chiffres à deux par logique chronologique : il n'est plus utile de préciser que les décennies « 10 » évoquent les années « 2000 ».

- Les numéros d'inventaire commençant par « AD » évoquent les acquisitions de la Société des Arts Décoratifs Lorrains, en 1894³¹.

- Les numéros de « 1 » à « 759 » référencent les pièces du don Corbin³².

- Du temps de la conservatrice François-Thérèse Charpentier, à la tête du musée de 1962 à 1986, certains numéros prennent un caractère insolite. Ils mélangent les lettres (pour les initiales de donateurs ou d'acheteurs) avec des chiffres (pour les années d'acquisition et la place dans le lot). Cette fantaisie référentielle remplace volontairement la norme DMF.

³⁰ L'acronyme signifie « Direction des Musées de France », qui est un service du Ministère de la culture.

³¹ Voir la partie « Retour historique » du rapport de stage.

³² Nous rappelons que cela renvoie à la première collection du MEN.

Ces quatre types de numéros sont intéressants car ils aident à structurer l'histoire des œuvres au sein du musée. Ils sont évocateurs d'une période d'acquisition précise. Lors de l'établissement de mon corpus, cela m'aide à identifier les entrées des céramiques dans les collections.

Le registre d'inventaire est un livre administratif officiel et normé, à compléter manuellement. De fait, il répertorie toutes les œuvres du musée. Une codification rigoureuse des termes et des couleurs signale la procédure de remplissage dans les premières pages.

On peut remplir le suivant lorsque toutes les pages du précédent sont noircies. Le document doit se voir emmagasiné dans les archives, sous une copie. Les différentes colonnes répartissent strictement les informations (**Annexe 13**).

Réaménagement d'une vitrine d'exposition permanente.

Une des activités des plus enrichissantes fut la proposition de Blandine Otter à la sélection de nouvelles céramiques, pour renouveler la présentation des productions Gallé (**Annexes 14 et 15**).

L'objectif principal réside dans le renouvellement de toutes les assiettes, puisque la collection du musée offre la possibilité d'exposer un large panel de services et d'exemplaires décoratifs. Désormais, la vitrine tend vers une médiation valorisant les différents matériaux et techniques employés par Gallé père et fils :

- Sur douze assiettes présentées, l'assiette à thème patriotique qui reste en place est *Fidèle à son nid, fidèle à son pays*. Les autres assiettes de ce thème sont remplacées par des exemples des services *Herbier, Fleurs et phylactères, Cordelière, Fleurs héraldique, Animaux héraldiques, Chasseurs et chasseresses, Floral, Fruits de mer*.

- Ensuite, l'assiette avec la langouste de Charles Gallé fait valoir l'emploi de la décalcomanie sur porcelaine. Plus à droite, les visiteurs peuvent admirer l'assiette à marli ajouré où s'épanouit le motif du chat avec deux parapluies. Il s'agit d'une des dernières acquisitions du musée. Un

exemplaire plus ancien est présent dans les collections³³. Lors d'une étude de la céramique, ce parallèle permet d'analyser les différences de productions entre matières et décors.

Dans le cas de ces deux assiettes, le marli de la pièce acquise en 2016 est ajouré alors que celui de la pièce acquise lors du don Corbin est peigné. Les couleurs de décors changent aussi selon la pièce. Le modèle reste identique.

- L'assiette décorative à motif de fougère est disposée au milieu des services pour créer une comparaison flagrante entre une vaisselle d'usage et celle à but décoratif. Le décor, plus chargé, dévoile une influence extrême-orientale, avec des ornements floraux de vagues colorés sur le marli, rappelant le style japonais dans le dessin des fleurs, l'emploi des couleurs³⁴. Le motif de la vague peut être un écho aux représentations extrême-orientales de vagues, comme celle de *La Vague* d'Hokusai³⁵ (dont les modèles de dessins de sa *Manga* circulent dans les ateliers de dessins et des manufactures européennes au XIX^e).

- Les deux pièces de verre –disposées dans cette vitrine pour comparer l'application de décors sur deux médiums distincts, laissent leur place à de nouveaux éléments : le vase *Orchidées*³⁶ et les statuettes du *Lapin* et du *Chien bouledogue*³⁷.

- Le vase *Arrosoir de fantaisie à anse de trompe d'éléphant* rejoint la présentation des objets de terre d'Émile Gallé ; il illustre la variété et le génie du créateur dans une finesse de réalisation. En effet, cette pièce de 21 cm de haut exprime l'influence orientalisante dans sa forme et son décor (celui-ci figure une lune pleine en fond, accompagnée de branches fleuries). L'anse en forme de tête d'éléphant est puisée des motifs nouveaux extrême-orientaux, qui fleurissent

³³ Voir le corpus des œuvres céramiques de Gallé, au MEN, volume 2.

³⁴ LE GARS Georges, *Histoire d'un style, imari*, Massin, 2004 ; SHIMIZU Christine, *La porcelaine japonaise*, Massin, 2002.

³⁵ PASDELOU Sabine, *Le jour où la France redécouvre le Japon*, 2017. Cette série de conférences, données à l'auditorium du musée des Beaux-Arts de Nancy, explique l'arrivée du japonisme en Europe, et surtout en France. Mme Pasdelou présenta des extraits de la *Manga* d'Hokusai, dont les planches recopiées servaient de modèles pour les artistes et les ateliers de manufactures, dans un usage très souvent à l'identique.

³⁶ Ce vase reprend la forme d'une fleur, au niveau de son ouverture dans une forme festonnée de corolle de fleur. Sur la panse du vase sont appliqués des émaux cloisonnés dans une terre brune-rouge, qui représentent des silhouettes d'orchidées sur un fond évoquant une profondeur de paysage ou de nature non-identifiable.

³⁷ Les statuettes sont très demandées en regard de la médiation auprès des jeunes enfants, sensibles aux représentations animalières. Ce sont également des pièces qui eurent un grand succès dans le public. Le catalogue de vente de mai 2018, *Dr. Fischer Kunstauktionen*, met en vente publique cinq exemplaires de *Lapin* aux yeux de verre, sur une valeur par pièce comprise entre 600€ à 2.500€ la pièce. Les acheteurs et le marché de l'art témoignent du succès actuel de ces pièces, très prisées.

dans l'Europe et la France avec l'ouverture du Japon à partir de 1853³⁸. Pour Émile Gallé, le motif se transforme en forme à part entière, pour la structure des objets, qui gardent une fonction commune. (Un autre exemple de cette influence est le vide-poche *shi-shi* présent dans cette même vitrine. La gueule ouverte de l'animal rouge mythologique devient le vide-poche. Pour l'utiliser, il convient de déposer l'objet au fond de l'œuvre, qui semble avalé par ce lion extrême-oriental).

- Les autres objets restent les mêmes parce qu'ils comptent parmi des éléments connus du musée et représentatifs du large spectre des créations d'Émile Gallé, dans une recherche de formes et de décors³⁹.

Bien que je ne participe pas à la manutention des œuvres, cette expérience occasionne ma confrontation avec ma connaissance des pièces de céramique. Je suis capable d'identifier avec plus de facilité les techniques d'ornementation. Il m'est également plus accessible de reconnaître les nuances de chaque service, parce que j'ai beaucoup travaillé sur leur identification lors des compositions des dossiers d'œuvres.

Le tableau ci-dessous présente les changements effectifs de disposition des œuvres.

³⁸ Le traité d'échange et de commerce entre la France et le Japon est signé un an plus tard. Les objets affluent à partir des autres pays et forment le goût japoniste.

³⁹ La vitrine intègre différents vases de différentes formes et tailles, un vide poche en forme de monstre *shi-shi*, une cocotte en papier qui témoigne de la finesse de réalisation possible en faïence stannifère, pour citer quelques œuvres.

Auparavant



(Annexe 16)

Désormais



(Annexe 18)



(Annexe 17)



(Annexe 19)

Sélectionner les documents.

Dans un second temps, je triais des boîtes de rangement. Elles contenaient des revues de ventes aux enchères sur quantités d'affiches. Je sélectionnais les œuvres, et leurs notices affiliées, qui se rapportent à celles possédées par le musée de l'École de Nancy.

Ce tri reflétait la nécessité de faire de la place pour les dossiers d'œuvres. La sélection des informations est un enjeu de la documentation. Il faut prendre le temps de réfléchir à la portée d'un document. On doit être capable d'identifier l'utilité première de l'information recueillie.

L'écueil de cette tâche tourne autour de la temporalité du besoin de l'information ; il peut être intéressant de conserver un magazine de ventes aux enchères, pour reprendre cet exemple pratique, afin de visualiser un panorama des prix de ventes et des diverses productions, en fonction des thématiques et des années.

Par exemple, ces sources seraient une base pertinente pour définir une valeur d'assurance d'un objet du musée pour un prêt lors d'une exposition.

En revanche, les centres documentaires ne sont pas des espaces d'archivage extensibles. Une sélection rigoureuse préserve les informations, en évitant d'accaparer un espace démesuré pour cause de photocopies cumulées, entre autres, afin de référencer au mieux le sujet étudié. En l'occurrence, il n'est pas nécessairement d'usage de garder le bulletin dans son intégralité, pourvu que la référence soit complète⁴⁰.

Cette problématique se mesure sur le très long terme parce que le tri de l'information doit empêcher la perte d'un élément scientifique adéquat. On ne peut cependant prévoir les consultations.

Les objectifs de dépouillement d'une revue, d'un article scientifique ou de magazines, et de tout autre support informatif, peuvent varier dans le temps.

L'occasion d'assister aux candidatures des photographes pour Nancy-Musée.

Ma tutrice de stage me proposa de participer à l'analyse des candidatures de la campagne photographique de Nancy-Musée. Différents photographes soumettent leur candidature devant les trois musées, pour un marché de trois ans. Une dizaine de candidatures devaient être étudiées.

⁴⁰ Mon travail de dépouillement mit à jour la réalité des prix des affiches, de leur contenu et des artistes. A mon sens, ils ne sont pas propres à une conservation pertinente dans les centres documentaires parce qu'ils mélangent les mouvements, les sujets et les périodes. Je trouvais des exemplaires d'affiches de Victor Prouvé aux côtés d'affichistes comme Raymond Savignac. L'objectif de la vente n'illustre pas la présentation des affiches dans un cadre plus scientifique. Pouvoir se représenter une vue générale des affiches est essentiel pour un sujet d'étude approfondi. En revanche, pour le MEN il est plus utile de n'extraire que les affiches des artistes de l'École de Nancy. Garder la référence permet de retrouver le document dans des archives ou des médiathèques.

Auparavant, chaque musée requérait les services de son photographe, sur une durée indéterminée. De plus, un photographe de la Ville était commun aux trois espaces culturels. Le changement s'opère avec la première campagne photographique de 2012.

Recourir à un marché établit un contrat précis, définissant les impératifs des deux parties et des devis. En cas de retard de commande, de non exécutions des demandes, le marché est maintenu jusqu'à son terme, mais les fautifs reçoivent des pénalités de paiement : la facture peut augmenter pour le musée ; l'établissement peut réduire la somme due au photographe.

Une entente et une communication viable sont indispensables pour le bon déroulement des trois années de contrat. Il faut prendre en compte la disposition du photographe pour les trois musées ; il faut accorder l'emploi du temps et anticiper les campagnes photographiques. Au bout de trois ans, le renouvellement du marché permet de faire appel à un nouveau photographe, selon les besoins et les candidatures. Ce service garantit la qualité du travail, ainsi qu'une discussion ouverte entre les deux parties pour un résultat satisfaisant.

Le marché photographique eut lieu au musée des Beaux-Arts. Les quatre documentalistes de Nancy-Musée se réunissent pour discuter des candidatures.

Aucun entretien personnel n'est nécessaire. Le dossier papier permet de choisir le photographe. Les critères se partagent en trois catégories :

- 50% du choix du candidat se porte sur le budget alloué pour les trois ans et les trois musées ;
- 20% concernent l'expérience du photographe ;
- Les 30% restants observent les valeurs techniques, pour 10% par secteurs : les moyens techniques, la méthode de travail et les délais de service et de facturation.

Les documentalistes égrènent en premier lieu les dossiers incomplets. Dans un second temps, elles évaluent les profils selon les expériences et les valeurs techniques des professionnels. Pour cela, chaque profil se voit attribué ou retiré des points par rapport aux autres candidatures, et selon les lots « prise de vue en musée » et « prise de vue général et architecture ». Un classement s'établit suite aux évaluations.

En finalité, l'administration choisit le photographe selon son devis, en regard du classement précédemment établi –le marché photographique fonctionne sur bon de commande.

L'exercice m'a semblé imprécis, du fait de l'importance du choix à faire face à une procédure administrative abstraite : les documentalistes ne choisissent pas réellement le futur collaborateur parce que le budget clôt le choix. De plus, la promesse d'une excellente candidature ne garantit pas l'exacte application des compétences, ni une véracité des délais de traitement des images, par exemple.

L'élaboration d'un catalogue d'exposition.

Valérie Thomas, Blandine Otter et Elodie Réot (stagiaire en M2 de l'université de Strasbourg) travaillaient au catalogue de la prochaine exposition et à la signalétique de cette dernière.

J'avais appréhendé le montage d'une exposition durant mon stage l'année passée. Avec l'université, l'exposition pédagogique sur Frank Lloyd Wright en 2018 permit aux deux promotions de master de travailler les aspects scientifiques de la recherche documentaire et les réflexions scénographiques.

Je découvris les étapes de réalisation de l'ouvrage scientifique. Je posais quelques questions autour de la rédaction des notices des œuvres du catalogue.

Tout autant, il fallait prendre garde aux illustrations : une vérification imposait de surveiller le rendu final de leur disposition sur chaque page, tout comme la chromie : une réglette de couleurs court le long des pages imprimées. L'impression peut changer les couleurs en les tirant d'avantage que prévu vers le vert, ou le rose, par exemple. Cette réglette permet de vérifier les bons jeux de couleurs après tirage. Le cliché doit être correctement présenté aux lecteurs pour ne pas fausser la présentation d'une œuvre.

Observation du déménagement d'œuvres.

Des verreries Daum et Émile Gallé –dont la *Main aux algues*, ont été emballées au MEN.

Le transport de ces œuvres requerra des caisses en bois dont chaque panneau extérieur pouvait être dévissé. Ces caisses comportaient quatre compartiments, ajustés à la taille des pièces.

Les transporteurs ont sculpté des blocs de mousse à la forme des objets. Les mousses devaient englober la pièce de haut en bas et sur toute sa surface. Elles empêchent les céramiques de heurter les parois.

Ensuite, une toile fine est découpée pour recouvrir chaque mousse et empêcher le contact de celle-ci contre les œuvres ; en effet cette matière s'effrite et peut déposer une fine poussière durant le transport des œuvres.

Cet aspect méconnu de la régie des œuvres, à savoir leur transport pour une exposition, me parut très intéressant car ce secteur des musées m'intéresse beaucoup. Les régisseurs peuvent approcher les œuvres avec un œil différent ; dans ce cas présent il s'agit de veiller à leur arrivée à bon port et dans le meilleur état possible, initial de préférence.

Bien que cela puisse être mélancolique, je me suis sentie impressionnée de pouvoir observer la *Main aux Algues* autrement que par des photographies. La finesse des doigts prit tout son sens sous mes yeux, notamment pour le façonnage des contours des ongles. Je m'appropriais l'œuvre avec facilité.

Dans le cadre de l'exposition de 2018 du MEN, *L'École de Nancy, Art nouveau et industrie d'art*, j'ai pu accompagner Blandine quelques instants dans les réserves céramiques du musée.

De la même façon que pour la *Main aux algues*, je compris les dimensions des réalisations d'Émile Gallé et la faïence me parut plus consistante. Ses expérimentations pour accroître le nombre de coloris à disposition me sauta aux yeux dans cet espace.

Je m'appropriais les pièces au-delà des photographies, une fois encore, qui font oublier le désir premier de rendre les objets accessibles au plus grand nombre d'utilisateurs pour développer l'esthétique et le confort de leurs intérieurs. Les céramiques, sans se retrouver dénuées du caractère d' « œuvres d'art », trouvèrent un sens dans leur fonction initial et les manipulations

du quotidien. L'écrin du musée, primordial à la conservation, atténue un peu le fait de manger dans les assiettes et de déplacer les bibelots, pour les montrer ou les dépoussiérer par exemple.

D. Les bénéfices de ces 11 semaines de stage.

1. Mon mémoire de recherche.

Les onze semaines de stage me permirent de connaître le fond céramique des Gallé, possédé par le musée. Sa typologie me devient familière, grâce à mes recherches complémentaires dans les monographies, les revues et les catalogues d'exposition. Il me semble que je suis plus à l'aise avec les différents services de l'artiste, et ses assiettes décoratives ; ce sont les éléments que j'ai d'avantage étudié autour des dossiers d'œuvres.

J'en mesurais la richesse, avec le regret de ne pouvoir accéder aux collections privées des particuliers.

Les dossiers d'œuvres éclairèrent la structure de mon mémoire, selon les dates, les décors, les formes et les fonctions des objets. Il me fut de plus en plus simple d'identifier des lieux de production, comme Lunéville-Saint-Clément ou Raon-L'Étape.

Selon l'emploi du temps de mes journées, je pus consacrer plusieurs heures par jour à la rédaction de mon travail, ou bien à effectuer des recherches dans la bibliothèque de l'établissement. J'ai apprécié pouvoir consulter des sources primaires, qui comptent parmi de grandes références au sujet de la céramique⁴¹.

La disponibilité de Blandine fit progresser mon travail, en sachant disposer de son temps pour répondre à mes questions et me confier des tâches à accomplir.

Nos échanges participèrent grandement à l'élaboration de mon travail pratique, ainsi qu'à mon autonomie et mon intégration dans l'espace de travail

⁴¹ Je pense principalement à l'ouvrage d'Alexandre Brongniart, *Traité des Arts céramiques ou des poteries*, 1877 (ibid. p.6). Bien que centré essentiellement sur la production de la manufacture de Sèvres, spécialisée surtout dans la porcelaine, son ouvrage est lu par de très nombreux céramistes et manufacturiers pour se tenir aux faits des techniques d'alors et des différentes composantes des terres et des décors.

