



HAL
open science

Les dessins peu représentés des Ateliers Gallé

Lorelei Carré

► **To cite this version:**

Lorelei Carré. Les dessins peu représentés des Ateliers Gallé. Art et histoire de l'art. 2020. hal-03200832

HAL Id: hal-03200832

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-03200832v1>

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 2 HPEE - Histoire, Patrimoine et Archéologie

Université de Lorraine - Nancy



*Les dessins peu représentés des Ateliers Gallé :
analyse, du travail sur le papier à la faïence,
de quatre thématiques au regard du XIXème siècle.*

Vol. 1 Rédaction.

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

2018-2020

[Atelier Gallé, Étude de décor, crayon et aquarelle sur papier, Nancy, musée de l'École de Nancy.]

Pour avoir mené à bien cette recherche, je tiens à remercier

Monsieur Samuel Provost, pour avoir dirigé ce travail,

Madame Valérie Thomas (conservatrice du musée de l'École de Nancy), pour m'avoir aiguillée et permis d'étudier des œuvres conservées au musée de l'École de Nancy ;

Madame Blandine Otter (chargée documentaire du musée de l'École de Nancy), pour sa disponibilité, son aide et les réponses qu'elle a pu apporter à mes interrogations ;

Mesdames Élise Dubreuil (conservatrice de la section des arts décoratifs, musée d'Orsay) et Marie-Liesse Boquien (chargée documentaire des arts décoratifs, Musée d'Orsay), pour leur accueil durant mon stage et l'accès documentaire qu'elles m'ont prodigué ;

Madame Francine Bourré, documentaliste du musée des Beaux-Arts de Reims, pour m'avoir fait accéder à la documentation Gallé, et appréhender le mobilier réalisé pour Vasnier ;

Mes relectrices et correctrices qui ont, par leur soutien, patience, assiduité, trouvé les failles de rédaction et me suggérer des modifications qui me rendent fière de ce travail.

Table des matières

Avant-propos :	7
Introduction :	9
I. Le fonds de dessins d'atelier conservé au musée de l'École de Nancy.	15
A. Huit-cent-vingt-cinq documents.	15
1. La constitution du fonds.....	15
2. Lecture des numéros d'inventaire.....	26
3. Matières, techniques et supports utilisés.....	28
4. Datation, signatures et cachets.....	30
B. Variété des thématiques	40
1. Nature et usage des dessins.	40
2. Rapprochements entre arts graphiques et faiences conservées au MEN : le corpus sélectionné	43
3. Processus créatif chez Émile Gallé	44
C. Le corpus approfondi du travail de recherches.	48
1. Présentation de la sélection.....	48
2. Le classement des thématiques et compositions choisies.	50
3. Pistes de recherches supplémentaires.....	51
II. Le corpus historiciste des Établissements Gallé.....	53
A. Les références médiévales européennes.	53
1. La composition.	57
2. Les rinceaux.....	61
3. Les costumes.	68
4. Les applications à la céramique du MEN : Jeanne d'Arc et la <i>Royne Berthe</i>	71
5. Qu'en est-il des céramiques et des dessins préservés au musée d'Orsay ?	74
6. Premier bilan thématique	78
B. L'inspiration de l'Antiquité grecque.	80
1. Définition de l'influence grecque.....	80
2. Les sept dessins reprenant ce sujet.	86
3. Les éléments ornementaux :	87
4. Ce que nous dit le corpus de céramique du MEN.	104
5. Ce que l'on peut conclure.....	106
III. L'orientalisme dans l'entreprise Gallé.	109
A. Pourquoi séparer l'Égypte des autres pays d'Orient ?	109
1. La zone géographique, et un brin d'histoire.	110

2. Les arts d'Orient sont-ils des arts de l'Islam ?	115
3. L'évolution de la pensée occidentale.....	121
4. Les sources de ces arts.....	128
5. Le classement retenu des registres décoratifs.....	131
B. Égypte.	133
1. Les croquis de motifs semblables aux hiéroglyphes	135
2. L'ornementation végétale.	136
3. Animaux et insectes sacrés, symboles des dieux.....	140
4. L'usage de la couleur sur les huit dessins colorisés	143
5. La composition des dessins.....	146
6. Dans les collections d'objets et d'arts graphiques du MEN et du MO.	149
7. Que conclure de ce thème ?	151
C. « Orient ».	153
1. Les dessins représentant des insectes.....	156
2. Présence végétale : entre arabesques et botanique.	162
3. Les figures.....	176
4. L'écriture arabe.....	183
5. Les motifs connus pour les dessins du musée d'Orsay.....	186
6. Les motifs pour les céramiques existantes du MEN et du MO.....	196
7. Pour terminer.....	199
VI. Conclusion.....	202
A. Bilan de l'étude des dessins.	203
B. L'historiographie resserrée à ce corpus.	206
C. Les techniques utilisées pour peindre les dessins étudiés.	208
VII. Bibliographie.....	212

Avant-propos :

J'ai découvert la céramique Art nouveau durant mon année de Master 1 (année universitaire 2017-2018).