2. L'apport professionnel.

Je considère cette nouvelle expérience comme très enrichissante. Il s'agissait de ma première expérience véritablement pratique dans un musée.

La documentation me fit voir son large spectre d'activités. Je saisis les liens entretenus avec la conservation. La perméabilité des pôles d'un musée m'est confirmée. Mon souhait de parvenir à travailler dans la régie des œuvres d'art est motivé par la forme de passerelle que prend ce métier ; il dépend du travail entre conservation et documentation de l'objet sauvegardé – sans oublier le travail des techniques pour la manutention des œuvres d'art. La documentation apporte justement la matière à la préservation, éclairée autant que possible par les informations recueillies.

Mon stage m'a rendu familière à la gestion des dossiers d'œuvres et du travail scientifique. Il est indispensable de se reporter aux dossiers pour traiter les œuvres correctement, et appréhender leur conservation sur la durée.

L'occasion du marché photographique m'a permis de mieux comprendre le quotidien du métier. Cette campagne ne nous ait pas forcément présentée ou expliquée lors des cours théoriques de l'université. J'ai apprécié l'immersion dans un quotidien plus complexe – il a certifié mon envie de poursuivre dans cette voie professionnelle.

Enfin, je terminerai mes remarques sur des points plus personnels. Pouvoir travailler dans mon secteur de prédilection développa mes capacités acquises précédemment. Je reconnus plus facilement mes défauts. De nature quelque peu réservée, cette expérience m'a fait voir l'utilité d'une participation plus spontanée. De même que se développa plus consciencieusement un sens de la rigueur et de l'attention qui purent me faire défaut auparavant.

Le contact humain et cordial est nécessaire pour épanouir la communication entre collègues, conduisant à une coordination quotidienne facilitée des acteurs humains. Je sentis une réelle différence dans mon plaisir de travailler, qui se répercuta sur ma capacité de travail. Mon futur emploi dépendra évidemment de la finalité de mon diplôme de M2, ainsi que du poste disponible et des concours passés. Cependant ce stage me décide à poursuivre résolument dans cette voie.

I.I. LA CÉRAMIQUE EN FRANCE.

A. L'essor de l'usage de la céramique.

De grandes manufactures voient le jour en France depuis le XVII^{ème} siècle, produisant des céramiques destinées à une consommation locale ou nationale seulement. L'Angleterre exporte de plus en plus ses produits à l'intérieur des frontières françaises. La qualité de ses porcelaines, principalement, est recherchée par les grandes familles pour les services de table d'apparat.

Il faut rappeler que la porcelaine est la céramique d'excellence pour l'époque, dérivée des modèles de porcelaines chinoises et japonaises –non seulement pour leur pâte mais aussi leurs décors « bleus et blancs » ou la structuration particulière des motifs.

Au début du XVII^{ème} siècle, le Japon découvre l'existence de gisements de kaolin, à côté de la ville d'Arita. Inspirés des porcelaines chinoises, la technique est rapidement maîtrisée par les japonais, qui deviennent des concurrents redoutables de la Chine⁴². Ils proposent des porcelaines inspirés directement des couleurs et des motifs chinois. La domination d'une production sur l'autre fluctue alors autour des conflits commerciaux et politiques respectifs : la fermeture du Japon, le *Sakoku* de 1641 à 1853⁴³, redonne à la Chine sa supériorité du XVI^{ème}, mise à mal par un approvisionnement en déclin du kaolin et des conflits d'intérêt avec la VOC⁴⁴. Le XVIII^{ème} verra des porcelaines chinoises dominer et affluer sur le marché européen.

La protection offerte aux manufactures françaises désignées comme royales ou nationales n'empêche pas l'essor des faïences anglaises au cœur de la consommation française, d'autant plus favorisées par le traité de libre-échange de 1860⁴⁵.

La concurrence est un moteur indissociable du perfectionnement des céramistes français ; l'objectif premier est de dépasser les réalisations anglaises, tandis que les retombées sociales pro-

⁴² LE GARS Georges, *ibid.* 23.

⁴³ PASDELOU Sabine, *ibid.* 23.

⁴⁴ La VOC signifiant Compagnie Hollandaise des Indes Orientales.

⁴⁵ Signé entre les ministres Richard Cobden et Michel Chevalier, ce traité vise au développement de la production industrielle (sous Napoléon III) en supprimant les interdictions d'importation, certains droits de douane sur des produits tels le coton et réduire certaines taxes. Les taxes d'exportation anglaises sont réduites. Pour la France, le traité ratifie une baisse de 30% des droits de douane sur les produits anglais.

curent un développement de l'économie dans les modes de production, les exportations nationales, puis internationales vers le XIX^{ème} siècle. Enfin, les produits seront de moins en moins chers.

La faïence commune, manufacturée surtout dans des petits ateliers régionaux, qui portent une clientèle limitée, perd du terrain parce que son adaptation à l'industrie céramique coûte chère pour rester compétitive. Elle est moins décorative, moins pratique, moins résistante et plus poreuse que la porcelaine.

Au XIX^{ème} siècle, fleurissent de nouveaux procédés d'extraction des argiles. Des gisements français de kaolin sont découverts. Ils font diminuer un peu l'importation des matières premières ; certains centres comme Limoges se situent à une proximité immédiate des gisements. L'argent destiné à l'importation des argiles est réinvestit dans le déploiement spatial des usines, et dans l'intervention d'artistes-ouvriers spécialement dédiés à la décoration. Les ateliers décoratifs sont distincts de ceux du modelage et du façonnage⁴⁶.

(Annexe 20).

L'idéal pour les faïenciers français de l'époque est toujours de confectionner un produit similaire à la porcelaine, par exemple autour de la demi-porcelaine. Celle-ci, pouvons-nous rappeler se constitue à partir d'*ironstone*, de kaolin. L'émail inclut du feldspath et de l'acide boracique pour éprouver une plus grande solidité. Par la difficulté d'approvisionnement en borax depuis l'étranger⁴⁷, les alternatives font naître d'autres faïences différentes.

La supériorité anglaise s'éclipse avec lenteur, tandis qu'à travers certaines de ces catégories, la céramique française remporte petit à petit la reconnaissance des jurys des Salons et des Expositions **(Annexe 21).**

La recherche sur la porcelaine conduit à une grande vivacité de ce domaine, avec une maîtrise plus pointue de la chimie. **(Annexe 22).**

⁴⁶ ERNOULD-GANDOUET Marielle, 1969, *ibid.* p.6.

⁴⁷ L'importation de borax d'Italie, autour de 1840, est dominée par le marché anglais, qui les possède toutes. Les industriels français sont donc freinés dans leur développement de la demi-porcelaine –dans le désir de concurrencer l'Angleterre autrement- parce que faire importer cette matière du Chili coûte aussi cher que de céder au marché anglais, qui pratique des prix forts.

A mesure des décennies et des investissements passés, certaines céramiques sont devenues très peu poreuses : il est désormais possible de s'en servir dans l'architecture créant des carreaux et des panneaux ornementaux pour recouvrir les murs. L'émail adhère mieux à la pâte, qui résiste plus longtemps aux intempéries. Au début du siècle, les céramistes innovent dans des « planchers de terre cuite ». Ce procédé voit le jour à Paris. Il joue sur les coloris et les motifs pour remplacer les sols en marbre ou en pierre, en recherchant un certain raffinement malgré le changement de matière.

La céramique sanitaire, à la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, développe des « services de toilette »⁴⁸, avec des porte-savons ou bien des boîtes en céramique pour les accessoires. Les surfaces murales des pièces d'eau sont habillées de carreaux en céramique parce qu'ils permettent un meilleur nettoyage. Les baignoires en faïences font aussi leur apparition durant le Second Empire⁴⁹.

Par exemple, les chimistes développent une poterie hydrocérame : la porosité maîtrisée de sa pâte et de son émail permet de rafraîchir l'eau, ou toute autre denrée. L'opposée de cette innovation s'intitule « céramique hygiocérame, apyre, ou galvanocérame » : la mise au feu des récipients leur donne la capacité de réchauffer les plats. Ils résistent également sur une plus longue durée à l'acidité de certains aliments⁵⁰.

Cette vitalité place sur le devant de la scène l'inspiration historiciste. La maîtrise de techniques oubliées réhabilitées, de nouveaux procédés facilités par la mécanisation poussent à reproduire les anciens modèles, symboles d'un goût raffiné et supérieur.

Les faïenciers mettent à profit les anciens moules ou les façonnent à l'identique : le progrès de la céramique réside principalement dans un perfectionnement technique à défaut d'un renouvellement des décors. Lors de la Révolution Française, des nobles émigrés en Angleterre accumulent un savoir-faire anglais qu'ils chercheront à réinvestir en France. Ces allers-venus apportèrent un œil neuf dans l'élaboration des pâtes.

⁴⁸ Ibid. 1969.

⁴⁹ Ibid. 1969 p.6.

⁵⁰ Ibid. 1969.

L'impersonnalité des modèles et des décors céramiques est réfutée parce qu'elle n'est pas le fruit d'inspirations nouvelles. Au contraire, nous savons qu'il prime essentiellement des copies de modèles des centres de Creil-Montereau par exemple, Sèvres également. Ce n'est pas un hasard si l'État accroît la législation sur les mesures contre les plagiat, et les méthodes pour déposer les modèles originaux.

Les manufactures royales possèdent plus de renommées que leurs consœurs régionales, bien souvent exportées à l'étranger. Les empereurs et Louis-Philippe passent des commandes officielles qui dynamisent des produits types : la Légende napoléonienne est figurée surtout sur la faïence traditionnelle sous Napoléon III ; cet empereur plébiscite le style Louis XV.

Sous Louis-Philippe, la région Lorraine favorise la faïence commune autour de la manufacture de Lunéville par exemple. Le motif du coq dépasse l'usage initial dans la poterie et la faïence commune sous Louis-Philippe, qui en fait un symbole de grandeur de la France, de force et de courage.

Les pièces sont estampillées des marques et des sigles propres à chaque centre pour limiter la prolifération des faux ou des fac-similés.

Or, cette démarche se conçoit avec difficulté : la plupart des porcelaines issues des ateliers de Limoges par exemple, même pour ceux qui ne sont pas officiellement reconnus « nationaux » par le gouvernement, portent la mention « porcelaine de Limoges », et s'arrogent un prestige sensé être limité à un atelier particulier de la ville.

Charles et Émile Gallé perdent leur procès contre Lunéville et Saint-Clément, à propos de la propriété, effective ou non, des pièces saisies dans les ateliers et les boutiques de la manufacture. En effet, l'artiste a déposé ses dessins « au greffe du Tribunal de commerce de Nancy, les 1^{er} juillet et 1^{er} août 1879, conformément à l'article 18 de loi du 22 germinal an XI, qui, on le sait, concerne les marques de fabrique. »⁵¹ L'article 2606 stipule que les modèles de décors de faïences et de porcelaines sont à « déposer au Conseil des Prud'hommes » « avant leur emploi ». A défaut d'un dépôt effectué convenablement, les dessinateurs peuvent se référer à deux lois antérieures : celle de 1806 s'ils expriment comme des industriels, ou encore la loi de 1793 en tant qu'artistes. Le

⁵¹ Ibid. p. 67.

dépôt d'Émile et de Charles Gallé n'appuie pas la décision du tribunal parce que les saisies effectuées dans les établissements de MM. Keller et Guérin concernent un litige

« non de marques, mais de dessins de fabrique. [Ainsi,] le dépôt fait par M. Gallé, au greffe du Tribunal de commerce, était nul et son action non recevable, et que d'ailleurs, au fond, la revendication de M. Gallé, portant sur tout un genre d'ornementation et non sur tels ou tels dessins déterminés, n'était pas admissible ».

Ce procès éclaire notamment la considération distincte entre dessins d'art originaux à déposer, et le rapport à une production industrielle qui, par la vente, font « tombés [les pièces] dans le domaine public ». Un mauvais dépôt porte préjudice par l'écart entre la date de mise en vente et la date de protection juridique.

La législation se construit encore, et exprime la difficulté de légiférer les procès selon le dépôt des modèles, à partir de quel moment les objets incriminés sont mis en vente, ou bien si le supposé créateur s'avère effectivement propriétaire des concepts.

Tout le long du XIX^{ème} siècle, le statut des confectionneurs finit par s'imposer sur celui des centres de production. Les artistes se démarquent.

« Le nom du céramiste devient plus important que celui du centre de céramique : au milieu du siècle, on disait encore « un Creil », « un Langeais », comme on disait autrement : « un Rouen » « un Marseille ». Mais à la fin du 19^e, on dira « un Chaplet », « un Delaherche » etc. »⁵².

Les styles anciens s'accumulent parce que l'industrialisation facilite des reproductions à petit prix, et surtout à l'identique.

L'emploi de machines, pilotées par des ouvriers, est d'autant plus décrié qu'il court-circuiterait l'apprentissage de la création et l'exploration de la créativité : les artisans deviennent des ouvriers, qui ne créent plus de leur main ; il leur serait impossible de reproduire autre chose que les modèles connus, reconnus, d'après la circulation des biens qui leur est contemporain.

Et puis, l'ouverture de ce marché à un plus grand nombre de personnes, surtout la classe bourgeoise, approche cette consommation au désir de s'élever socialement.

⁵² Ibid. 1969 p.6.

L'apparition d'un discours ambivalent au sujet de la céramique ne surprend alors guère : les acheteurs apprécient l'accès à des pièces ouvragées historicistes, tandis que les connaisseurs récusent la persistance dans un éclectisme péjoratif.

Ainsi, les Expositions universelles, nationales, régionales, sans compter l'enjeu de surpasser les pays et les artistes voisins, contraignent à performer la composition des décors.

Tout d'abord, les pièces présentées sont testées, essentiellement, sur la dureté de leur pâte et émail : des tests variés se développent pour mesurer la résistance et la composition des éléments.

Alexandre Brongniart, directeur de la Manufacture Royale de Sèvres, rédige un *Traité des arts céramiques* pour réunir le plus exhaustivement possible les connaissances scientifiques et mécaniques des différentes céramiques⁵³.

Une partie de son travail est intéressante parce qu'il explique les tests mis au point pour juger et comparer chaque production des exposants aux Exposition universelles. Les examens sont pratiqués sur des tessons et des pâtes émaillées. Ces éléments sont fournis en plusieurs exemplaires par les manufactures :

- Pour analyser la résistance des pâtes, les pièces sont fixées sur des tours mécaniques. Progressivement, une pointe en diamant entre en contact de la matière et effectue une pression de plus en plus forte. Cette pression est amorcée par des poids ; la résistance égale la totalité du poids appliqué jusqu'au point de rupture.

Les jurys exploitent la pointe de diamant parce que cet outil sert déjà à la décoration de la verrerie –sa précision est avérée-, et parce que sa dureté permet d'examiner un grand nombre de pièces avec une usure identique de la pointe.

- En ce qui concerne l'analyse de la porosité, les pièces sont alignées dans des caissettes et elles sont immergées un certain temps dans l'eau ; si, à la remontée, aucune dégradation n'est constatée, les tessons subissent de nouveaux bains. La température de l'eau et la durée de l'immersion distinguent la solidité des éléments.

⁵³ Ibid. 1977, p.6.

Dans un temps secondaire, les décors sont salués pour la maîtrise des émaux et des couvertes sur les pâtes. L'originalité naît à la fois des motifs et de leurs médiums.

Il ne faut pas oublier la mobilité des artistes, des ouvriers et des céramistes entre divers centres.

La famille Haviland essaime ses compétences en multipliant les créations de manufactures ; venu d'Angleterre, Charles Haviland profite de ses compétences et de ses revenus importants pour s'immiscer dans le monde de la faïence. Son affaire crée de la porcelaine anglaise en France.

Influencé par le travail de Bracquemond rencontré lors d'un séjour à Limoges, Thomas Haviland installe une faïencerie fine à Limoges et une manufacture de poterie à Auteuil. Haviland collabore entre autre avec Ernest Chaplet, à qui il laisse son affaire en 1885.

De son côté, Jean-François Etienne, directeur de la Manufacture de Clairefontaine par exemple⁵⁴, est en premier lieu originaire des Vosges.

Des personnalités s'illustrent dans leur exploration de l'art du feu.

Le français Honoré Boudon de Saint-Amans, né en 1774 et mort en 1858, séjourne en Angleterre à plusieurs reprises pour observer le fonctionnement des usines de faïence. Il se fait fabriquer un four à son retour en France pour effectuer des essais de pâtes avec les terres de sa région.

Puisqu'il investit son argent dans cette activité, il parvient à se faire recruter dans les fabriques de Creil et de Sèvres, tout en déposant des brevets sur ses résultats.

Cependant ses tentatives ne rivalisent pas avec celles anglaises et il est sommé de quitter les établissements. En 1825, après avoir fait « rater environ 40 000 pièces » et avoir rendu son brevet public, Honoré Boudon met au point la technique de l'*ironstone* en France, dite « porcelaine opaque » ou « demi-porcelaine ». Ce n'est qu'autour des années 1840 que presque toutes les grandes fabriques peuvent utiliser ce procédé, grâce à l'industrialisation progressive des établissements⁵⁵.

⁵⁴ Se rapporter à « La céramique lorraine » pour voir la présentation des collaborateurs de MM. Gallé.

⁵⁵ Ibid. 1969 p.6.

Boudon de Saint-Amans ne reçoit aucuns mérites de sa découverte néanmoins, puisque son brevet est devenu public, et que cet homme n'est rattaché à aucun centre.

B. La céramique Art nouveau.

La redécouverte des œuvres et des techniques céramiques de Bernard Palissy⁵⁶ a ouvert des prémices à l'Art nouveau, autour de l'inspiration de la nature.

(Annexe 23 et 24).