Il m'a été proposé de parcourir le corpus d'œuvres de terre d'Émile Gallé, conservé au musée de l'École de Nancy. Cet homme incarne un caractère singulier du mouvement Art nouveau, sur la scène nancéienne et internationale.

Il s'avère qu'en dépit d'un abandon progressif de la production de céramiques, tout d'abord en termes de collaborations avec des manufactures variées, puis par les propres ateliers de l'entreprise, ce médium témoigne des fondements et des évolutions de l'établissement. Ce dernier, développé à l'arrivée de Charles Gallé, à Nancy, jusqu'à la construction d'une véritable usine Avenue de la Garenne, dont les locaux réunissent à la fois les ateliers de décor ainsi que les ateliers de conception, une salle d'exposition des objets, et enfin une salle de vente.

L'étude des œuvres de terre est intéressante parce qu'elle permet la mise à jour des différents registres de décors et de culture qui ont tenu à cœur à Charles et Émile Gallé, conjointement et successivement. Ce n'est pas un hasard si on ressent très tôt l'intérêt botanique dans les œuvres du fils Gallé, tout comme l'abandon du goût pour l'Extrême-Orient dans les années 1878 : la création artistique et commerciale suit l'intérêt personnel du protagoniste.

Ce travail, continuité de ma première recherche, tend à replacer la céramique dans son processus abouti de création pour découvrir, si l'initiative s'avère possible, comment les ateliers de décors conçoivent les ébauches dessinées. Le corpus a été en premier lieu sélectionné pour tenter de déterminer si certains dessins sont davantage destinés à la production de céramique, ou bien à la verrerie.

Armée de mes recherches précédentes¹, je me suis attelée à l'étude de la totalité des dessins d'atelier des Établissements Gallé, pour m'immerger dans leur lexique décoratif. J'ai ainsi apprécié l'occasion qu'il m'a été donné d'appréhender un imposant corpus d'arts graphiques. Corpus nourri et comparé avec le fonds d'arts graphiques conservé au Musée d'Orsay.

¹ CARRÉ Lorelei, *La céramique de Charles et d'Émile Gallé au musée de l'École de Nancy*, volume 1 et volume 2, sous la direction de M. PROVOST Samuel, Université de Lorraine-Nancy, 2018-2019.

Ce corpus extrêmement riche permet, dans une humble limite (qui pourrait être dépassée en effectuant un doctorat traitant largement des corpus de dessins et d'œuvres des deux établissements muséaux, et regardant vers les autres collections nationales, européennes, extra-européennes, possédant des œuvres Gallé ainsi que de leurs dessinateurs), d'établir des liens entre la conception d'une œuvre jusqu'à sa réalisation.

La sélection de quatre thématiques peu exposées au grand public m'a confirmé – et témoignera peut-être davantage – la curiosité et l'ingéniosité d'un homme lettré, intéressé par les événements et les créations de son temps, investi dans la vie politique, sociale et bien entendu culturelle de son époque. Curiosité transformée en connaissances nombreuses et justement restituées à travers une expression artistique et commerciale.

Introduction :

Cette étude est tournée sur un vaste fonds de dessins, issus des ateliers des Établissements Gallé.

Sans signature, la grande majorité d'entre eux sont difficilement attribuables à un employé de l'entreprise, ou encore de la main du père et du fils Gallé eux-mêmes.

L'absence claire d'une identité à l'origine d'un coup de pinceau ou d'un trait de crayon, ne doit cependant pas nous faire perdre de vue que la réalisation des modèles de formes et d'ornementation étaient avant tout le fruit des directeurs de l'entreprise.

D'abord, ils étaient les seuls à pouvoir concevoir des modèles ; ensuite, Émile Gallé dirigera d'une main de fer l'atelier jouxtant immédiatement son bureau, au premier étage de l'usine².

Il indiquera alors ce qu'il souhaite à ses ouvriers-dessinateurs, illustré ou non d'un de ses propres croquis, puis contrôlera très régulièrement le passage des mots aux traits : les annotations sont légions sur les dessins d'atelier

(Annexe 1).