Les produits de l'Orient ont considérablement fasciné et influencé les céramistes Art nouveau. Les céramiques étonnent autant qu'elles sont réalisées sur une période très courte, d'environ vingt ans, entre 1890 et 1910⁵⁷.

« L'Exposition universelle de Paris en 1878 avait fait découvrir en Europe les céramiques utilisées au Japon pour la cérémonie du thé »⁵⁸. Il s'agit de grès sombres, comme si la matière était brute et naturelle. La pureté des émaux et leur résistance plurent aux céramistes.

Cette rencontre entre la France et l'Orient s'articule autour du travail d'Ernest Chaplet, né en 1835 et décédé en 1909. Sa formation est celle d'un peintre sur porcelaine, dispensée à la Manufacture Nationale de Sèvres⁵⁹. A partir de 1887, il ouvre sa propre manufacture et se spécialise dans la décoration de barbotine.

Il est subjugué par les céramiques japonaises exposées en 1879 ; Ernest Chaplet mène des recherches nombreuses pour parvenir, en 1885, à obtenir le coloris sang-de-bœuf. Très utilisé chez les Orientaux, nombreux européens et français essayent de reproduire cette couleur particulière. Pour l'Exposition de 1889, cet artiste remporte une médaille d'or pour cette couleur,

⁵⁶ Né en 1510 et mort autour de 1589, il est un céramiste français. A partir de 1555, cet homme devient connu avec ses longs plats colorés, au décor moulé sur des animaux et des formes végétales. Cette poterie est réalisée par une maîtrise d'émaux brillants. Elle est dite « figuline ». Le français Charles Avisseau est un grand « palissyste » du XIX^{ème} siècle.

⁵⁷ AUBRY François, *L'Art nouveau en Europe aujourd'hui : état des lieux*, Réseau Art Nouveau Network, 2000.

⁵⁸ AUBRY Françoise, 2000, *ibid.*

⁵⁹ JACQUES Jason, *Masterpieces of French Art Pottery, 1885-1910*, Editions Gallery Press, 2005.

ainsi que pour la maîtrise d'une glaçure aux nuances complexes apposée à des tessons de plus en plus simples et épurés dans leurs formes. L'ouvrage de Jacques Jason rapporte la description suivante :

« As Chaplet's glazes became increasingly complex, his clay bodies grew simpler, ultimately severing their connection to Far Eastern prototypes. (...) Chaplet ultimately believed that non-figural glazes provided sufficient decoration for a ceramic art of the future ».

Dès lors,

« l'engouement pour les céramiques que caractérisent la simplicité des formes et la beauté de la matière sera très vif durant la dernière décennie du siècle »⁶⁰. « Ces artistes de l'Art Nouveau font un large usage des motifs tirés de la faune et de la flore mais certains d'entre eux donnent naissance à des objets d'un naturalisme étrange, un courant que l'on peut faire remonter à Bernard de Palissy et qui est réactivé dans la seconde moitié du XIXème siècle ».

Les inspirations communes aux céramistes de l'Art nouveau n'empêchent pas une multitude de références et d'applications qui ne se recoupent pas toutes entre elles.

Paul Arthur, en 2015⁶¹, édite une sorte d'encyclopédie des céramistes français de ce mouvement. L'intérêt de ce travail ne réside pas en la reprise de ses pages pour proposer une liste ; il faut connaître cependant les différentes écoles d'Art nouveau qu'il classe pour cibler l'École de Nancy, et à terme les réalisations d'Émile Gallé :

- L'École de Nancy regroupe les Frères Mougin Joseph et Pierre, et encore Ernest Bussière.

Les frères Mougin s'installent sur Nancy en 1906, aidés par Victor Prouvé devenu depuis 1904 le directeur de l'École nancéienne. (**Annexe 25**).

Quant à E. Bussière⁶², il collabore avec la manufacture Keller et Guérin jusqu'en 1903 pour

« modeler des objets décoratifs dominés par la plastique organique des formes végétales, tandis que les ateliers d'art de la manufacture développèrent une technique de revêtement très complexe imitant l'apparence du grès. »⁶³

- Jean Carriès regroupe un ensemble de céramistes autour de son école, à partir de 1888. Avant cela, il suit une formation de sculpteur à l'École des Beaux-Arts de Paris⁶⁴. Il crée des pièces

⁶⁰ AUBRY, *ibid.* p.40.

⁶¹ ARTHUR Paul, *ibid.* p.7.

⁶² Revoir annexe 8, vol. 2.

⁶³ [Ouvrage collectif], *Le Musée de l'École de Nancy, œuvres choisies*, Nancy, Paris, Somogy, 2009.

⁶⁴ *Ibid.* 2005, p.40.

dérivées des récipients pour la cérémonie du thé japonaise, ainsi que des formes naturalistes de cucurbitacées.

Ses élèves sont Émile Grittel travaillant le grès comme des vases et des récipients ressemblant à des bols à thé et des bouteilles de saké ; Georges Hoentschel, et Paul Jeannerey, dans son imitation des grès japonais.

- Beauvais, de son côté, attire Jules Ziegler dès 1840, puis les Gréber à partir de 1880. Ce centre possède des argiles locales propices à la production du grès. Les ateliers des environs excellent dans le « grès décoratif, employant une technique d'émaillage au sel », recherchée par Jules Ziegler. Celle-ci consiste à une forte projection de sel contre la pâte, qui forme un agglomérat de cristaux proposant une texture rugueuse, solide et brillante⁶⁵.

- Auteuil et Vaugirard sont fondés par Charles Haviland, qui les dirige de 1873 à 1882. Au-delà de la présence d'Ernest Chaplet, Haviland requiert les talents d'Edouard Damouse, de Félix Lafond et d'Auguste Delaherche dès 1887. Ce dernier devient directeur de la manufacture de Vaugirard jusqu'en 1891.

Émile Gallé parvient à réunir toutes les caractéristiques de son époque pour faire naître un style lui étant propre, avant même d'entrer dans l'Art nouveau.

Il ne reproduit pas de pâles copies d'objets des siècles précédents, sans vraiment se défaire du goût des clients réunis par son père, avant l'Exposition de l'Union centrale des beaux-arts de l'année 1884.

Cet homme conjugue une céramique autant industrielle dans son mode de production, qu'artistique par l'atteinte progressive d'une autonomie dans la création avec des idées nouvelles et issues de sa propre expérimentation. Ce sont les produits de luxe qui s'apparentent à des œuvres d'art.

⁶⁵ ARTHUR Paul, 2015 p.7.

III. LA CÉRAMIQUE LORRAINE.

Tout comme les autres régions de France, la Lorraine produit une céramique qui lui est propre. La terre qui est communément exploitée se nomme « terre de Lorraine » ; cela correspond à une sorte de poterie fine, de couleur rougeâtre. Ce nom permet de valoriser un produit résolument lorrain⁶⁶.

La céramique de l'Est, et surtout celle de Longwy et de Sarreguemines, est diffusée à travers la France. Elle rivalise avec les grands centres comme Limoges, Sèvres, Creil-Montereau.

A. Les différents types de productions céramiques, du XVIIIème jusqu'à mi-XIXème siècle.

1. La Poterie.

Les objets ont un décor rustique grossier, représentant des paysages. Ils sont gravés à la pointe sèche dans la pâte et l'engobe ou en relief (« reliefs d'applique fixés à la surface du tessou par une barbotine de collage, après sa mise en œuvre et son séchage »⁶⁷). Les décors illustrent les journées des travailleurs, dans un aspect populaire.

Les objets sont principalement de la vaisselle commune, autrement dit pour l'usage du quotidien.

2. La faïence traditionnelle, « vieille faïence d'antan, à terre rouge et émail stannifère ».

L'ouvrage de Marielle Ernould-Gandouet fait l'état de cette faïence qui survit jusque dans les années 1850 en France. En parallèle du développement de la faïence fine et de

⁶⁶ FOUREST Henri-Pierre, *La céramique européenne*, Paris, 1983. En 1768, le sculpteur et céramiste Paul-Louis Cyfflé obtint l'autorisation pour quinze ans, d'établir une manufacture à Lunéville, afin de concevoir une vaisselle portant aussi le nom de « terre de Lorraine ». En revanche, elle n'exploite pas la terre de pipe (étant une similitude à la pâte employée pour fabriquer les pipes en terre, sans chaux et dont les argiles cuisent en blanc).

⁶⁷ Ibid. 2001, p.8.

la porcelaine, cette production reste simple et modeste, usagée des objets du quotidien. Les décors consistent d'une façon générale en un émail extérieur brun pour un émail intérieur blanc. Les centres se copient beaucoup les uns les autres; l'anonymat des pièces rend difficile l'identification de leur centre producteur d'origine et la nomination de leur fabricant.

L'essor de l'industrie commerciale lorraine s'effectue autour de 1835, à travers les domaines de la verrerie et de la faïencerie. Sous le règne de Louis-Philippe (1830-1848), la région devient l'un des principaux centres de production et de diffusion de la faïence commune. Cela s'explique par l'application d'une politique libérale encourageant la circulation des produits, dont le revenu permet de développer les fabrications. La cuisson au petit feu de l'émail (environ 750°C) permet de mettre à jour des couleurs très vives pour les décors.

B. Histoire et techniques des centres principaux de production.

1. Sarreguemines.

Cette faïencerie est fondée en 1790 par les strasbourgeois Nicolas et Augustin Jacoby frères, et Joseph Fabry. Les trois négociants en tabac installent leur faïencerie dans un ancien moulin à huile.

Jusque 1799, cette manufacture ne comporte qu'un four et une vingtaine d'ouvriers. On produit de la faïence fine dite « cailloutage » : « opération qui consiste à mélanger du silex ou du quartz à l'argile tamisée »⁶⁸.

En raison des troubles révolutionnaires et des problèmes d'approvisionnement de matières premières inhérents à de nombreuses régions françaises, surtout pour l'alimentation des fours, Nicolas Jacoby cède ses parts à Joseph Fabry, en 1800. Il en fait également don à François-Paul

⁶⁸ Ibid. 2001, p.8. Pour que les fabricants puissent exploiter les matières premières minérales, comme l'argile, il faut les nettoyer des impuretés. Pour cela, on raffine l'argile à la main ou avec des machines pour y soustraire les cailloux ou les sables. Ensuite, on tamise l'argile pour l'affiner et permettre la composition de la pâte. L'ajout de silex ou de quartz renforce la solidité du produit.

Utzschneider, céramiste bavarois vivant à Strasbourg. Il a voyagé en Angleterre, pour étudier la production anglaise ; il apporte ses connaissances à la manufacture lorsqu'il arrive en France au début de la Révolution française. La manufacture débute son extension entre 1800 et 1836.

Des années 1840 à 1870, la faïencerie s'industrialise. Alexandre de Geiger, gendre et successeur de François-Paul en 1836, poursuit le développement de l'entreprise. La manufacture se développe avec la construction de nouveaux ateliers en 1855, 1862 et enfin 1869. Dans l'ouvrage *La céramique en France au XIXème*⁶⁹, l'auteur nous rapporte que 2 000 ouvriers travaillent pour la faïencerie, avec un chiffre d'affaire de 4 millions de franc ; l'entreprise parvient à pratiquer une baisse de prix de 60% de sa production, malgré l'augmentation du nombre d'ouvriers. On comprend aisément que la distribution des produits à travers le pays est permise par un jeu de compétition sur la demande et l'offre.

A partir de 1871, elle est dirigée par Paul de Geiger (fils d'Alexandre, qui se retire à Paris à l'annexion de la Lorraine) jusqu'en 1913. Les appartements de ce personnage accueillent aujourd'hui le musée de la faïencerie. Sarreguemines fait partie des faïenceries les plus importantes de la France lors de la signature du traité de Francfort de 1871.

A la ratification de ce dernier, l'entreprise devient allemande. Cependant, en 1877, cette faïencerie établit une succursale à Digoin (situé en Saône-et-Loire). Elle peut maintenir son rang de céramiste dans l'industrie française. Cette dépendance est suivie par l'ouverture d'une deuxième, à Vitry-le-François en 1881.

Sarreguemines inonde la France de ses faïences fines. Elles sont autant des pièces d'exception que d'usage. Dans cette perspective, cette production s'accorde sur les bouleversements de consommation –qui développent des objets pour des usages précis, afin de prodiguer plus de confort aux utilisateurs de tout rang social.

Les grès fins sont créés en guise de pièces remarquables pour les décors de table⁷⁰, employés à partir de 1826 ; ils sont un vecteur d'imitation de pierres dures par l'incrustation de pierres

⁶⁹ ERNOULD-GANDOUET Marielle, 1969, p.6.

⁷⁰ Ibid, 2002, p.46.

colorées dans la pâte. La meilleure imitation sarregueminoise s'articule dans la simulation du porphyre.

Quant à la faïence fine, elle est plutôt destinée aux objets du quotidien, que l'on pare de tons très variés et vifs, par exemple le lilas, le bleu, le vert. Le décor est appliqué en relief, ou peint ; en revanche la manufacture n'excelle pas dans le décor par impression, qui en ressort flou⁷¹.

La production de faïence fine de Sarreguemines sera, sur place, mise en déroute par le désir de fabriquer de la porcelaine. Cette dernière se rapproche de plus en plus de celle qui est tant convoitée, venue d'Extrême-Orient. La diversification des productions permet toujours de rester compétitif, et, d'affronter la porcelaine anglaise.

En raison d'un manque de technique et de gisements de kaolin, les fabricants français cherchent à réaliser l'équivalent d'une porcelaine. L'homme qui trouve un procédé similaire est Honoré Boudon de Saint-Amans. Sa technique se répand en 1840 en France. Cette nouvelle céramique est nommée « porcelaine opaque » ou « demi-porcelaine », en raison d'un mélange de kaolin avec de la terre de fer (aussi appelée terre d'acier ; l'*ironstone* est le terme anglophone) pour la porcelaine au minerai de fer. La pâte obtenue répond aux tracas de pureté recherchée pour la couleur blanche, ainsi qu'une grande dureté.

Pour Sarreguemines, on

« passe successivement de la terre de pipe qui contient de la chaux ou des marnes calcaires, au cailloutage qui emploie dans sa composition des silex calcinés et broyés, puis à la porcelaine opaque, dans laquelle entre pour une part du kaolin, enfin à la pâte China qui comporte 50% de kaolin et dont le biscuit très dur est recouvert d'une glaçure légèrement bleutée »⁷².

Même si le produit n'est pas issu exclusivement du kaolin, cela suffit à nommer les produits « porcelaine », par souci commercial.

Pour ce lieu de production, d'ailleurs, la faïence fine est nommée *china* - ce nom anglais signifie porcelaine. Les Sarregueminois se placent dans une lignée de grande qualité de la matière, en vantant une blancheur de l'objet égale à la véritable porcelaine. De plus, ce mélange « marque

⁷¹ LE TACON, *ibid.* p. 57.

⁷² DECKER Émile, THEVENIN Christian, *Faïences de Sarreguemines, les arts de la table*, 2002.

l'aboutissement dans la recherche concernant la dureté, la solidité, la blancheur et la résistance : elle comporte 50% de kaolin ; son tesson est très dur »⁷³.

La véritable porcelaine apparaîtra au milieu du XIX^{ème} siècle.

« Sa pâte est un mélange de phosphate de chaux, de kaolin et de pegmatite, roche contenant du quartz et du feldspath. Le phosphate de chaux, obtenu par la calcination d'ossements de mouton ou le bœuf, représente jusqu'à 50% de la masse. Très blanche et très translucide, cette matière ne permet pas la réalisation de grandes pièces car il y a des risques de déformation à la cuisson »⁷⁴.

Les pièces en porcelaine porteront sur les services à café, à thé et à dessert, qui proposent une vaisselle raffinée.

La production sarregueminoise repose sur un éclectisme des types d'objets : l'art de la table, les objets de fantaisie et du quotidien, la céramique architecturale pour les panneaux de carreaux de faïence ou encore les cheminées, enfin la céramique d'art –qui rencontre en ce domaine des artistes comme Eugène Grasset –composent son panel. La décoration « Majolique » connaît elle aussi un grand succès : l'émail possède des reflets métalliques, brillants, par incorporation d'oxydes métalliques à la surface vitrée. On rattache cette tradition à la production italienne de la Renaissance, une production de luxe de grand feu, à partir du XVI^{ème} siècle.

La technique de décor aux lustres de cuivre, de platine, est davantage appliquée aux objets délicats comme les bougeoirs –pour singer l'orfèvrerie ou le cuivre- et les assiettes décoratives, parce que ce procédé est plus fragile. Il adhère moins au tesson.

Enfin les décors suivront l'éclectisme du siècle, en passant par la Renaissance par le biais de la Majolique, plus tardivement l'influence extrême-orientale par l'imprimé bleu à rehauts d'or, le thème de la Légende napoléonienne ou bien les sujets traditionnels autour des métiers, des coutumes.

Les recherches de François-Paul Utzschneider se développent à partir de 1804 : il cherche des terres colorées.

⁷³ Ibid. p.46.

⁷⁴ DECKER Émile, *ibid.* p.46

« En 1810, il peut proposer à la clientèle une terre rouge dit carmélite proche de la robe de bure de cet ordre monastique. Elle est composée d'une argile plastique jaune provenant de Vallendar (dans le Palatinat), que l'on calcine et qui donne la couleur brun-rouge caractéristique de ce produit. On l'utilisera surtout pour la fabrication de services à café, des soupières, des écuelles, des jattes, des plats et non pour les assiettes où le blanc est généralement souhaité »⁷⁵.

Le blanc est préféré pour les assiettes par pureté, hygiène et élégance. Treize ans plus tard, ce chercheur met au point une terre dite de Naples, jaune, dédiée pour les récipients allant au four –cette terre jaune résiste hautement à la chaleur des fours.

2. Longwy.

La fabrique est fondée en 1798, par Carmes. Boch et Huart de Nothomb. Elle se situe dans un ancien couvent des Carmes. Elle devient la « Société des Faïenceries de Longwy et Senelle » à la fin du XIX^{ème} siècle.

Napoléon Ier dispense des indications au cœur des ateliers de Longwy. Il aurait même réalisé des dessins. L'empereur s'appuie sur le succès grandissant de cette société lorraine pour diffuser des modèles glorifiant le régime impérial⁷⁶.

Parmi les objets produits ici, Longwy possède le monopole des soupières destinées aux pupilles de la Légion d'honneur. Ces soupières sont ornées d'abeilles et de deux aigles, symboles de l'Empire. On retrouve, sur le couvercle, la couronne impériale.

La réalisation des émaux de grande qualité forge la renommée de cette production, à partir de 1875 par l'arrivée de l'italien Amédée de Cazanra. (**Annexe 26**).

⁷⁵ LE TACON, *ibid.* p.57.

⁷⁶ La Légende napoléonienne est la propagande orchestrée et imaginée par Bonaparte lui-même, afin de valoriser ses exploits militaires et les bienfaits de l'instauration de l'Empire. Voués à une large diffusion dans la société, les services de table et la vaisselle constituent des supports idéaux de propagande. Au XIX^{ème}, les décors des objets dits « parlants », imagés et historiés. Ils peuvent recevoir des décors à caractère religieux, pédagogiques, et représenter des scènes de genre.

Son départ pour le concurrent bordelais, Jules Vieillard, en 1882 fait perdre l'exclusivité de cette production majolique.

La faïencerie de Longwy investit dans le système de cuisson à gaz à partir de 1847. L'expérimentation du faïencier exploite les hauts-fourneaux avoisinant la faïencerie.

Cet essai innovant est une alternative à la combustion au bois, qui ne produit pas de cendres. La cuisson des pièces est égale et les cassettes noircissent moins. Malgré les capacités de ce procédé, il sera très peu employé en France.⁷⁷

3. Niderviller.

La veuve Anne-Marie Défontaine installe une faïencerie dans la ville pour exploiter les forêts et les carrières de la seigneurie de Niderviller ; cette idée démarre en 1735. Les premières pièces sont issues du grand feu et reprennent les décors rouennais.

Or, des soucis financiers contraignent, en 1748, le rachat de la manufacture par Jean-Louis Beyerlé, directeur de la monnaie royale de Strasbourg ; il fait venir de nombreux ouvriers d'Alsace et de Lorraine, pour développer cette production mosellane.

En 1754, le faïencier strasbourgeois François-Antoine Anstett, influencé par la production de Meissen, prend la direction des ateliers jusqu'en 1778. Cet homme apporte la technique du petit feu à la manufacture et le décor de bouquets naturalistes peints. Anstett est aussi à l'origine de la production de porcelaine dure dans l'entreprise, en 1760⁷⁸.

L'arrêté royal du 15 février 1766 confère cependant le privilège de la production de porcelaine à la Manufacture royale de Sèvres. L'affaire est vendue par Beyerlé au général des armées du roi, Adam-Philippe de Custine. Lorsque cet homme est guillotiné en 1793, la faïencerie devient un bien national, et ferme temporairement.

⁷⁷ ERNOULD-GANDOUET Marielle, 1969, p.6.

⁷⁸ Ibid., 1969.

Cette année-ci, François Lanfrey devient le nouveau propriétaire de la fabrique. Il la rachète en 1802 et en reste le directeur jusqu'à son décès en 1827. L'affaire finit dans les mains de Louis-Guillaume Dryander, faïencier sarrebruckois.

Louis-Guillaume Dryander arrête de produire la porcelaine, en raison de la trop grande concurrence incarnée par Limoges. A partir de 1827 néanmoins, ce fabricant intègre la faïence feldspathique pour des services communs résistants.

Le feldspath correspond à une

« pâte à silex. Faïence fine dure qui contient du silex blanchi par calcination et/ ou du quartz. (...) A. Brongniart établit une différence entre la terre anglaise (ou cailloutage) composée d'argile plastique et de silex, et la faïence fine dure, appelée lithocérame, dans la composition de laquelle entre du kaolin »⁷⁹.

Ces deux procédés très proches sont déterminables en analysant les céramiques produites. Ils confèrent une grande résistance et épaisseur aux objets, de quoi les rendre adéquates à l'utilisation quotidienne.

La décoration des pièces est un style floral, accompagné de « vignettes épinglées sur bois »⁸⁰ en trompe-l'œil, des camaïeux pourpres et des statuettes finement exécutées.

C. Les collaborateurs lorrains des Gallé.

Passons à une présentation des centres qui collaborèrent avec la maison Gallé-Reinemer. Connaître les évolutions et les techniques de ces manufactures ciblent les raisons qui motivèrent ces hommes à travailler ensemble. Leurs objets naissent des influences et des demandes de chacune des parties.

⁷⁹ Ibid., 2001, p.8.

⁸⁰ Ibid., 1969, p.6.

L'identité de la céramique Gallé se définit chronologiquement, autour des collaborations. Chacune transfère ses caractéristiques.

1. Lunéville - Saint-Clément

La faïencerie du Lunévillois prend place au XVIII^{ème} siècle. Depuis, sa renommée ne cesse de grandir. Elle s'établit sous l'initiative de Jacques Chambrette en 1731. La cuisson par petit feu est introduite en 1750, et reprend les décors de Strasbourg. La manufacture porte la raison sociale « Keller et Guérin » à partir de 1812.

La collaboration limitée avec cette manufacture est une initiative de Charles Gallé. Le procès pour contrefaçon porté par Gallé père et fils en 1879, suppose que l'interruption des services est effective avant la conduite en justice.

Saint-Clément est une succursale de Lunéville, dont les parts sont partagées entre plusieurs actionnaires. Elle voit le jour en 1758, par Jacques Chambrette qui est alors possesseur de Lunéville. Cet établissement doit contrecarrer les taxes payées au passage de la Lorraine, vers la France, ce qui conduit son directeur à s'installer à une dizaine de kilomètres au-delà de la frontière. L'indépendance de Saint-Clément face à Lunéville advient en 1763. Le siècle suivant, Lunéville rachète son ancienne annexe en 1892⁸¹.

A partir de 1863, la famille Thomas devient l'unique propriétaire de l'ensemble.

Émile Gallé commence à rejoindre les affaires de son père à partir de 1866.

« Il dessine des décors pour des services armoriés ce qui est la grande mode dans le milieu bourgeois de Nancy. Il prend ses modèles, en tout cas son inspiration, dans les œuvres d'un peintre héraldique en vogue en Lorraine : Jean Cayon »⁸².

Ce peintre fut employé par Charles Gallé pour, dans l'atelier de décoration, réaliser des modèles et des motifs pour les blasons⁸³.

⁸¹ LE TACON François, *Émile Gallé, maître de l'Art nouveau*, La Nuée Bleue, Strasbourg, 2004.

⁸² PONCET Pierre, *Une histoire de faïence, St-Clément Lunéville : le XIX^{ème} mérite d'être conté*, Lunéville, Associations des Amies de la faïencerie ancienne de Lunéville, 2002.

⁸³ LE TACON, *ibid.*

(Annexe 27).

L'entente entre Charles Gallé et cette seconde manufacture commence en 1864. Elle s'achève douze ans plus tard, en 1876, autour d'un litige pour la direction des ateliers de décoration.

En 1875, Alexandre Thomas annonce à Charles que la direction des décors retournera entre les mains de ses deux fils. Or, malgré le rappel que l'atelier fut concédé à Charles Gallé parce qu'il ne trouvait personne pour travailler avec lui⁸⁴, ce dernier refuse. Ce refus peut s'expliquer par la préparation de l'Exposition de 1878, dont « Émile Gallé veut de son côté choisir des décors, fixer les prix »⁸⁵. Les négociations se terminent en 1876. Depuis 1870, Charles et Émile Gallé cherchent d'autres collaborateurs –comme Raon-L'Étape.

Les commandes représentent surtout des blancs et des biscuits pour Lunéville ; les décors en bleu sont apposés dans les ateliers de Saint-Clément. Ces deux entreprises produisent une faïence commune, surtout pour la vaisselle et les usages de tous les jours. L'emploi de la terre de pipe est combattue par ces deux centres producteurs – ils en imiteront les formes cependant (des assiettes à pans et bord perlé).

Les formes façonnées sont similaires aux deux centres, décorés par des coqs (dont le succès dépasse son origine lunévilloise pour toucher toute la France. Il rappelle le temps gaulois et les vertus françaises) et des fleurs (des champs, des roses inspirées de celles en porcelaine, des œillets). La présence d'insectes ou de papillons n'est pas régie par une logique ; ils semblent plutôt disposés en désordre⁸⁶. **(Annexe 28).**

L'atelier de décoration de Saint-Clément fait des décorations sur l'émail en cru⁸⁷. Les motifs sont reproduits sur les objets par les peintres de Saint-Clément.

Charles Gallé dirige lui-même cet atelier, où il fait venir ses ouvriers. Les formes reposent sur des modèles XVIIIème, qui sont dépassés pour produire de nouvelles formes comme des lions

⁸⁴ LE TACON, *ibid.* 2004, p.51.

⁸⁵ PONCET Pierre, *ibid.* p.51

⁸⁶ ERNOULD-GANDOUET Marielle, *ibid.* p.6.

⁸⁷ Il s'agit d'appliquer le décor sans cuisson sur le biscuit émaillé. L'ornementation est plus fragile parce qu'elle n'est pas unit par la chaleur à l'émail.

héraldiques et des blasons, destinés aux clients les plus aisés. Gengoult Prouvé crée des motifs pour les réalisations Gallé : il propose corbeilles, jardinières, porte-flambeaux, des appliques ainsi que des statuettes de chats et de chiens.

2 Raon-L'Étape

Située dans les Vosges, cette faïencerie XVIIIème produit des céramiques en série jusque 1900.

Elle est acquise par Emma Aubry et son mari Adelphe Muller en 1865.

L'alliance des Gallé avec cette faïencerie est confirmée à partir de 1870, avant la rupture avérée avec Saint-Clément. Leur entente est coordonnée à partir d'un solide contrat, dont Adelphe Muller est signataire⁸⁸. L'année 1878 représente le développement d'une plus grande activité productrice de la céramique d'Émile Gallé dans cette manufacture. L'Exposition universelle de 1878 demande un important travail de préparation.

Entre 1879 et 1885, Raon-L'Étape produit l'essentiel de la céramique des Gallé. L'ouverture de l'usine de Nancy n'y limitera pas le travail⁸⁹ : Muller obtint des Gallé les dessins et les moules, qui restaient leur propriété. Voici ce qui était produit :

« biscuit sous couverte grand feu de four, sur émail d'étain cru au grand feu de four, sur émail cuit au deuxième ou troisième grand feu d'or, sur émail cuit au réverbère, au grand et petit feu de moufle (...) »⁹⁰.

Quant aux décors, on dénombre

« les chiffres, les blasons, les paysages en camaïeu et polychromie ; les figures, les émaux relief, les ors, etc. »⁹¹.

⁸⁸ [Ouvrage collectif] *Émile Gallé, les céramiques au pavois*, 1982.

⁸⁹ LE TACON François, 2014, *ibid.* p.51.

⁹⁰ « Notice concernant l'Exposition de M. Gallé de Nancy, exposant, classe 20 », *Rapport de l'Exposition universelle*, 1878.

⁹¹ *Ibid.*

En conséquence du problème d'identification des œuvres avec Saint-Clément, Émile Gallé signe les céramiques réalisées à Raon-L'Étape de la marque « Gallé à Nancy », excluant totalement la participation de cette manufacture⁹². Le travail s'y poursuit après l'ouverture de l'atelier nancéien, qui exécute les pièces raffinées.

(Annexe 29).

La production repose sur la faïence d'émail stannifère blanche. Elle peut être bleutée. Le décor est polychrome, de grand feu, à son tour fréquemment bleu⁹³. Les ouvriers peignent sur l'émail cuit bien souvent, au réverbère au petit feu de moufle⁹⁴.

3. Des centres secondaires, pour la réalisation des blancs.

MEISENTHAL.

Meisenthal est un lieu de collaboration à évoquer dans cette section, bien qu'il soit un centre verrier : en ce lieu, Émile Gallé perfectionne son apprentissage des techniques du verre et commence à adapter ces dites techniques à la céramique.

Leur entente dure de 1860 à 1894⁹⁵, avec un décor sur l'émail des faïences autour de 1889 et 1892 environ⁹⁶.

En 1702, deux frères verriers obtiennent du duc Léopold l'autorisation d'établir cette verrerie en Moselle. La verrerie est « créée en 1711 à l'emplacement d'une ancienne verrerie

⁹² [Ouvrage collectif] *La faïencerie de Raon-L'Étape (1849-1898), d'Adelphé Muller à Émile Gallé*, Société des Amis de la Bibliothèque et du Musée de Saint-Dié-des-Vosges, 2010.

⁹³ Ibid.

⁹⁴ BLONDEL Nicole, 2001. La définition fait état d'un four en forme de boîte semi-circulaire en briques, dont la chaleur traverse la voûte et permet une cuisson dans tout l'habitable. Il est conçu pour la cuisson des émaux. Le moufle, quant à lui, est le support en briques réfractaires permettant d'exposer les objets au feu sans que les flammes ne lèchent la céramique –pouvant tacher les couleurs et altérer la matière.

⁹⁵ LE TACON, *ibid.* p.51.

⁹⁶ Ibid. p.51.

itinérante, elle est la première verrerie fixe du Pays de Bitche »⁹⁷. Elle évolue progressivement jusqu'au milieu du XIX^{ème} siècle, où l'établissement emploie 250 ouvriers.

Entre MM. Gallé et le directeur de la verrerie, l'organisation est pensée de la façon suivante :

« Charles Gallé avait obtenu l'accès direct à des ateliers, la possibilité de suivre l'application de ses projets, le contact avec les exécutants, autant de dispositions qui répondaient à son dynamisme et son ambition créatrice »⁹⁸.

CLAIREFONTAINE.

La faïencerie siège sur un ancien monastère cistercien de 1131. Vendu comme bien national en 1789, le bâtiment est repris pour y produire de la faïence fine, en 1793 par Jean-François Etienne.

Clairefontaine n'est pas la seule faïencerie de la région ; sa force est de parvenir à s'intégrer à la révolution industrielle : elle emploie notamment le nouveau procédé de « décor par impression » à partir de 1853-1854, tout en réussissant à suivre les nouveaux rythmes de production du XIX^{ème} siècle⁹⁹.

A partir de 1862, la manufacture change le four à bois pour un four à houille : cette évolution permet une plus grande maîtrise des modes de cuisson, avec une matière première coûtant moins chère. L'étendue des produits s'amplifie au-delà de la faïence fine et la porcelaine : « porcelaines opaques, décors imprimés, barbotines, émaux ombrant, faïences dites grès Nankin ».

(Annexes 30 et 31).

Ensuite, l'affaire s'ouvre à la livraison de blancs pour des clients extérieurs à la région ; Charles et Émile Gallé deviennent leurs associés les plus réguliers.

⁹⁷ LE TACON, *ibid.* p.51.

⁹⁸ SICARD LENATTIER Hélène, *ibid.* p.59.

⁹⁹ HERY Annabelle, *La faïencerie de Clairefontaine, 1804-1932*, Editions Hery, 1997.

Charles et Émile Gallé travaillent avec cette affaire de 1876 à 1879-1880 environ (1880 est l'année du procès intenté contre la faïencerie, coupable du commerce frauduleux de céramiques produites à partir des moules Gallé).

Les blancs sont décorés à Nancy¹⁰⁰.

« Les blancs sont fabriqués d'après les modèles des Gallé père et fils. En 1877, Émile devient directeur des ateliers de décoration dont dispose son père et crée de nombreuses pièces. Ce sont principalement des petits objets décoratifs qui sortent des fours de Clairefontaine : cartes roulées, bateaux doubles, cocottes en papier, boules tripodes, cendriers ronds, cendriers dauphins, cendriers-couronnes, encriers sur plateau, cache-pot Louis XVI, boîtes carrées, etc. Suivant le contrat initial, les Galle gardent l'exclusivité des modèles sortis des fours de Clairefontaine et seules les pièces destinées au rebut restent à Clairefontaine. ¹⁰¹»

FAÏENCERIES PARISIENNES.

A travers un ouvrage de M. François Le Tacon, une collaboration mineure semble avoir existé. Les contacts de Charles Gallé ont permis de produire quelques blancs avant de recentrer la production à Raon-L'Étape, en attendant de développer l'importance des Etablissements Gallé.

Sorti en 2017, le travail d'Hélène Sicard Lenattier éclaire les relations entretenues par Charles Gallé avec son premier réseau de connaissances. Ainsi, j'ai pu approfondir quelque peu l'information précédente.

Les céramiques en blancs sont commandées auprès de Vierzon, Sèvres et Limoges, « qu'il faisait orner dans les ateliers de décorations de la région parisienne »¹⁰².

En regard de mes recherches annuelles, je suppose que les ateliers de décoration pouvaient se tenir à Chantilly ou encore Sèvres. Puisque Charles Gallé connaît les directeurs de ces centres importants, et affûté dans sa connaissance de la porcelaine, ses relations ont pu lui ouvrir les

¹⁰⁰ Ibid p.59.

¹⁰¹ HERY Annabelle, *ibid.* p.55.

¹⁰² Ibid. p.59.

ateliers de cette envergure. D'un autre côté, il aurait pu valoriser une production moins connue pour l'accessibilité des ateliers.

Cette section est une perspective de recherche intéressante, pour établir si Charles et Émile Gallé travaillent de la même façon qu'avec Raon-L'Étape ou encore Lunéville. Les archives et les reçus de commandes pourraient identifier des productions parisiennes préservées par le MEN.

L'intérêt de leur consacrer une recherche pourrait faire mieux connaître la coordination du travail dans ces faïenceries, en regard du renforcement de la légitimité des Gallé sur les pièces produites à Raon-l'Étape, dans leur lutte contre la préservation de leurs moules originaux.

(Annexe 32).