De plus, la vente de céramiques, de verres ou de meubles requiert la satisfaction du marché, des clients donc, et la distinction du travail et des progrès techniques lors des Expositions régionales, nationales ou encore internationales³.

La présence des artistes-industriels à ces expositions et aux Salons **(Annexe 2)** confèrent à leur établissement une visibilité grandissante à laquelle ils espèrent voir découler une augmentation des commandes et des ventes.



(Fig. 1 : *Reproduction du four de l'atelier Gallé pour l'Exposition universelle de 1900*, photographie ancienne anonyme, collection particulière).

² L'usine est bâtie en 1894.

³ Les années de participation aux Expositions universelles internationales et nationales : 1855 (Charles Gallé), 1867 (Gallé père est représenté par son fils), 1871 (Londres), 1872 (Lyon), 1878 (Paris), 1884 (VIIIème exposition de l'Union centrale des Arts Décoratifs), 1889 (Paris), 1900 (Paris), 1891-1894 (expositions au Salon), 1900 (Exposition Universelle), 1902 (exposition au Luxembourg).

Ainsi, les inspirations personnelles de Gallé père et fils suivent le goût de leur temps. Aux premiers temps de l'entreprise, ils produisent un style qualifié « historiciste ». La dépréciation pour l'art conçu au XIX^{ème} siècle reproche aux artistes et aux artisans de ne rien inventer de propre au siècle, mais de reproduire les styles des siècles passés :

« Eh ! bien, eh ! bien ! on veut faire sauter les amateurs (la défenestration du Louis XV et du Louis XVI).

Pas mal. C'est dommage que les exécuteurs n'aient pas à mettre en place autre chose – si ce n'est eux-mêmes, les bons fabricants de Louis XVIII, XVI et XV !!⁴»

L'écriture satyrique de Gallé s'insurge contre le cantonnement des créateurs dans un style qui n'évolue pas. Les amateurs sont figés dans l'immobilisme.

Les styles Louis XV⁵ et Louis XVI⁶ sont toujours produits dans les manufactures, notamment de céramique. Ces résurgences du passé plaisent à une clientèle bourgeoise qui garnit ses intérieurs avec une accumulation d'objets affiliant leurs possesseurs à un statut social élevé. Aux yeux des critiques de cette production du XIX^{ème} siècle, ces acquéreurs sont perçus comme dépourvus de sens esthétique car ils ne contribuent pas, bien au contraire, à la réalisation d'un style XIX^{ème} siècle.

La mécanisation et l'industrialisation des ateliers et des entreprises amènent à la copie d'œuvres anciennes et originales ; l'amoncellement d'objets est remis en cause puisque le marché est inondé de pâles copies peu brillantes, et parce que ce pillage ne permet pas d'illustrer les innovations techniques et décoratives de centres géographiques ou de manufactures.

Cette situation s'entoure d'un débat autour de la définition des « arts industriels », des « arts mécaniques » ou bien des « arts décoratifs » :

« Si l'expression 'arts industriels' apparaît dès le début du XIX^{ème} siècle, c'est bien qu'elle définit un processus de production qui caractérise le fonctionnement des manufactures. Durant le premier quart du XIX^{ème} siècle, on évoque les 'produits d'industrie' sans distinguer le type de fabrication, artisanale ou industrielle, ni spécifier la valeur artistique de l'objet dans un contexte économique où ils ne forment qu'une part de l'industrie et du commerce, encouragés par l'État. À partir des années 1830, 'art industriel' s'impose progressivement avec les expositions des produits de l'industrie, puis les Expositions universelles. Le changement d'échelle dans la fabrication d'objets d'art ou d'une production destinée à décorer les intérieurs correspond à l'usage courant de ce terme. De là découle l'expression 'arts appliqués

⁴ GALLÉ Émile, 2006. Lettre à Roger Marx datée du 24 avril 1893, dans *Lettres pour l'art – Correspondance 1882-1904*, CHARPENTIER Françoise-Thérèse, p.117.

⁵ Deuxième quart du XVIII^{ème} siècle (1723-1750).

⁶ Troisième quart du XVIII^{ème} siècle environ (1774-1780).

à l'industrie' qui a connu, entre 1840 et 1889, une brève fortune, tout en perdurant pour les formations techniques. L'association de ces mots, souvent employés par les partisans de la formation des dessinateurs et des artistes, reflète une hiérarchie des arts maintenue par l'Académie des beaux-arts alors que les industriels défendaient 'l'alliance du beau et de l'utile', débat entretenu par les défenseurs des écoles et des musées industriels⁷».