TOUL-BELLEVUE.

La collaboration entre MM. Gallé et cette manufacture royale s'établit « au début des années 1870 ¹⁰³». Il s'agira d'approfondir également cette production commune.

Cette faïencerie apparaît sous l'initiative de Charles François, ou Lefrançois, en 1756. « Elle devient Manufacture Royale en 1773 ». Lorsque le contrat est institué, Jules Aubry dirige l'établissement depuis 1858.

Des blancs semblent seulement produits dans cet établissement.

4. La rareté du grès chez Gallé.

En ce qui concerne de rares productions en grès, au temps où Émile Gallé dirige la production, il s'est visiblement tourné vers une manufacture produisant du « grès à sel ». Ce procédé inventé autour du XV^{ème} et du XVI^{ème} siècle

¹⁰³ LE TACON François, *Charles et Émile Gallé céramistes : St-Clément, Raon-L'Étape, Lunéville*, AAFA Lunéville-Saint-Clément, 2004.

« consiste à obtenir une surface vitrifiée à la fin de la cuisson du grès aux environs de 1250° C par projection de sel. Le sodium de chlorure entraîne une fusion superficielle du grès par formation d'un silicate d'aluminium sodique. En refroidissant, cette couche se transforme en glaçure très caractéristique »¹⁰⁴.

La manufacture prend place à Betschdorf, lieu alsacien. (Annexe 33).

¹⁰⁴ Ibid. p.57, LE TACON.

IV. LE REGARD PORTÉ SUR ÉMILE GALLÉ

A. Un point biographique.

1. A travers son existence.

Charles Louis Edouard Gallé, son père (1818-1902), est un parisien, peintre sur porcelaine.

Il est issu d'une famille modeste, dont le père est un officier de l'Empire ayant pris part à la bataille d'Austerlitz. Très attachés l'un à l'autre, le père de Charles lui dispense une éducation soignée. Cependant, Charles étant « confronté très vite à la réalité de la situation, il se retrouva en 1835, à dix-sept ans, commis dans une maison de commerce de la capitale ».¹⁰⁵

Cette même année, Charles écrit à son père pour lui exprimer la nécessité de quitter cette maison de commerce pour devenir peintre sur porcelaine « chez Morel, Faubourg Saint-Martin ». Son jeune âge lui confère une ambition d'élévation sociale, en dépit des efforts à fournir : Charles « n'était pas insensible à ses intérêts financiers, qui pourrait être le signe de sa réussite future, mais en même temps, il n'avait pas le souci de « paraître » et ne sacrifiait à aucune vanité »¹⁰⁶.

L'extrait suivant de la lettre à son père détaille avec vision l'évolution très lente de sa carrière comme commis :

« Ici je ne pourrai gagner dans un an peut-être pas quatre cents francs, et me traîner péniblement cinq ou six ans avant d'atteindre à 1.200 francs. Il faut donc y renoncer et choisir plus convenable ».

Tandis que, formé chez le peintre de porcelaine, l'ascension semble plus accessible, à conditions de fournir un travail de qualité :

« Je passerai trois ans d'apprentissage au lieu de quatre et là il donne à ceux dont il est content des gratifications. (...) Je serai couché, et en sortant d'apprentissage, je gagnerai trois ou quatre cents francs. Certains vont à six, sept, huit, neuf, dix etc. »¹⁰⁷.

¹⁰⁵ SICARD LENATTIER Hélène, *Émile Gallé, artiste engagé : l'Art nouveau sublimé*, L'Harmattan, Paris, 2017.

¹⁰⁶ *Lettre de Charles Gallé à son père*, archives privées, citée par Hélène SICARD LENATTIER, *ibid.*

¹⁰⁷ *Ibid.*

Ainsi Charles Gallé s'oriente vers une indépendance économique, tournée autour de l'art et de la création artistique. Durant son apprentissage,

« il apprit les techniques du métier, les différents styles qui inspiraient les créations, et les goûts évolutifs du public. Mais son ambition ne pouvait se satisfaire longtemps d'un travail, certes attrayant, mais répétitif. Il entra alors dans une importante maison faisant le commerce en gros de porcelaine et faïence, et gravit rapidement les échelons qui le menèrent à la position de voyageur. »¹⁰⁸

Cette maison est celle de la manufacture de porcelaine de Chantilly, dirigée par Toussaint-Bougon. Il y accède autour des années 1840-1843. Il débute la composition d'un important carnet d'adresses en région parisienne et en province. Les qualités qu'il développe alors sont celles d'un sens aigu de la minutie et de la négociation, un sérieux soutenu par sa connaissance effective des produits qu'il achète et qu'il vend. « Prenant de l'assurance, sérieux et sincère dans ses relations avec les clients, il réussit à se faire de nombreux amis »¹⁰⁹.

Dans les années 1840 à 1843, Charles Gallé voit son aptitude évoluée davantage : il est envoyé en visite des manufactures hollandaises, dont les voyages lui permettent de développer un goût pour les fleurs et les paysages.

En 1844, il visite le négoce Reinemer, tenu par Jean-Martin Reinemer et Marguerite Oster-Reinemer, composé d' « un magasin de cristaux et porcelaines, particulièrement bien placé à Nancy au cœur de la vie (1 rue de la Faïencerie) ». « Charles devint l'intermédiaire entre Nancy et les divers fournisseurs du magasin. »¹¹⁰. Une entente sincère dépasse les liens professionnels ; Fanny Reinemer, fille aînée du couple, devient l'épouse de Charles Gallé en août 1845. Charles ne cherche pas à s'unir à la famille Reinemer pour asseoir sa situation ; au contraire, il cherche toujours à développer l'affaire pour la rendre plus prospère, par le biais des relations qu'il tisse à travers la France.

Charles Gallé entreprend un dernier voyage pour son employeur de Chantilly, courant mars et avril 1843. Il doit se rendre en Suisse pour s'entendre avec des clients. Bien que les voyages soient longs, et qu'il déplore l'éloignement d'avec Nancy (par exemple, pour couvrir la distance de Chantilly jusqu'à Nancy, les voyageurs doivent effectuer « trente-six heures de diligence »), il prend le temps de s'arrêter dans des villes pour nouer des relations qui « le sollicitèrent afin qu'il

¹⁰⁸ Ibid. p.59.

¹⁰⁹ Ibid.

¹¹⁰ Ibid. p.59.

soit leur intermédiaire dans leurs divers achats annuels à Paris et à Limoges. Il s'attachait ainsi des relations qu'il envisageait de cultiver à l'avenir »¹¹¹.

La collaboration entre les deux familles évolue dès 1846, passant de « Veuve Reinemer » à « Veuve Reinemer et Gallé ». Lorsque Marguerite Oster-Reinemer se retire des affaires en 1854, l'entreprise prend le nom de « Gallé » ; témoignant de son affection pour sa belle-famille, Charles Gallé nomme l'affaire « Gallé-Reinemer » en 1855.

Dans la biographie de François le Tacon, Charles est décrit comme « un homme infatigable, doté d'un esprit d'entreprise. En quelques années, il réussit à métamorphoser un simple magasin de cristaux et de porcelaines en une entreprise florissante, où il peut déployer ses talents de créateur ». ¹¹² **L'auteur nous livre la douceur d'âme de son épouse** : « Jusqu'à sa mort en 1891, Fanny Gallé-Reinemer restera pour son fils une confidente privilégiée, une conseillère, une consolatrice et un recours »¹¹³.

Charles Martin Émile Gallé naît le 4 mai 1846, dans la maison familiale, rue de la Faïencerie.

Son éducation est assurée, dans ses premières années, par ses parents et des précepteurs. Son enseignement est strict, très appliqué, scientifique, artistique, littéraire.

Entré au lycée en 1858, le fils Gallé se dévoile brillant, en recevant de nombreux prix dans presque tous les domaines d'étude. Néanmoins, il semble nonchalant dans l'apprentissage et il ne se révèle pas doué en dessin¹¹⁴.

Émile Gallé s'attache à la nature depuis l'enfance : Fanny Gallé-Reinemer adore les fleurs, tandis que son grand-père paternel le renseigne au sujet des plantations du jardin. Cet homme collectionne également les coquillages.

¹¹¹ Ibid. p.59.

¹¹² François LE TACON, *ibid.* p.51.

¹¹³ Émile Gallé et Roger Marx, *Correspondance (1882-1904)*, p. IV. Cité par SICARD LENATTIER, *ibid.* p.59.

¹¹⁴ LE TACON, *ibid.* p.51.

Aux côtés de son ami René Zeiller, le jeune Émile Gallé se rend en balade avec le grand-père de ce dernier, Charles-François Guibal. Il leur apprend les secrets de la botanique, tout comme la pratique des herbiers¹¹⁵. Les deux amis se baladèrent encore après la mort de Guibal.

Les nombreux voyages qui jalonnent ses années d'apprentissage, notamment dans les Alpes, sont des prétextes à la découverte et à l'étude de la nature, en dépit des soucis pour dessiner, présentés plus haut.

Ainsi les productions japonaises trouveront un écho particulier dans les travaux de l'artiste. L'amour et le respect de la nature mis en scène par un isolement et une épuration des formes évoquent à Émile Gallé de nouveaux modes d'expression dont il s'inspire. Le symbolisme de la nature trouve un plein épanouissement dans cette influence. (**Annexe 34**).

Par ailleurs, son amitié avec le scientifique japonais Tokouzo Takashima, s'entremêle de leurs réflexions communes. Émile Gallé peut découvrir des traités sur la nature japonaise, tandis que Takashima l'aide à identifier des plantes asiatiques.

« voyez l'ouvrage intitulé Nomenclature des plantes japonaises, imprimé en 1884 à Tokio [écrit de cette façon dans le texte], en latin, s'il vous plait, avec textes japonais et chinois en regard. L'auteur s'appelle M. Matsu-mura. »¹¹⁶

Émile Gallé recommande ce livre à la Société centrale d'horticulture, proposant une connaissance des végétaux japonais. Cette source est garantie par son impression en trois langues, touchant les érudits.

Takashima offre des graines à Émile Gallé, afin qu'il puisse compléter sa collection. Le jardin compte plus de deux cent spécimens japonais¹¹⁷.

A la fin de sa vie, Émile Gallé semble être un des meilleurs connaisseurs de la flore, pour son époque¹¹⁸ : ses écrits participent à des colloques, de Sociétés scientifiques sur la botanique et l'horticulture. Émile Gallé fait paraître notamment « Revue de l'Exposition (d'horticulture) ouverte au concours régional de Nancy, dans le parc de la Pépinière, du 23 juin au 2 juillet 1877 », dans le *Bulletin de la Société centrale d'horticulture de Nancy* au 1^{er} août 1877 ;

¹¹⁵ Ses premiers herbiers datent d'environ 1860.

¹¹⁶ *Bulletin de la Société centrale d'horticulture*, 1884, extrait de l'ouvrage d'Hélène Sicard Lenattier, p.58.

¹¹⁷ SICARD LENATTIER Hélène, *ibid.* p.59.

¹¹⁸ LE TACON, *ibid.* p.51 ; GALLÉ Émile, *ibid.* p.82.

ce bulletins nancéiens reçoit régulièrement les travaux de ce botaniste, très présent dans les manifestations régionales.

Par exemple, en 1886, il édite « Les Fleurs à notre exposition d'automne ». La nature urbaine attire son intérêt avec la présentation des « Promenades et squares de Nancy en 1883 », à l'intérieur du *Bulletin de la Société d'horticulture de Nancy*, à janvier-février 1883.

Son travail scientifique d'étude de la nature fut décrié pour son époque, en dépit d'une grande recherche sur la phylogénie¹¹⁹ d'espèces comme les orchidées, ou encore ses réflexions sur l'évolution des espèces. Il puise ce travail de ses relations scientifiques et de son voyage à Weimar –avec les écrits de Goethe¹²⁰ :

« A Weimar, il [E. Gallé] chercha à s'imprégner de l'esprit de Goethe qui restait si vivant (…). Il était impressionné par son œuvre littéraire et scientifique et par sa recherche symbolique constante de l'Urpflanze, la plante originelle, mère de toutes les espèces. ».

Émile Gallé est familier des motifs commandés par son père, autour d'un décor populaire et caricatural. La reprise des motifs permet de les transformer pour leur donner une thématique lorraine.

Jusqu'à sa collaboration avec Saint-Clément, Charles Gallé entreprend de reprendre le goût des décors connus de la céramique, en y ajoutant une touche personnelle. A partir de la direction des ateliers de décors du Lunévillois, Charles Gallé met à profit les anciens moules de la manufacture, en reprenant « la fabrication des vaisselles du roi Stanislas, duc de Lorraine ». Les moules anciens, dont certains sont réparés, permettent d'en créer de nouveaux : « de porte-flambeaux, de lions héraldique, de corbeilles, jardinières, appliques, et même de chiens bouledogues émaillés et de chats décorés de maintes façons »¹²¹.

Les services *Ferme* et *Allégories* sont des modèles de Charles Gallé, repris et retravaillés par son fils. Le « Service de la Ferme avait été composé en 1864 avec la collaboration d'Émile, faisant évoluer

¹¹⁹ « La phylogénèse ou phylogénie correspond à l'étude des liens existant entre espèces apparentées. Grâce à elle, il est possible de retracer les principales étapes de l'évolution des organismes depuis un ancêtre commun et ainsi de classer plus précisément les relations de parentés entre les êtres vivants. » (futura-sciences.com, consulté le 12 mars 2018).

¹²⁰ SICARD LENATTIER Hélène, *ibid.* p.59 : La *Métamorphose des plantes et autres écrits botaniques (Versuch die Metamorphose der Pflanzen)* est un essai scientifique et botanique sur la compréhension de l'évolution des espèces depuis les origines jusqu'à l'écrit de l'auteur.

¹²¹ *Ibid.*

les animaux de façon vivante dans un cadre champêtre »¹²². Le symbolisme se développe déjà à cet instant, depuis Gallé père personnalisant « avec fleurs, insectes ou animaux illustrant un court texte, début des œuvres parlantes si souvent reprises ultérieurement par Émile »¹²³.

Son caractère d'humaniste –un homme respectueux des droits de l'homme, du respect de chacun, de la liberté- est inspiré de ses nombreuses relations diversifiées. Les orientations politiques de sa famille sont animées par des débats et des prises de position qui n'affectent pas l'entente familiale cependant. L'artiste fera montre d'un engagement politique effervescent ; ses œuvres d'art véhiculent des combats comme l'annexion de la Lorraine en 1871. Le céramiste retranscrit ce thème à travers le symbole de Jeanne d'Arc, libératrice de la France.

(Annexe 35).

L'affaire Dreyfus sera un autre grand combat de l'artiste et de sa femme, Henriette Gallé-Grimm (qu'il épouse en 1875, et avec qui il aura quatre filles : Thérèse, Lucile, Geneviève et Claude).

Émile Gallé côtoie une foule d'artistes, de scientifiques, de théoriciens auprès de qui il peut développer ses opinions et les confronter. Roger Marx, son ami nancéien installé sur Paris lui assure une place au cœur de la capitale, auprès des critiques d'art et dans l'établissement d'une clientèle, en plus de la possession d'un dépôt d'objets chez Marcellin, puis Albert Daigueperce.

Aux côtés des grands artistes nancéiens, Émile Gallé fonde l'École de Nancy. Il s'agit du nom de l'Art nouveau de la ville. Il se nomme aussi Alliance provinciale des Industries d'art. Cette alliance est fondée le 12 février 1901 (elle compte alors trente-six membres ; Émile Gallé est le premier président du rassemblement). Les Galeries Poirel reçoivent la collection de l'École de Nancy en 1904.

Au décès d'Émile Gallé la même année, son successeur Victor Prouvé change les statuts de l'association, autour d'un enseignement professionnel accordé aux industries d'art lorraines¹²⁴.

¹²² Ibid. p.59.

¹²³ Ibid. p.59

¹²⁴ LAMARD Pierre, 2013, *ibid.* p.10.

L'Alliance est envisagée pour valoriser les créations d'industrie d'art de la Lorraine. Les différents mouvements d'artistes présentés à l'Exposition universelle de 1889 prouvèrent le bienfait d'une telle réunion.

L'École de Nancy repose sur la conjugaison de l'art avec l'industrie, en « donnant une qualité artistique aux objets manufacturés »¹²⁵. Cette association peut voir le jour grâce au succès individuel des grands maîtres nancéiens – lors de l'Exposition Universelle de 1889 par exemple, et de la volonté d'Émile Gallé. Le but de cette alliance est de former des artisans d'art, à travers des cours pratiques et théoriques dispensés à l'École professionnelle de l'Est.

L'artiste s'éteint le 23 septembre 1904, après avoir vécu une existence autant riche d'expériences et de rencontres, qu'il fut exténué sur ses derniers jours.

2 Collaborer avec son père, Charles.

La collaboration des deux hommes permet une gestion entrepreneuriale efficace : Charles enseigne à son fils la gestion des affaires, en lui inculquant la nécessité du bienfait de conserver de bonnes relations avec les clients et les collaborateurs.

Depuis l'enfance d'Émile Gallé, son père le conduit dans ses voyages, pour le familiariser doucement avec les affaires. Dès l'âge de neuf ans, Émile Gallé accompagne son père à l'Exposition universelle de Paris, en 1855. « C'est ainsi qu'en mai 1855, ils passèrent plus de trois semaines à Paris »¹²⁶. Ils visitent la capitale. « L'enfant accompagna aussi son père à l'Exposition et fut émerveillé par la beauté des lieux ».

L'éducation dispensée à Émile Gallé, très soignée et dévouée, est un souhait de son père. Il espère développer les qualités et les compétences de son fils, pour l'intéresser aux affaires. La destination à la reprise de l'affaire familiale n'est pas prédite depuis la naissance d'Émile Gallé ; cependant Charles et Fanny Gallé comprennent l'utilité d'un savoir-faire maîtrisé. Petit à petit se profile l'idée qu'Émile Gallé prendrait la tête de la maison.