La mécanisation des productions fait considérer qu'elles ne requièrent aucun talent artistique dans leur conception. En effet, l'artisan façonnant de ses mains l'objet semble disparaître au profit des machineries. La distanciation de la main de l'homme dans la production favoriserait le pillage créatif : ce n'est plus l'artisan ou l'ouvrier qui conçoivent les objets, mais les machines. Puisque l'industrialisation permet de produire de grand nombre d'objets en série, les opposés à l'industrialisation perçoivent une perte d'inventivité et de savoir-faire parce que désormais, les objets produits en série sont identiques.

Cependant, Émile Gallé restera un fervent militant des arts décoratifs appliqués à l'industrie. Il trouve au contraire que l'industrialisation permet de produire plus vite, en élargissant la quantité produite pour sa clientèle. L'industrie en série l'aide (cela est surtout vraie pour l'ébénisterie) à réduire ses coûts de production, tandis que la mécanisation de son usine ne l'empêchera jamais de poursuivre ses expérimentations artistiques. Dans cette idée, il faut rappeler que Gallé défend l'idée que les arts décoratifs ne peuvent se détacher ni d'une formation technique ni d'un enseignement des écoles des beaux-arts : la première façonne les objets tandis que le second les orne :

« C'est en répandant à flots dans nos centres de production verrière l'instruction de l'œil, du goût, de la main, de l'instinct décoratif et créateur que l'État fermera mieux encore que par des traités prohibitifs, l'entrée de nos frontières à l'invasion du produit allemand et autrichien ⁸».

Outre l'enjeu économique et commercial que représente le développement de l'industrie pour l'État français, Gallé exprime la nécessité absolue d'unir le travail technique au travail artistique pour obtenir de plus belles créations. Alors, l'industrialisation des entreprises devient un outil de création efficace pour les artistes qui deviennent plus compétitives sur la scène nationale et internationale.

C'est durant ce chamboulement productif qu'Émile Gallé parvient à sortir d'une production commune, basée sur le goût de styles anciens, pour créer des objets innovants.

⁷ [Ouvrage collectif] *L'artiste et l'objet, la création dans les arts décoratifs (XVIIIè-XXè siècle)*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2018, P.12-13.

⁸ GALLÉ Émile, « Notice aux jurys de l'Exposition de l'Union Centrale des Arts décoratifs », 1884 dans LE TACON François, *Emile Gallé, l'amour de l'art*, Editions Place Stanislas, 2008, p.230.

Des savoir-faire de ses collaborateurs et de sa propre pratique naissent des objets décoratifs d'une telle qualité et inventivité qu'ils deviennent des objets d'art récompensés aux Expositions universelles notamment.

Les dessins préparatoires parvenus jusqu'à nous jalonnent le génie créatif de Gallé, valorisant de son temps et bien après lui encore les arts appliqués à l'industrie.

L'étude a été faite sur un corpus de 67 dessins. La sélection fait partie d'un ensemble beaucoup plus vaste, à savoir 831 documents.

Pour ramener les dessins à un nombre restreint, le corpus exclut les dessins qui ont déjà fait l'objet d'une recherche. Cela comprend notamment les recherches en deux Mémoires d'Aude Jeandel, qui traite le corpus botanique dans le premier⁹, celui japonisant¹⁰ dans le second.

Au vu de la richesse des dessins, il paraissait plus pertinent de mettre en avant des inspirations un peu moins connues de l'artiste. L'objet de cette recherche était avant tout d'apporter de nouvelles connaissances sur le fonds conservé au musée de l'École de Nancy. Émile Gallé n'était pas seulement intéressé par la botanique, l'humanisme et le Japon. Il a su, au contraire, produire un art et un registre propre à lui seul, inspiré d'une pluralité de style et d'époques, sans en recopier grossièrement les caractéristiques.

Sur la totalité du fonds d'arts graphiques Gallé se côtoient des motifs végétaux, animaliers (mammifères, insectes, poissons), architecturaux, paysagers, humains (des personnages réalisant le plus souvent des actions de la vie quotidienne), des motifs zoomorphes ou encore de rinceaux et de guirlandes végétales, géométriques. Certaines feuilles de papier sont recouvertes d'une ou deux petites ornementsations, semblant être des dessins d'entraînements.

D'autres schémas sont plus techniques et complexes. On retrouve des silhouettes d'objet en coupe pour déterminer l'emplacement –coloré ou non sur la feuille, de façon partielle ou entière- des motifs et des textures pour les ateliers de réalisation. Parfois, la page est entièrement recouverte de matière. Dans ces cas-ci, le dessinateur semble s'être entraîné, ou bien avoir disposé le modèle pour son employeur.