¹²⁵ LOYER François, *L'École de Nancy*, http://www.ecole-de-nancy.com/web/uploads/file/documents_pdf/edn/edn_presentation.pdf.

¹²⁶ Ibid. p.59.

Cela est visible dans une lettre destinée à Fanny Gallé, dans laquelle son époux exprime qu'il n'est pas une contrainte financière de laisser leur fils accéder à une éducation artistique et une culture éclairée durant son séjour à Weimar :

« M. Alhmann pense que le prix de la pension annuelle sera de 250 thalers y compris les leçons d'allemand, celles de dessins et de musique à part. Je trouverai cela juste, raisonnable, et même à 300 thalers je ne ferai pas d'objection »¹²⁷.

Le contact fortement privilégié avec le monde artistique de Weimar convainc Émile Gallé de poursuivre dans cette voie.

Il prend des cours de dessins

« auprès d'un peintre enseignant à l'École des Beaux-Arts de Weimar, selon le désir de son père. Jusque-là, il n'avait pas montré au lycée une aptitude particulière pour le dessin, mais son intérêt pour la botanique l'avait incité à faire bien souvent des esquisses de plantes (…). Il faisait également des dessins à destination des œuvres de son père »¹²⁸.

Son père l'intègre à la réalisation de décors.

« Ce dernier en l'encourageant, avait bien sûr, l'arrière-pensée de le voir choisir sa collaboration ultérieure. C'est ainsi que dans une lettre, il l'incita à commencer le plateau canard destiné au service Ferme qu'il projetait pour l'exposition de 1867».

Spontanément, Émile Gallé s'intéresse à l'affaire de sa maison :

« Sans s'être engagé définitivement à la suite de son père, il voulait pouvoir l'aider, il aimait ses productions, et participer à leur élaboration était un motif de fierté pour lui ». « Quand Émile apprend que Cayon malade ne pourra plus créer de modèles de blasons, il s'inquiète »¹²⁹.

Les deux hommes travaillent en complémentarité. Le conflit préfigurant la rupture avec la faïencerie de Saint-Clément, en 1876, singularise le rôle du père et du fils dans les négociations.

Depuis 1864 sous Charles, le directeur de la faïencerie, Alexandre Thomas, accepte de façonner les biscuits en blancs des Gallé dans son atelier de décoration. Cette situation vît le jour car Charles « ne disposait pas d'une personne compétente à l'époque »¹³⁰ pour s'occuper de ses décors.

¹²⁷ Ibid. p.59.

¹²⁸ Ibid.

¹²⁹ Ibid.

¹³⁰ LE TACON François, Ibid. p.51.

L'ouvrage d'Hélène Sicard Lenattier fait jour, également, sur l'état du « marché très réduit » de cette manufacture depuis la Révolution Française¹³¹ : les récompenses obtenues par la maison Gallé assurent une renommée pour la production nouvelle, et la garantie d'un travail de qualité. Or, Charles dirige l'atelier de décoration. En 1875, Thomas souhaite redevenir le complet directeur de son établissement. Ainsi, l'atelier de décoration reviendrait au contrôle de ses deux fils, Germain et Lucien Thomas. Alors leur opposition naît du refus de Charles de changer leur entente, et d'Alexandre qui ne cédera pas. Les négociations reprises par le fils de Charles Gallé n'emportent pas plus de succès. Un article du Tribunal civil de Lunéville, daté du 21 avril 1880, évoque qu'Émile Gallé « a succédé à son père dans la propriété et la gestion d'un magasin de porcelaines fort connu de Nancy, et il prend volontiers, dans ses entête de lettres, la qualité d'éditeur de faïences artistiques »¹³². Dès 1878, l'entreprise prend la raison d'Émile Gallé, tandis que Charles continue de travailler au sein de l'affaire, jusque 1898¹³³.

Alors qu'Émile Gallé effectue son séjour à Weimar en 1866, son père lui écrit une lettre pour lui expliquer les biens faits de son entrée dans l'entreprise.

« Depuis ton départ (...) je vois avec bonheur que le champ que j'ai ensemencé, (...) t'offrira une récolte abondante. Tu dois trouver un jour l'honneur et peut-être la gloire dans cette exploitation de l'art étendue au commerce ; mon nom, je le propage au loin, c'est le tien associé à celui de ta mère. Lorsque je te parle de nos fatigues, comprends, mon enfant, que tu ne dois pas redouter pour cela de nous succéder dans une tâche ingrate (...). Nous avons dû défricher un terrain aride quoique déjà préparé par ta grand-mère, (...) conserver assez de forces pour nous dégager des étreintes sévères qui pesaient sur notre intelligence, nous ouvrir des chemins, créer, marcher en avant, avoir des inspirations et marcher de fièvre en fièvre jusqu'à ce jour... (...). Le repos ne me va pas longtemps, et ce travail que tu auras, il sera dépouillé de la meilleure partie des vulgarités ou manutentions qui pourraient te le faire sembler dur. Oui je te l'assure, reviens-nous calme, mûr pour le travail, accepte une partie de nos peines avec joie. Je te le répète avec ce soulagement, de dessins, d'inventions,

¹³¹ Ibid. p.58.

¹³² Art. 2606. « Propriété artistique et industrielle. –Dessins de fabrique. –Action en contrefaçon. –Dépôts irréguliers. –Nullité des saisies et poursuite. », *Annales de la propriété industrielle, artistique et littéraire*, pp.235-238.

¹³³ LE TACON, *ibid.* p.51.

de voyages, alors ta mère et moi, (...) nous nous préparerons sans secousses à te laisser les rênes du gouvernement »¹³⁴.

La décision viendra des deux hommes ; il entre dans l'entreprise familiale en 1866. Suite à cette date, il devient directeur de la structure autour des années 1877-78. Les capitaux resteront entre les mains du père jusqu'en 1898.

3. Les participations à diverses Expositions.

La première participation de Charles Gallé date de 1855, pour l'Exposition universelle de Paris. Dans le pavillon de la porcelaine, il présente une coupe « dont l'élégance a été soulignée dans le rapport officiel »¹³⁵.

Cette récompense le détermine à poursuivre son travail acharné en participant le plus possible aux manifestations internationales, nationales, régionales.

S'ensuit la participation à l'Exposition universelle de 1867.

« Il allait s'y présenter avec son jeune Directeur artistique [E. Gallé], marquant ainsi aux regards étrangers la continuité de sa solide maison ». « Enfin, Charles obtenait un premier prix à partager avec les Faïenceries de Saint-Clément »¹³⁶.

Les années 1871 et 1872 sont intenses puisque la maison Gallé participe successivement à l'Exposition internationale de Londres et à l'exposition de Lyon.

Émile représente l'affaire familiale en Angleterre. Il présente « ses céramiques en face d'une concurrence extrêmement vive de pièces d'origine européenne et d'Extrême-Orient »¹³⁷. « Une médaille de bronze fut attribuée à la maison Gallé-Reinemer pour ses présentations ». Cette exposition conforte également ses contacts anglo-saxons, en réalisant une commande pour Joséphine Bowes¹³⁸.

¹³⁴ Lettre de Charles à Émile Gallé, été 1865, archives privées, citée par Hélène SICARD LENATTIER, *ibid.* p.59.

¹³⁵ *Ibid.* p.59.

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ Inv. OAO11.20.

Pour l'exposition de province de Lyon, Émile est encore chargé de réaliser la présentation des pièces. Un violent orage détruit une partie du salon d'exposition, dont le stand Gallé-Reinemer avec destructions d'un lot « de faïences de Lorraine, réduit en poudre¹³⁹ ». Malgré la nécessité de renvoyer de nouvelles pièces pour remplacer celles brisées, l'affaire Gallé-Reinemer remporte une médaille d'or.

En 1878, l'Exposition universelle récompense seulement la verrerie de la maison, avec une médaille de bronze.

Les céramiques présentées restent celles faisant la renommée de la maison : le service Herbier est toujours présenté, alors qu'il est portant vieux de dix ans. Cet ensemble est accompagné par des thèmes comme le Moyen Âge, la Renaissance avec les modèles de Jacques Callot, les services blasonnés, ainsi que les styles Louis XV et Louis XVI.

Cette année pourtant ouvre les horizons des frontières et des inspirations avec la mise à l'honneur du Japon, qui inspire Émile Gallé au même titre que la Perse, l'Égypte, la Chine. Bien qu'il continue de suivre les conseils de son père, c'est-à-dire préserver les pièces communément admises pour plaire à la clientèle, Émile Gallé commence à créer de nouveaux modèles et à développer une grande inspiration, notamment le service *Héraldique* qui inspiré de celui *Herbier*.

A l'année 1884, lors de la huitième exposition de l'Union centrale des Arts Décoratifs, la notice du jury reprend les éloges faits à la céramique de plus en plus innovante de l'artiste. Émile Gallé, devenu directeur de la maison depuis 1877, profite en cette exposition pour faire valoir ses idées nouvelles, avec une innovation des décors et des formes des céramiques qui ne coïncident plus forcément avec « le goût du public ».

Pour la verrerie et la céramique, la maison Gallé se voit repartir avec deux médailles d'or.

A la suite de ce succès, la préparation de l'Exposition universelle de 1889 fait monter d'un cran les ambitions de la maison Gallé, qui prépare l'exposition dès l'année 1887. Ainsi, « les préparatifs importants engagés à Paris »¹⁴⁰ veulent promettre un rendez-vous particulièrement mémorable pour tous les pays et leurs artistes, industriels, ouvriers participants.

¹³⁹ *Journal du Salut Public*, 31 juillet 1872. Cité par SICARD LENATTIER, *ibid.* p.59.

¹⁴⁰ *Ibid.* p.59.

Et puis, sachant que les ventes de céramique baissent (en cause pour la maison Gallé de la copie, du plagiat, ou encore par un désintérêt du public), Émile Gallé choisit de développer ses techniques et ses coloris appliqués à une pâte irréprochable pour redynamiser sa production.

La Notice confiée au jury d'exposition explique en particulier l'emploi des techniques de la cristallerie sur la céramique pour offrir de nouvelles précisions aux décors.

Les efforts des deux années passées se soldent avec une « consécration des jurys et de la critique ».

Il remporte « un Grand prix, suprême reconnaissance pour sa production verrière, une médaille d'or pour la céramique et une médaille d'argent pour le meuble. Le 29 octobre 1889, couronnement de ses succès, il fut promu au grade d'Officier de la Légion d'Honneur »¹⁴¹.

Cette exposition marque un tournant et l'aboutissement de ses efforts.

Pour finir, pour l'Exposition internationale de 1900, en matière de céramique, Émile Gallé choisit d'exposer des pièces produites entre 1884 et 1889. Elles représentent à ses yeux un aboutissement dans le travail des matières et des techniques, mais surtout l'autonomie complète de la production par l'installation à l'usine de la Garenne.

Il remporte un Grand prix, en verrerie. Et de plus, il s'échine à faire remporter des prix à plusieurs de ses collaborateurs, pour montrer qu'il n'est pas le seul instigateur de sa réussite : l'argent pour Dagueperce, l'or pour Hestaux, du bronze pour Rose Wild et Paul Nicolas, enfin « des mentions pour le peintre Auguste Herbst, le statuaire Paul Holderbach et le chef décorateur Ismael Soriot »¹⁴².

B. L'évolution de la maison Gallé.

1. Le magasin, et l'atelier de la demeure familiale.

L'arrivée de Charles Gallé dans l'affaire Reinemer développe successivement l'entreprise, comme cité précédemment autour des changements de nom du magasin.

Lorsqu'il quitte la manufacture de Toussaint-Bougon, Charles Gallé met à profit ses contacts pour l'entreprise Reinemer : « la concurrence étant très faible à cette époque dans son domaine. Son

¹⁴¹ SICARD LENATTIER Hélène, *ibid.* p.59.

¹⁴² *Ibid.*

activité était bonne et régulière et satisfaisait aux exigences familiales [plus de 150 familles nobles] ».

Ainsi, il fait venir des produits finis

« auprès des fournisseurs dont il avait fait connaissance lors de son activité parisienne : Limoges, Sèvres, l'Angleterre et la Hollande, pour la porcelaine et la faïence. Rapidement, il se plut aussi à acheter des blancs (···) à des manufactures et à les confier à divers petits ateliers parisiens pour décoration selon ses directives »¹⁴³.

A partir du début de l'année 1853, fort de son réseau grandissant, il entreprend les démarches pour « devenir fournisseur de la Cour en pénétrant au Palais des Tuileries ». Le 26 mai 1854, il obtient une réponse favorable : « Je sors de chez le général, la commande est assurée et me sera remise demain samedi à une heure (···). L'Empereur a vu les modèles, il préfère la coupe droite ». Progressivement, la Maison de l'Empereur lui commande des productions pour toutes les demeures de Napoléon III¹⁴⁴. Les commandes aboutissent à sa reconnaissance, en 1866, de Fournisseur de la Maison de l'Empereur.

Ce succès auquel il parvient alors qu'il accomplit seule sa progression, le conduit à aménager un atelier de gravure, au dernier étage de la maison familiale, en 1866 aussi. Charles Gallé inaugure alors son rôle de créateur, qui est repris et accentué par son fils. « Quatre personnes y travaillèrent selon les directives de Charles ; l'un venait de Bohême, l'autre recruté sur place et deux apprentis ». « Le graveur de Bohême avait été mis à sa disposition par la verrerie d'Ulrichsthal, là aussi marque d'une particulière estime »¹⁴⁵.

Dès 1866, le fonctionnement particulier des Gallé est mis en place. Il repose sur la réalisation de blancs, décorés dans des ateliers étroitement dirigés par les indications de MM. Gallé. Petit à petit, les décors sont réalisés en autonomie des manufactures collaboratrices, jusqu'à la réalisation totale des créations, processus achevé à l'aboutissement des Etablissements Gallé.

¹⁴³ Ibid. p.59.

¹⁴⁴ SICARD LENATTIER Hélène, p.59 : il se voit coordonner des productions pour les demeures des Tuileries, Biarritz, Fontainebleau, Compiègne et Saint-Cloud.

¹⁴⁵ Ibid. Ulrichsthal est une manufacture hollandaise.

2 Les Etablissements Gallé.

L'OMNIPRESENCE DU BOTANISTE.

L'affaire de Charles et d'Émile Gallé débute dans un premier temps avec le magasin de la Rue Saint-Dizier.

Ensuite, la maison de l'avenue de la Garenne adjoint un atelier de décor au dernier étage, faisant travailler des peintres-céramistes.

L'acquisition du terrain initial des Etablissements Gallé inscrit une mutation de l'affaire, réunissant production, exposition et distribution.

A partir de 1878 et jusqu'à sa mort, Émile Gallé dirige les Etablissements Gallé. Ils se situent au 27, Rue de la Garenne à Nancy. La maison familiale se trouve sur cette même propriété.

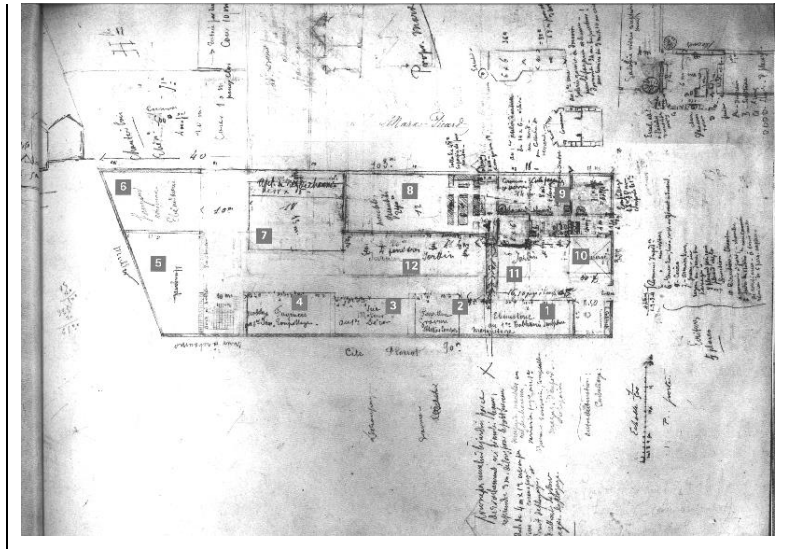
En 1884, le terrain compte 3 165 m². Après la mort de l'artiste, Henriette Gallé-Grimm se charge de diriger l'entreprise, avec l'aide d'Émile Lang et de Paul Perdrizet. Henriette s'éteint en 1914 ; les statuts des Etablissements doivent changer et le bien est détenu par ses quatre filles et de leurs époux. Ils continuent d'étendre les ateliers, avant et après le premier conflit mondial. A la dernière acquisition de terrain en 1925, la famille est responsable de 12 000 m² environ. L'établissement s'articule autour d'un bâtiment central à deux étages, et de deux ailes s'élevant par un unique étage. Émile Gallé travaille dans son bureau au premier étage, au centre de ses bâtiments. Les ateliers de dessins et de laboratoire sont placés sous sa direction, conjoints à son bureau. Ils sont placés sous son autorité immédiate, afin de mener l'orientation de la production.

Les ateliers sont disposés de cette façon (**Annexes 36 et 37**) :



Photographie anonyme de 1886, musée lorrain, Nancy. Extrait de L'usine d'art Gallé à Nancy, LE TACON François et DE LUCA Flavien.

(Plan extrait de l'ouvrage de MM. DE LUCA et LE TACON.)
La numérotation détaille l'agencement des espaces.



Sa rigueur de chef d'entreprise ne l'empêche pas d'être très apprécié. Il observe avec attention le travail de ses collaborateurs en se montrant critique, tatillon, sans être dénué d'attachement pour ses employés : « *Formé par son père aux réalités du commerce, de la concurrence et de la direction des hommes, Émile Gallé a été un chef d'entreprise à la fois extrêmement dur en affaires et soucieux de ses collaborateurs, qui lui vouaient une admiration sans bornes* »¹⁴⁶.

Malgré les difficultés financières, il se refuse à congédier des employés pour rééquilibrer les comptes.