⁹ JEANDEL Aude, *Émile Gallé. Le fonds de dessins du musée de l'École de Nancy : dessins botaniques*, Mémoire sous la direction de François Pupil, professeur d'histoire de l'Art à l'Université Nancy 2, UFR des Sciences historiques, géographie et musicologie, institut d'histoire de l'Art et archéologie, 2003.

¹⁰ JEANDEL Aude, *Émile Gallé. Le fonds de dessins du musée de l'École de Nancy : l'Extrême-Orient*, Mémoire sous la direction de François Pupil, professeur d'histoire de l'Art à l'Université Nancy 2, UFR des Sciences historiques, géographie et musicologie, institut d'histoire de l'Art et archéologie, 2004.

Des études sous plusieurs angles de plantes, d'êtres vivants et de scènes de vie sont recensées également.

Ajoutons à cette description générale qu'il existe des dessins reliés très nettement à un style (par exemple l'Extrême-Orient, l'Égypte ou encore médiévale), ou à l'inverse des dessins peu définissables au premier coup d'œil parce qu'ils synthétisent avec brio de multiples références. Le tableau de l'**Annexe 3** présente un petit éventail des œuvres conservées.

Il est possible aujourd'hui de parler de ces dessins comme des œuvres à part entière, tant ils ont fait l'objet d'une attention précise. Chaque dessin est unique. Les projets ont des finalités propres à chacun. De plus, les annotations des dessins rendent le projet autonome¹¹. Chaque modèle est le fruit d'un haut degré de précision. Par étude, aucun ne ressemble d'un bout à l'autre au précédent.

La production toute confondue de Gallé est très bien maîtrisée par le public et les chercheurs. En revanche, peu d'ouvrages font l'objet d'une attention recentrée sur les dessins.

Philippe Thiébaud publie en 1993 *Les dessins de Gallé*¹², un ouvrage résumant de façon concise les grandes caractéristiques des dessins d'atelier Gallé ; son travail concerne le fonds du MO¹³. L'ouvrage a été une introduction pour ce travail.

Ce projet traite un corpus allégé, de façon la plus complète possible. Il paraissait contre-productif de dépouiller 800 dessins d'une manière un peu trop terre à terre (entendons ici le simple fait de tenter une datation, une identification de l'auteur, enfin si oui ou non l'objet a été reproduit en trois dimensions).

○ Il s'agit tout d'abord de présenter globalement l'entièreté du corpus, d'en définir les différents types de dessins, identifier les techniques exploitées par les ateliers de dessin pour

¹¹ La recherche de la couleur est visible avec un code chiffré, renvoyant à une couleur précise. Le chiffre est écrit sur le dessin, indiquant une couleur à préciser ou pour remplir les espaces laissés blancs. Ce code n'est pas encore mis à jour, sans doute parce qu'une partie des documents les concernant a disparu dans l'incendie de 1903, ou bien au départ des ouvriers. La mort de l'artiste a pu aussi disperser de la documentation. Il ne faut pas exclure non plus la possibilité qu'un document écrit n'ait jamais vu le jour. L'absence de trace écrite pouvait être une forme de protection contre les vols.

Selon les exemples, on remarque que Gallé cite précisément des parties du dessin, les entourant si nécessaires, pour expliquer qu'un grossissement, une réduction ou un déplacement de tel élément permettrait d'harmoniser davantage la création. Puisque les dessinateurs ont pour rôle de faire naître visuellement les idées de Gallé, ce dernier garderait une forme de contrôle supplémentaire sur son atelier.

¹² THIÉBAUD Philippe, *Les dessins de Gallé*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1993.

¹³ Musée d'Orsay.

appliquer cette somme de connaissance au corpus réduit : il sera plus aisé de cibler son étape de production et de définir l'origine des motifs.

Par la suite, l'ensemble est réduit à un peu moins d'une centaine d'œuvres, afin de croiser les influences remarquées dans les dessins.

Les thèmes essentiels qui ont été retenus sont les suivants :

- le Moyen-Âge,
- l'Antiquité grecque,
- l'Égypte,
- le Moyen-Orient.

Pour ces thématiques, un rapprochement entre œuvres dessinées et céramiques conservées au musée de l'École de Nancy, en s'appuyant sur les œuvres du musée d'Orsay, aide à visualiser la représentativité des thématiques dans les collections.

○ Ensuite, l'origine des répertoires esquissés se confronte aux sources épistolaires et éditées contemporaines de l'artiste-industriel.