¹⁴⁶ LE TACON, *ibid.* p.81.

Il adjoint ses ouvriers à souscrire à « *une couverture sociale. L'employeur et les employés cotisent à la Caisse mutuelle ouvrière et paysanne, et à une Caisse de secours* ». « *Les Etablissements Gallé sont affiliés à l'Association des industriels de France contre les accidents du travail. Tous les employés sont individuellement assurés* »¹⁴⁷.

A PARTIR DE SEPTEMBRE 1904.

La mort du faïencier conduit à l'évolution des productions. De fait, la faïence n'est plus produite. Le dernier exemplaire de service qui voit le jour est le Service Fruits de Mer, pour le mariage de sa fille Thérèse avec Lucien Bourgogne (**Annexe 38**) :



Henriette, jusqu'à sa mort, poursuit la production de meubles d'art et de verrerie. Certaines techniques de verrerie sont arrêtées afin de recentrer plus activement la production. On ne peut parvenir à voir une différence entre l'avant et l'après mort d'Émile Gallé. Les moules en bois sont toujours exploités pour le façonnage des pièces.

En 1914, sa mort conduit ses filles et leurs gendres à uniquement poursuivre les productions sérielles, pour le bois et le verre. La technique à l'acide est une des techniques de décor de verre qui est préservée —elle subit d'ailleurs des transformations de sa filiale : on consacre une des extensions de terrain à l'établissement de l'atelier de décor à l'acide. Les ouvriers continuent de conduire le verre craquelé et le verre marbré. A l'inverse, la marqueterie est délaissée parce qu'elle demande trop de temps et de frais.

¹⁴⁷ Ibid. p.81

L'activité polyvalente s'érige avec le poids de son dirigeant, étroitement impliqué dans les réalisations soignées. Ainsi, la mort de l'artiste solde une organisation particulière du travail. Madame Gallé prolonge l'accomplissement de son époux en continuant de créer de nouvelles formes avec les modèles et motifs naissant de l'autonomie des dessinateurs, en préservant l'esprit de leur instructeur.

Le changement d'horizon ne tranche pas radicalement avec ce patronage initial. A mon sens, toute activité confondue, Émile Gallé est un personnage singulier du XIX^{ème} siècle parce que son activité s'imprègne des questionnements intellectuels de ce siècle industriel : la place de l'industrie dans les arts décoratifs, ou encore sur les possibilités de créer des œuvres d'art qui possèdent une fonction d'objets, beaux et utiles¹⁴⁸. De plus son père, lui-même peintre sur porcelaine, pratique l'union entre les beaux-arts et l'industrie – être peintre sur porcelaine permettait de reproduire des tableaux sur de petites surfaces, et d'apporter une décoration neuve aux céramiques européennes. Les porcelaines sont mises en exergue en guise de support nouveau. (Ce procédé décoratif précède la création d'un décor typique à la céramique.¹⁴⁹)

La communion des deux, alors qu'Émile Gallé ne sculpte ni ne malaxe de ses mains, tout en s'impliquant dans les recherches, réalise une production originale.

¹⁴⁸ Se référer à l'introduction pour reprendre la présentation du débat arts industriels, industrie d'art.

¹⁴⁹ LAMARD Pierre, 2013, *ibid.* p.10.

V. MON PROJET DE RECHERCHES.

A. Historiographie

1. Les sources utilisées.

Lorsque l'on se trouve novice en matière de céramique, il est indispensable de connaître les étapes de conception et la réalité de la production céramique au XIX^{ème} siècle.

Dans un premier temps, l'usage de dictionnaires, d'encyclopédies et du *Traité des arts céramique* d'un des directeurs de la Manufacture Royale de Sèvres permet d'ouvrir le sujet d'étude.

Les dictionnaires éclairent le plus exhaustivement possible sur les pratiques globales de la céramique, et de l'évolution d'une technique dans un temps long. Ces types d'ouvrages aiguisent le sens des définitions à mesure des lectures et des œuvres rencontrées.

En ce qui concerne les encyclopédies, leur format est un peu moins scientifique. Ces livres des années 1990 environ consistent, pour la céramique au XIX^{ème}, à établir des listes de produits par pays, par régions et parfois par artistes. Couvrir une telle échelle géographique et humaine pose quelques soucis de précisions en raison de la quantité d'informations recueillie. Le manque d'illustrations des céramiques de cette époque complexifie quelque peu la définition des motifs propres aux centres (tout en sachant que les décors les plus célèbres sont copiés par des manufactures autres, qui se les approprient).

Quant au *Traité des arts céramiques* d'Alexandre Brongniart, cette source primaire éclaire le rôle de la chimie et de la physique dans le développement de l'industrie céramique. En effet, l'ouvrage détaille avec grande minutie les propriétés de chaque pâte, selon sa composition et le mélange des argiles. Cet expert en porcelaine n'oublie aucune céramique, en mentionnant sa spécialisation. Les considérations chimiques, en termes de calculs, de quantités et de réactions, sont complexes mais permettent de comprendre l'action des oxydes dans les émaux par

exemple. Ensuite, l'auteur joint avec abondance des tableaux comparatifs, des schémas représentant les outils et les machines utilisées pour façonner, mouler, cuire. Ces supports visuels sont des compléments analysés directement par l'auteur.

Il est important de pouvoir visualiser les outils contemporains de Charles et d'Émile Gallé, aussi pour illustrer le propos. Cela permet de rendre certaines étapes plus accessibles à la compréhension.

En poursuivant la perspective d'approfondissement du sujet, ça mène à la consultation des ouvrages ciblant des thématiques aussi larges (comme le livre sur l'Art nouveau de Paul Arthur¹⁵⁰) que traitant plus étroitement d'objets ou du symbolisme d'Émile Gallé¹⁵¹.

Ces lectures apportent plus de visuels pour apprendre à regarder la céramique, bien que sans notices il soit impossible d'identifier certaines techniques. Dans le cas d'œuvres qui ne présentent aucun éclat ni fêlure, il n'est pas possible d'identifier leur terre, leur pâte voir la technique d'émaillage.

Lire ces ouvrages dévoile des artistes Art nouveau qui diffèrent d'Émile Gallé malgré les motifs communs et l'emploi d'une matière similaire. Définir les artistes participant des différents mouvements ou à travers les manufactures françaises reconnues est un travail dépendant de l'adhésion de l'artiste dans le mouvement ; ça explique qu'en l'ouvrage de Paul Arthur, des centres non attachés à l'Art nouveau soient présentés dans la partie « French Ceramics Schools¹⁵² », sous-prétexte que des représentants du mouvement furent formés ou employés en ces centres. La ramification des formations permet de suivre l'identité artistique des céramistes, tout autant que leurs rencontres sur place et leurs méthodes de travail.

En guise d'exemple ciblant une typologie de céramiques, nous pouvons évoquer *Arts de la table et Art nouveau*, de François Le Tacon¹⁵³. Cet ouvrage présente les principes de l'Art nouveau appliqués aux services de table issus du verre ou de la céramique, des meubles des salles à manger, avec une description de restaurants et de brasseries. Les céramiques des Gallé sont retrouvées dans ces pages.

Le travail de M. Le Tacon permet d'analyser les œuvres du musée et d'identifier les motifs de leurs vaisselles, dans le cadre d'une conception de dossiers d'œuvre.

¹⁵⁰ ARTHUR Paul, *ibid.* p.7.

¹⁵¹ LE TACON, *ibid.* p.51.

¹⁵² *Ibid.* p.51 : pp.22-28 de l'ouvrage.

¹⁵³ LE TACON François, *Arts de la table et Art nouveau*, Serge Domini Editeur, Paris, 2014.

Pour découvrir les manufactures des céramiques lorraines, les ouvrages retraçant leur histoire et leur production sont utiles. Une ligne d'étude à venir prévoit de consulter les archives correspondantes.

Lorsque les établissements lorrains furent des collaborateurs de l'affaire de MM. Gallé, les auteurs consacrent une partie de la publication à expliquer la répartition du travail. Ils dévoilent aussi les modèles connus produits dans la faïencerie. Je pus exploiter cette base de travail pour confronter les œuvres dans leur typologie, en plus de les identifier par leurs marques ou signatures. Il faut comprendre les chamboulements apportés par l'arrivée des Gallé.

Une part importante de cette recherche s'est orientée autour des catalogues d'exposition. Certains sont écrits en français, en anglais, en japonais avec une partie traduite, et en allemand. La barrière de la langue allemande et japonaise est avérée, mais il reste la possibilité d'exploiter les visuels ainsi que les thématiques des livres (elles sont généralement compréhensibles, sauf lorsque les titres japonais sont transcrits en hiragana et katakana).

Les œuvres présentées, hormis celles issues des collections particulières, sont souvent les mêmes. Elles reposent souvent sur les thématiques citées plus tôt.

A première vue, cette représentativité limitée fausse la grande maîtrise de la céramique de l'artiste. Il est difficile de sortir de cette limite, parce que ce qui paraissait le plus accessible était le plus étudié.

Le fait d'avoir perdu les archives dans l'incendie de 1903 explique qu'il est ardu de pouvoir étudier les compositions de chaque objet, et de pouvoir comprendre si tel objet suppose être davantage une céramique d'art –par exemple pour celles exposées à l'Exposition universelle de 1889 et de 1900 - qu'une céramique sérielle commune.

En cela, les rapports des expositions de 1884 et de 1889 sont très utiles pour mesurer l'évolution des techniques. Émile Gallé cesse de se considérer céramiste relativement tôt, si l'on considère qu'il poursuit la réalisation de la verrerie et de l'ébénisterie jusqu'à sa mort.

L'intérêt fut de voir si les œuvres recouvrent seulement l'Art nouveau, le style japonisant d'Émile Gallé, ou bien s'il ne s'agit pas de versions différentes de la même forme d'ornements sous des couleurs renouvelées, et inversement.

Les monographies éclairent la vie d'artistes céramistes et, plus particulièrement, les existences de Charles et Émile Gallé. Alors, il est possible de se reposer sur les ouvrages de François Le Tacon, et sur la biographie éditée par Hélène Sicard Lenattier entre autre. En dépit des erreurs de rédaction rencontrées dans ce dernier, l'accès inédit à des archives privées permet de préciser la vie de Charles Gallé, et de clarifier ses efforts dans le développement de son réseau de clientèle, puis d'asseoir le rayonnement de l'affaire Gallé-Reinemer. Pour ce travail, il est décidé de ne pas suivre la structure des livres lus. Au lieu de rédiger en superposant des moments de vie personnelle avec la progression des affaires, il faut définir dans un premier temps la vie de MM. Gallé, en mettant en évidence leurs expériences, leurs formations et leurs inspirations, pour finir en se concentrant sur la création de la céramique, éclairée par la vie des deux protagonistes.

Un article publié récemment¹⁵⁴ sur l'appréhension de l'œuvre céramique de Gallé de nos jours fut intéressant pour comprendre quelles pièces sont très prisées pour les collectionneurs et les ventes aux enchères.

L'article est illustré d'œuvres de MM. Gallé, vendues aux enchères entre 2012 et 2017. Les bibelots des chats, des bouledogues ainsi que le hibou sont toujours très demandés, en raison de leur excentricité du décor (ils semblent vêtus tels des humains et leurs gueules retranscrivent des expressions humanisées, ou bien on retrouve une fantaisie non figurative avec un « pelage » jaune décoré de formes colorées).

Du temps des Gallé, les bibelots étaient très à la mode et constituaient un goût pour la décoration intérieure. Ils pouvaient prendre des formes très variées et correspondre aux larges envies des consommateurs.

Le service *Herbier* est aussi présenté, vendu comme un exemplaire complet à plus de 20 000€ en 2017. Outre l'apport de cette présentation qui offre à la vue les formes et les motifs de ce service (dont le musée ne dispose pas dans son entièreté), le succès de ce service de table fait

¹⁵⁴ DORIDOU-HEIM Anne, « L'homme et la terre », *La Gazette Drouot*, n°41, 24 novembre 2017.

voir un goût du public d'aujourd'hui tourné autant sur des œuvres plus artistiques ou atypiques que sur un service reprenant les innovations de celui de Félix Bracquemond (sous réserve des différences de techniques, de motifs, de couleurs).

Malgré des imprécisions entre les rôles présentés de Charles Gallé, puis d'Émile Gallé, toutes les typologies des faïences Gallé restent des pièces convoitées.

2. Compréhension du sujet.

Toutes ces lectures et ces recherches commencent à définir un regard sur la céramique Gallé.

Le goût axé sur l'ornementation japonisante et les représentations de la nature, qui sont parmi les plus connues, est dépassé.

En revanche, l'actualité de cette céramique porte moins sur les mélanges des motifs élaborés par Charles qu'Émile Gallé fait évoluer. Il crée alors des sujets différents en s'astreignant au respect du goût des clients rassemblés par son père.

Cette transition est importante parce que l'univers du père accompagne celui de son fils avant de redoubler de créativité.

L'étude a mis de côté les dessins de Gallé par manque de temps et de connaissance.

L'analyse des dessins semble plus pertinente en ayant une plus grande connaissance des techniques.

Tant de variétés des décors et motifs contrarient la dichotomie entre produit de l'art et de l'industrie (qui tend à disparaître) : les coloris rendent les objets –qui pourtant se répètent- uniques.

Gallé se détache des couleurs partagées par les autres ateliers de céramique. Il peut inventer des formes inspirées de la nature, en leur attribuant un sentiment réaliste.

Au fil des recherches, il se fait jour qu'Émile Gallé figure parmi les céramistes reconnus autour de la faïence stannifère, mais prenant une place relative toute argile confondue. Sa carrière de verrier surpasse celle de céramiste.

Depuis les années 2000 environ, des ouvrages se consacrent sur des thèmes imposants de son travail : les auteurs unifient sa carrière par la présentation de son travail sur bois, céramique et verre¹⁵⁵ en tant qu'artiste de l'Art nouveau.

Les parallèles développent les transpositions possibles des motifs à travers les trois disciplines. Cette reconstitution de sa carrière cache cependant l'autonomie de chaque matière, avec ses rendus atypiques. Même s'il parvient à utiliser les outils et les techniques du verre pour la céramique, celle-ci n'a pas vocation à ressembler à une œuvre de verre, et inversement.

En revanche, il tisse l'univers de ses inspirations autour d'un symbolisme qui le fascine, par exemple le monde sous-marin, les objets se transformant à la fois en support et en décor.

B. Les œuvres de terre conservées au musée de l'École de Nancy.

Les résultats de ma recherche.

La particularité de la création d'Émile Gallé est qu'il ne façonne pas lui-même les pièces.

La première étape consiste à dessiner les formes des moules, ensuite envoyer dans les ateliers de façonnage et de moulage pour un premier essai de pâte.

Une fois le mélange et la forme obtenue à la convenance du créateur, il dessine le motif qui viendra recouvrir le biscuit. Parfois, il demande à des apprentis, directement sous ses indications et ses vérifications, de dessiner à sa place. Ce strict procédé lui garantit les meilleurs résultats et une formation suivie de ses collaborateurs.

Lors de la réalisation de ses dessins, aux crayons et à l'aquarelle, il prend soin d'annoter précisément les coloris et les décors souhaités pour communiquer le plus fidèlement possible à ses ouvriers¹⁵⁶.

¹⁵⁵ HAKENJOS Bernd, *Émile Gallé, Keramik, Glass und Möbel des Art Nouveau*, Munich, Hirmer Verlag, 2012. Vol. 1 *Text*.

¹⁵⁶ LE TACON François, DE LUCA Flavien, *L'usine de Gallé à Nancy*, Metz, Editions Serpenoise, 2000.

Émile Gallé crée la totalité de ses décors ; il stipule dans la Notice de l'Exposition universelle de 1889 qu'ils sont des créations originales, avec la particularité de sembler dicter strictement le processus : « Il donne tous ses soins au caractère personnel et original des modèles et dessins qu'il met à jour »¹⁵⁷.

Ne réalisant pas ses œuvres lui-même, il met à disposition de ses ouvriers un jardin remplis d'espèces différents, ainsi qu'un espace d'histoire naturelle : ses collaborateurs sont stimulés par la proximité de modèles vivants et morts. L'artiste encourage le renouvellement des motifs contre la copie ou le plagiat des céramiques existantes.

En plus de valoriser une production personnelle de qualité, cette stimulation souhaite former la créativité et l'initiative de ses ouvriers. Même si Émile Gallé dessine les décors à apposer, il est important pour les décorateurs et les faïenciers de connaître la matière et de pouvoir la reproduire fidèlement – même si des représentations non figuratives peuvent être requises.

L'étude de la céramique Gallé possédée par le musée de l'École de Nancy est intéressante par l'éventail de productions qu'elle regroupe.

Malgré l'absence de dates précises, le musée renferme des œuvres conçues sous Charles Gallé, ensuite Charles adjoignant son fils aux affaires, enfin la veine plus artistique d'Émile Gallé.

Par exemple, l'on peut regarder de la porcelaine, mise à jour sous la direction de Charles Gallé, selon des méthodes d'ornementation différentes (**Annexes 39 et 40**) :



Inv. AS82. Assiette en porcelaine au décor polychrome.



Inv. 992.9.3. Assiette en porcelaine au décor par décalcomanie.

¹⁵⁷ GALLE Émile, *Ecrits pour l'art – floriculture, art décoratif, notices d'exposition (1884-1889)*, LAFFITTE RE-PRINTS Marseille, réédition 1980.

L'entrée d'Émile Gallé aux côtés de son père s'illustre à travers les objets suivants, en redéfinissant le fondement des motifs (**Annexes 41 et 42**) :



Inv. JB82.12, service Herhier.



Inv. JB82.10, service Héraldique.