Certains livres possédés ou lus par Émile Gallé sont cités dans sa correspondance ; les personnalités nommées dans ses écrits deviennent des pistes de recherche. À leur contact, Émile Gallé développe ses connaissances sur de nombreux sujets, lire des ouvrages et étudier des motifs qui l'ont émerveillé et permis d'accroître son imagination.

Tokkai Takashima, à propos de botanique, fournit à Gallé de nombreuses graines de plantes japonaises, ainsi que des ouvrages japonais traitant de flore nippone : *Nippon Shokubutsumei*¹⁴. C'est par cet intermédiaire que Gallé devient un éminent spécialiste des plantes extrême-orientales, couplé à son amour spontané pour la fleur et l'étude.

○ Enfin, il s'agira d'essayer de comprendre si une technique de dessin (la gouache ou l'aquarelle), en rapport ou non avec des influences précises, est employée en dessin selon le médium de destination : l'aquarelle est-elle destinée aux verreries, tandis que la gouache illustrerait la céramique ?

¹⁴ MATSUMURA J., *Nippon Shokubutsumei, or Nomenclature of Japanese Plants in Latin, Japanese and Chinese*, 1884.

I. Le fonds de dessins d'atelier conservé au musée de l'École de Nancy.

A. Huit-cent-vingt-cinq documents.

1. La constitution du fonds.

Une série de dons, la plupart issus de descendants d'Émile Gallé, ont permis la constitution du fonds.

La première grande série de don date d'octobre 1981, avec 797 dessins acquis par l'intermédiaire de Jean Bourgogne et son épouse¹⁵. Ils sont inventoriés sous deux indices différents, « MOD » (peut-être pour *Modèle*) et « MJB » (sans doute pour *Monsieur Jean Bourgogne* ou encore *Modèle Jean Bourgogne*).

Un second don en juin 1991 ajoute neuf dessins au premier ensemble.

Ensuite, quatre dessins sont donnés au musée par le descendant de Gallé en 1993, dont une représentation d'étude végétale.

Le musée achète en 1984, lors d'une vente aux enchères, un ensemble de dessins issu de la collection privée d'un certain Marchal. Les objets sont inventoriés sous « MP 84 » et sont au nombre de vingt-quatre.

En janvier 2003, l'AAMEN¹⁶ donne un dessin d'Ancolies au musée.

Les sept *Étude de signature pour la grande coupe Libellule* rentrent dans les collections du MEN¹⁷ à partir de 2004.

La désignation d'auteur de la majorité des dessins est « *Atelier Gallé* » ; les œuvres sont rattachées de façon claire à l'entreprise sans toutefois pouvoir attribuer plus précisément un dessinateur à chaque dessin.

En effet, tous les dessins ne sont pas tous issus de collaborateurs reconnus¹⁸. Ensuite, les dessinateurs ont pu s'entraîner à pratiquer des motifs : ceux-ci ne sont pas considérés, à l'époque de leur réalisation, comme des œuvres à part entière, ni des supports illustratifs pour des revues

¹⁵ Il est petit-fils d'Émile Gallé par sa mère, Thérèse.

¹⁶ Association des Amis de l'École de Nancy.

¹⁷ Musée de l'École de Nancy.

¹⁸ On en aurait une trace – comme pour Hestaux ou Prouvé – dans les lettres personnelles et professionnels de l'industriel

artistiques par exemple. Le cadre entrepreneurial ne tend pas vers une renommée individuelle des ouvriers, mais à la reconnaissance de l'entreprise dont le directeur tire les mérites.

Gallé s'entoure entre autre de Victor Prouvé, de Louis Hestaux, et de Rose Wild¹⁹ dans l'exécution de motifs et leur application sur les productions.



HESTAUX Louis, *Étude de vase à décor marin*, crayon et aquarelle sur papier fort.



HESTAUX Louis, *Étude de décor*, gouache, crayon, rehauts d'or sur papier.



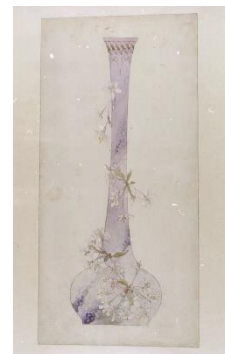
HESTAUX Louis, *Étude*, encre et crayon sur papier.



HESTAUX Louis, *Étude de fleurs et insectes*, crayon, gouache, rehauts d'or sur papier.

(Fig. 2 : Tableau réunissant les quatre dessins attribués à Louis Hestaux, dans l'ordre établi ci-après).

Quatre dessins du corpus sont attribués à Hestaux : MOD 294, MOD 464, MP 84 XXIX b, MOD 2 (supposition par la présence du monogramme L.H. dans l'angle inférieur de la feuille) ; Rose Wild est la dessinatrice supposée pour le dessin MOD 228. Cette femme, rare collaboratrice du nancéien, reçoit un prix lors de l'Exposition Universelle de 1900 ; plusieurs autres collaborateurs sont récompensés alors²⁰.



(Fig. 3 : WILD Rose ?, *Étude de vase à décor de fleur de pommier*, aquarelle et crayon graphite sur papier fort, Nancy, musée de l'École de Nancy.)

Ces heureuses associations contribuent à l'élaboration d'un riche répertoire donnant corps aux pensées d'Émile Gallé, dont la formation en dessin n'a jamais été très appliquée. Il le reconnaît d'ailleurs, dans un courrier à l'attention du critique d'art et ami Roger Marx en mai

¹⁹ JEANDEL Aude, *Émile Gallé. Le fonds de dessins du musée de l'École de Nancy : dessins botaniques*, Mémoire de maîtrise, Université Nancy 2, UFR des Sciences historiques, géographie et musicologie, institut d'histoire de l'Art et archéologie, 2003, pp.73-76.

²⁰ CARRÉ Lorelei, *La céramique de Charles et d'Émile Gallé au musée de l'École de Nancy*, vol. 1, Mémoire de M1, Université de Lorraine-Nancy, Master Patrimoine Arts Histoire 2018, p.70

1895, tandis que ce dernier lui demande de lui fournir des croquis des œuvres exposées au Salon des Arts Décoratifs de 1895 :

« Vous êtes infiniment bon ! mais je suis un bien mauvais dessinateur. Je dessine sur mes vases mêmes et le metteur au point fait tout disparaître ²¹».

L'application de couleur sur les vases sert avant tout à ajuster le positionnement des motifs.

« Je vous remets ci-inclus un affreux boquillon pris entre chien et loup et représentant la vitrine que j'ai expédié à Nantes ²²».

Le terme « boquillon » est annoté dans le texte de la façon suivante : « Terme usuel chez Gallé pour désigner, selon Madame Perdrizet-Gallé qui l'avait entendu dans son enfance, le premier croquis hâtif ou le modelage d'un objet » : les dessins de l'artiste n'ont pour lui qu'une valeur d'ébauche éphémère.

Cependant, les relations entretenues par Gallé avec les nombreux artistes et ouvriers qu'il emploie, additionnées au regard infatigable qu'il pose sur la nature et son environnement, peuvent faire oublier sa formation non approfondie de dessinateur :

« Il n'est pas allé à l'École municipale des Beaux-Arts ; seuls les cours dispensés au lycée lui ont permis d'être initié au dessin et d'acquérir certaines notions en la matière. Cependant, le fait de côtoyer chaque jour, au sein de l'entreprise familiale, des dessinateurs accomplis tels que Louis Cayon, Gengoult Prouvé, puis son fils Victor, lui a été bénéfique. Il s'est aguerri et ses capacités se sont affirmées, l'autorisant même à fixer sur le papier des modèles pour la maison de production. Mais ce qui déterminera Gallé dans son apprentissage, c'est avant tout l'amour des plantes. Prodigieusement captivé par le milieu naturel et désireux de traiter du polymorphisme des végétaux, il ne pouvait négliger la pratique du dessin. Selon Louis de Fourcaut, ami et premier biographe de l'artiste, 'sa passion pour les plantes lui mit le crayon à la main. On peut dire que la botanique décida de son avenir'. ²³»

²¹ GALLÉ Émile, 2006. Lettre à Roger Marx datée du 28 mai 1895, dans *Lettres pour l'art – Correspondance 1882-1904*, CHARPENTIER Françoise-Thérèse, p.152.

²² GALLÉ Émile, 2006. Lettre à Roger Marx datée du 27 novembre 1896, dans *Lettres pour l'art – Correspondance 1882-1904*, CHARPENTIER Françoise-Thérèse, p.162.

²³ JEANDEL Aude, *Émile Gallé. Le fonds de dessins du musée de l'École de Nancy : dessins botaniques*, op. cit., p.27.

La collection nancéienne d'arts graphiques Gallé correspond à 825 œuvres. Il n'est certainement pas exhaustif à la totalité des dessins exécutés dans l'atelier parce que l'usage et le réemploi des dessins étaient multiples. Une perte a été causée par l'incendie ravageant les Établissements Gallé²⁴, tout comme l'usure des dessins au sein de l'usine s'explique par leur manipulation. Certains ont peut-être été jetés une fois le modèle confectionné.