Enfin, les œuvres d'Émile Gallé tranchent complètement avec les anciens moules privilégiés par son père. Sans oublier le contexte des Expositions (qui aident l'affaire Gallé à faire son chiffre d'affaire, par le renouvellement des commandes, surtout autour des « *objets de luxe* ») qui demandent de redoubler d'efforts pour surprendre le public d'amateurs et de connaisseurs, les œuvres réalisées n'ont plus rien à voir avec des assiettes blanches structurées par un marli ajouré. Les influences se croisent pour sublimer le symbolisme d'Émile Gallé, et rendre hommage à la matière de confection (la faïence), à la forme dont l'usage est bouleversé, aux motifs ornementaux (**Annexes 43 et 44**).



Inv. 278J. Assiette au décor de baies orangées.



Inv. 989.2.16. Assiette service Floral.

L'emploi du doré rehausse les décors en accentuant les reliefs de fond et les détails. Les motifs restent des végétaux mais le travail des décors en arrière-plan et des couleurs apportent un renouveau.

Dans le cas de l'assiette 278J, son marli est retrouvé dans des assiettes au décor plus simple, aux numéros d'inventaire 278A, 278D, 278H, 991.34.1,

Il est délicat de parvenir à classer les œuvres du musée entre objets de séries ou « œuvres d'art », conçues spécialement pour les Expositions nationales et universelles. A ce sujet, les dernières recherches de cette étude mettent à jour un désaccord entre le père et le fils Gallé lorsqu'ils travaillent comme associés.

Lorsqu'Émile Gallé souhaite inclure des créations plus artistiques à l'entreprise familiale, son père limite cet élan par précaution commerciale. Il lui conseille de suivre le goût du public, pour satisfaire ses attentes, tout en étant attentif aux courants novateurs. Les œuvres artistiques, qui engendrent logiquement plus de coût, sont des pièces de « luxe » pour Charles Gallé. Dans une lettre de Fanny Gallé-Reinemer à son fils, le besoin de se reconcentrer sur des pièces communes est nécessaire : « Ne trouves-tu pas, bien cher enfant, qu'il y a pour cette année assez de grandes pièces fabriquées, ce sont les verreries mignonnes, émaillées, de bonne vente courante, qui nous manquent (...) il faut laisser maintenant le pas à la partie commerciale et diriger les commandes sur les choses de vente qui font défaut en magasin »¹⁵⁸.

Charles Gallé, en parallèle du développement de sa clientèle grâce à ses qualités humaines et son sens des affaires, reproduit la méfiance de Marguerite Oster-Reinemer lorsque son gendre proposait de diversifier les pièces à vendre : « il lui était recommandé de ne pas acheter « d'objets riches : il est bon de connaître le prix des choses riches, plus tard nous pourrons peut-être en acheter, mais maintenant non ! » »¹⁵⁹. La conjoncture était alors différente, avec une concurrence faible dans la ville de Nancy, ce qui assure un revenu certain sans vendre les pièces les plus exceptionnelles. La fusion d'une création issue de l'art et de l'industrie s'établit indirectement au temps de MM. Gallé, dans le giron de la production.

¹⁵⁸ Lettre de Fanny Gallé-Reinemer à son fils, archives privées, citée dans *ibid.* p.59.

¹⁵⁹ Lettre de Marguerite Oster-Reinemer à Charles Gallé, archives privées, citée par Hélène SICARD LENATTIE, *ibid.* p.59.

Pour rester compétitif et parvenir à faire marcher les affaires, il faut continuer à vendre des pièces communes, produites en série, tout en profitant du tremplin des récompenses octroyées par les Expositions. Les faïenciers récompensés deviennent des gageurs de qualité et d'un décor qui séduit les jurys et les acheteurs.

Les ventes de pièces de luxe (ou pièces artistiques) contribuent à maintenir l'entreprise Gallé sur les rails. Ce commerce assure un chiffre d'affaire espéré conséquent pour faire fonctionner l'usine de l'avenue de la Garenne.

Réussir à orner au petit feu réduit les frais de conception, parce que l'on a moins besoin de cuire à plusieurs reprises ; la stabilité de la température atteinte évite une perte de chaleur d'une cuisson à l'autre. Cette maîtrise de la technique permet de continuer la production de pièces en séries élaborées, en différentes versions. Les faïences non luxueuses relèvent d'un effort d'esthétisme pour plaire aux acheteurs.

Par exemple, ces objets changent subtilement le détail de leur décor d l'objet aux motifs, avec un camaïeu de couleurs qui diffère un peu (**Annexes 45 et 46**) :



Inv. STR1.9



Inv. PT80.2.

La grande variété de paniers surprend également ; le plus surprenant fut le *panier à anse en laiton* (**Annexe 47**).



Alors que l'emploi du bronze, pour des *lions héraldiques* par exemple, est courant chez Gallé, la présence du laiton rappelle un désir de transposer les pratiques des objets plus précieux pour une consommation plus généralisée et accessible à tous. La faïence est rendue plus commune avec l'emploi de cet alliage de cuivre et de zinc.

De fait, il existe au MEN un exemplaire d'un panier tout en faïence, dont la forme est identique, à l'exception de l'anse qui est faite également en faïence (**Annexe 48**) :



Inv. 272.

Les pièces artistiques, quant à elles, réunissent des fantaisies plus risquées pour dépasser le besoin commercial. Elles illustrent l'univers d'Émile Gallé comme un artiste de la céramique, alors que les faïences précédentes représentent son rôle de commerçant industriel (**Annexe 49**) :



*Inv. FM2. Le dessin de Gallé de cet exemplaire est présenté dans le catalogue d'exposition *La céramique de Gallé*¹⁶⁰.*

¹⁶⁰ CHARPENTIER Françoise Thérèse, *La céramique de Gallé*, Musée de l'École de Nancy, Nancy, 1984.

V.I. CONCLUSION.

Émile Gallé, fort des influences et des motifs de son père Charles Gallé, atteint une expression céramique passant par la forme de l'objet ainsi qu'à ses décors.

Si des ornements peuvent se retrouver d'un objet à l'autre, aucune ne reproduit un modèle identique.

Alors qu'au XIX^{ème} siècle les inspirations sont rythmées et guidées par les Expositions, Émile Gallé parvient à nourrir son style personnel en restant un artiste aux créations inédites. L'alternance des influences, par exemple une torchère Renaissance recouverte de couleurs et de motifs imari japonais, identifie Gallé dans un renouvellement des motifs qui lui son propre, sans copier l'existant¹⁶¹.

La nature, magnifiée sous toutes les couleurs et les formes, reste le réceptacle central de la créativité de cet homme. Ce sujet lui permet d'attribuer à ses œuvres toute la profondeur de sa sensibilité :

« Gallé à la fin de sa vie compris le sens japonais du *mono no aware*, le pathos (du grec *pathos* : souffrance, passion), ou sensibilité des choses. (...) concept de *mono no aware* qui est essentiel à la culture japonaise. (...) La culture japonaise permet de comprendre directement le sens des choses et de la nature sans utiliser le langage ni d'autres intermédiaires¹⁶². Les japonais peuvent comprendre tout cela tout en rencontrant les choses (*mono*) et en entrant en contact avec elles (*aware*). (...) Gallé avait compris ce concept où la poésie et l'expression artistique sont en harmonie »¹⁶³.

Ce travail permet de voir qu'un grand nombre des œuvres céramiques de MM. Gallé sont connues et rencontrées du public.

¹⁶¹ Inv. 286.

¹⁶² L'auteur explique que cette esthétique japonaise s'est retranscrite à travers un genre de poésie, *Manyōshū*. Ibid. p.10.

¹⁶³ LE TACON, ibid. p.10.

En dépit des recherches à approfondir pour la suite de ce travail auprès des différents collaborateurs, la méthode de travail de Charles et Émile Gallé est accessible.

Les œuvres conservées par le musée de l'École de Nancy offrent la possibilité de pouvoir étudier les céramiques Gallé à partir d'un panel large d'œuvres. C'est ainsi que l'étude des multiples versions des faïences semble une étape de recherches pertinente. En coordonnant les savoirs actuels sur la céramique Gallé, il serait possible de dresser une sorte de tableau pour chaque typologie de formes et de motifs.

Tout en sachant que les dessins de Gallé sont voués à être reproduits sur différents médiums, l'apport de cette recherche offrirait la possibilité de mesurer les différences de couleurs et de détails.

Ce premier travail désire étudier le contexte et les méthodes de fabrication de la céramique afin d'identifier plus simplement les techniques. Cette connaissance pourrait ainsi être suivie par l'analyse des décors, en regard des propriétés des pâtes et des adhésions des différentes glaçures et des émaux.

Pour y parvenir, comme évoqué précédemment, il pourrait être utile de consulter les archives et les correspondances commerciales autour des céramiques. L'étude des dessins de Gallé aiderait à identifier des décors et leurs annotations (notamment pour déchiffrer, pourquoi pas, les couleurs de la *palette d'émaux*¹⁶⁴).

¹⁶⁴ Inv. 957.3.1.

V.I.I. BIBLIOGRAPHIE.

Sources.

- Art. 2606. « Propriété artistique et industrielle. –Dessins de fabrique. –Action en contrefaçon. –Dépôts irréguliers. –Nullité des saisies et poursuite. », *Annales de la propriété industrielle, artistique et littéraire*, 1880, pp.235-238.
- BRONGNIART Alexandre, *Traité des arts céramiques ou des poteries*, Dessain et Tolra, Paris, tomes 1 et 2, 3ème éd., 1977.
- ERNOULD-GANDOUET Marielle, *La céramique en France au XIXème siècle*, Grund, 1969.
- GALLE Émile, *Ecrits pour l'art – floriculture, art décoratif, notices d'exposition (1884-1889)*, LAFFITTE REPREINTS Marseille, réédition 1980.
- GALLE Émile, « Les Salons de 1897 », *Gazette des Beaux-Arts*, n° du 1^{er} septembre 1897.
- « Notice concernant l'Exposition de M. Gallé de Nancy, exposant, classe 20 », *Rapport de l'Exposition universelle*, 1878.
- PEYRE Roger, *Céramique française des origines au XXème siècle : ses marques de fabrique*, Ernest Flammarion, Paris, 1910.

Ouvrages généraux.

La céramique :

- BLONDEL Nicole, *Céramique, vocabulaire technique*, Monum, Editions du Patrimoine, Paris, 2001.

- ERNOULD-GANDOUEZ Marielle, *La céramique en France au XIXème*, Editeur Grund, Paris, 1969.

- FOUREST Henri-Pierre, *La céramique européenne*, Paris, 1983.

- JACQUES Jason, *Masterpieces of French Art Pottery, 1885-1910*, Editions Gallery Press, 2005.

- LAMARD Pierre, STOSKOPF Nicolas, *Histoire industrielle et société*, Editions Picard, Paris, 2013.

- LASSUS-FUCHS Irène, *L'ABCdaire de la céramique*, Flammarion, Paris, 2001.

- PASDELOU Sabine, *Du japonisme à l'asiatisme : une céramique de luxe pour tous (France, 1861-1939)*, thèse de doctorat en histoire de l'art, sous la direction de Rémi Labrusse, Paris, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2016.

L'Art nouveau :

- ARTHUR Paul, *French Art Nouveau Ceramics, All Illustrated Dictionary*, Paris, Editions Norma, 2015.

- AUBRY Françoise, *L'Art nouveau en Europe aujourd'hui : état des lieux*, Réseau Art Nouveau Network, 2000.

- DUNCAN Alastair, *The Paris Salons (1895-1914)*, vol. 4, *Ceramics & Glass*, Antique Collectors Club Ltd, 1998.

- LE TACON François, *Arts de la table et Art nouveau*, Serge Domini Editeur, Paris, 2014.

- PELICHET Edgar, DUPERREX Michèle, *La céramique Art nouveau*, Paris, Editions Grand Pont, La Bibliothèque des Arts, 1976.

Monographies sur Charles et Emile Gallé :

- CHARPENTIER Françoise-Thérèse, THIEBAUT Philippe, *Gallé*, Editions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1985.

- DORIDOU-HEIM Anne, « L'homme et la terre », *La Gazette Drouot*, n°41, 24 novembre 2017, pp.26-30.

- HAKENJOS Bernd, *Émile Gallé, Keramik, Glass und Mobel des Art Nouveau*, Munich, Hirmer Verlag, 2012. Vol. 1 *Text*.

- HAKENJOS Bernd, *Émile Gallé, Keramik, Glass und Mobel des Art Nouveau*, Munich, Hirmer Verlag, 2012. Vol. 2 *Katalog*.

- LE TACON François, DE LUCA Flavien, *L'usine de Gallé à Nancy*, Metz, Editions Serpenoise, 2000.

- LE TACON François : *Charles et Émile céramistes : Saint-Clément, Raon-L'Étape, Nancy*, Lunéville, Association des Amis de la faïencerie ancienne Lunéville-Saint-Clément, 2004.

- LE TACON François, *Émile Gallé, maître de l'Art Nouveau*, Strasbourg, La Nuée Bleue, 2004.

- LE TACON François, « En hommage à Émile Gallé », *Actes du colloque organisé par l'Académie Stanislas, Annales de l'Est*, 28-29 septembre 2004, n° spécial, 2005.

- NEWARK Tim, *Émile Gallé*, Editions Soline, 2001.
- RABOURGIN Yves, *Vente de la collection Émile Gallé*, Collection Daigueperce, Paris, Drout-Richelieu, 1989.
- SICARD LENATTIER Hélène, *Émile Gallé, artiste engagé : l'Art nouveau sublimé*, L'Harmattan, Paris, 2017.

Ouvrages spécialisés.

Céramiques extrême-orientales :

- LE GARS Georges, *Histoire d'un style, imari*, Massin, 2004.
- SHIMIZU Christine, *La porcelaine japonaise*, Massin, 2002.

L'Art nouveau : L'École de Nancy :

- APTEL Claire, CLAUDE Henri, COLEY Nancy, *Nancy 1900 : rayonnement de l'Art Nouveau*, Thionville, Gérard Klopp, 1989.
- DEBIZE Christian, *Émile Gallé et l'École de Nancy*, Metz, Editions Serpenoise, 2013.
- LOYER François, *L'École de Nancy*, http://www.ecole-de-nancy.com/web/uploads/file/documents_pdf/edn/edn_presentation.pdf (consulté en mars 2018).
- [Ouvrage collectif], *Le Musée de l'École de Nancy, œuvres choisies*, Nancy, Paris, Somogy, 2009.

- [Ouvrage collectif], *Émile Gallé, les céramiques au pavois*, Nancy, musée de l'École de Nancy, 1982.

- [Ouvrage collectif], *Gallé au Musée de l'École de Nancy*, Nancy, musée de l'École de Nancy, Snoeck, 2014.

- PEIFFER Jacques, *Mougin Frères, le désir du feu : céramique Art nouveau des ateliers de Paris et de Nancy (1894-1914)*, Longwy, Editions Musée Saint-Jean L'aigle, 1999.

- « Petite et grande histoire du Musée de l'École de Nancy », *Petit Journal* édité pour les 50 ans du musée, 2014 (consulté en mars 2018).

Faïencerie de Sarreguemines :

- DECKER Émile, THEVENIN Christian, *Faïencerie de Sarreguemines, les arts de la table*, Presses Universitaires de Nancy, 1992.

Faïencerie de Raon-L'Étape :

- [Ouvrage collectif] *La faïencerie de Raon-L'Étape (1849-1898), d'Adelphe Muller à Émile Gallé*, Société des Amis de la Bibliothèque et du Musée de Saint-Dié-des-Vosges, 2010.

Faïencerie de Clairefontaine :

- HERY Annabelle, *La faïencerie de Clairefontaine, 1804-1932*, Editions Hery, 1997.

Faïencerie de Lunéville Saint-Clément :

- PONCET Pierre, *Je m'appelle « Réverbère » ou la série des Fénal*, Lunéville 1999.

- PONCET Pierre, *Une histoire de faïence, St-Clément Lunéville : le XIXème mérite d'être conté...*, Lunéville, Associations des Amies de la faïencerie ancienne de Lunéville, 2002.

Catalogues d'expositions.

- [Exposition, Baden, Badisches Landesmuseum, 1900]. *Émile Gallé, maître de l'Art Nouveau à Nancy*. Badisches Landesmuseum et le musée de l'École de Nancy, 1900.

- [Exposition, Bruxelles, musée Horta]. *Céramistes de l'Art Nouveau*. Red. CLERBOIS Sébastien, Anvers, Editions Pandora, 1999.

- [Exposition, Osaka, Suntory Museum, 1996]. *Émile Gallé et Toulouse-Lautrec, lumière et couleurs de la belle époque*. Tokyo, 1995.

- [Exposition, Paris, musée d'Orsay, 2007]. *Un ensemble Art Nouveau, la donation Rispal*. Red. THIEBAUT Philippe, Flammarion, 2006.

- [Exposition, Paris, Palais du Luxembourg, 1986]. *Gallé*. CHARPENTIER Françoise-Thérèse, THIEBAUT Philippe, Editions la Réunion des musées nationaux, 1985.

- [Exposition, Paris, Petit Palais, 2008]. *Jean Carries (1855-1894), la matière de l'étrange*. Red. SIMIER Amélie, Paris, Paris-Musées, 2008.

- [Exposition, Saint-Die-des-Vosges, musée Pierre Noel, 2010]. *La faïencerie de Raon-L'Étape (1849-1898), d'Adelphe Muller à Émile Gallé*. Red. Société des Amis de la Bibliothèque et du Musée de Saint-Die-des-Vosges, 2010.

- [Exposition, Sapporo, Hokkaido Museum of Modern Art, 2000]. *Émile Gallé*. Sapporo, Hokkaido Museum of Modern Art, 2000.

- [Exposition, Sarreguemines, Jardin d'Hiver au musée de la Faïence, 2004]. L'Art dans l'industrie -les grès de Revernay, 1896-1930 : l'Art dans l'industrie. Red. DECKER Émile, Musée de la Faïence de Sarreguemines, Amis des Musées et des Arts, 2004.

- [Exposition, Vic-sur-Seille, musée départemental Georges de la Tour, 2009]. *Émile Gallé, nature et symbolisme : Influence du Japon*. Red. LE TACON François, Serge Domini Edition, 2009.