« Les dessins du fonds appartement au MEN permettent d'entrevoir les multiples étapes nécessaires à la réalisation d'une œuvre. Ils témoignent également du temps passé par les collaborateurs à élaborer des modèles et du grand talent de ceux-ci. Hormis les poncifs et les dessins de garantie, recopiés puis déposés au conseil des prud'hommes sous enveloppe scellée, les dessins peuvent être considérés comme des originaux. De plus, il s'agit de modèles originaux des œuvres réalisées souvent en plusieurs exemplaires²⁵ ».

Ce nombre permet toutefois d'offrir des pistes d'études et de classement - autant que la nature et les thématiques des dessins le permettent – parce que les comparaisons entre techniques, matériaux et nature des dessins s'obtiennent sur un échantillon vaste. Bien que l'étude se concentre sur un corpus réduit²⁶, l'analyse sera orientée préalablement par analogie avec les autres dessins. L'analogie établit un corpus de référence pour les inspirations d'Émile Gallé, qu'elles fussent simples évocations lointaines ou détails plus appliqués.

Lors de l'analyse, les fiches d'inventaire de ces dessins ont été disposées dans un tableau²⁷, auquel il a été possible d'interroger les différents éléments qui les définissent. Dix-neuf entrées décrivent, selon les connaissances obtenues par les fiches d'inventaire et les recherches, les dessins étudiés :

-le numéro d'inventaire ;

-le titre ;

-l'auteur (820 dessins sont produits par l'« Atelier Gallé » ; 11 autres sont dits de à la main d'Émile Gallé²⁸. Louis Hestaux a signé deux dessins : MOD 294, MP 84 XXIX b. Il est

²⁴ Il est daté de 1903.

²⁵ JEANDEL Aude, *Émile Gallé. Le fonds de dessins du musée de l'École de Nancy : dessins botaniques*, op. cit. p.4.

²⁶ Voir C. *Le corpus approfondi du travail de recherches*, p.48.

²⁷ Voir le volume 2, *Annexes*.

²⁸ Ces dessins portent les numéros d'inventaire suivant : MOD 112, MOD 257, 993.31.212, 993.31.213, 004.1.2, 004.1.3, 004.1.4, 004.1.5, 004.1.6, 004.1.7.

supposé être l'auteur d'un troisième et d'un quatrième dessin, MOD 464 et MOD 2. Rose Wild est également une collaboratrice dont un des dessins lui est attribué : MOD 228. La mention « Atelier Gallé » garantit de façon générique l'inscription du modèle dans la direction artistique d'Émile Gallé, ou encore du temps de Charles Gallé) ;

- la date d'exécution ;
- la date ainsi que le mode d'acquisition de l'objet ;
- les techniques ;
- les dimensions – précisées avec ou sans support lorsqu'il en existe un ;
- une description du sujet ;
- suivi par son analyse ;

- les signatures (elles nous permettent de nommer les collaborateurs de dessins, comme pour Hestaux cité précédemment. Au-delà de l'identification de l'auteur, se référer aux signatures d'Émile Gallé donne lieu à une datation d'après une chronologie qui a déjà été le fruit d'une classification (**Annexe 4**) ;

- les cachets, preuve de la création originale des Établissements Gallé, garant du droit d'auteur.

Les signatures et les cachets permettent de faire reconnaître la création d'un modèle comme issu des Établissements Gallé. En cas de vol ou de copie, il est nécessaire de vérifier si l'objet est marqué, ou bien s'il possède un cachet de dépôt aux prudhommes. Cette marque et sa datation protège l'originalité et la possession des motifs, qui devant la loi doivent être déposés avant tout usage (autrement il est impossible de justifier la possession du motif car sa mise en circulation –dans une production commerciale et industrielle – le fait tomber dans le domaine public²⁹). À l'issue du procès perdu contre la faïencerie de Lunéville-Saint-Clément en 1879, Charles et Émile Gallé cherchent à tout prix à protéger leur production en déposant leurs motifs et en les signant. Cela explique l'apposition de cachets et de signatures sur des dessins à destination des ateliers de production ;

²⁹ CARRÉ Lorelei, *La céramique de Charles et d'Émile Gallé au musée de l'École de Nancy*, vol. 1, Mémoire de M1, Université de Lorraine-Nancy, Master Patrimoine Arts Histoire 2018, p.36-37.

- les indications « Autres » pour relever les indications techniques, de composition, de couleurs, mais aussi une numérotation des dessins dans l'atelier : la numérotation n'est pas continue. Un autre problème se pose, celui de ne pas savoir si la numérotation recouvre tous les dessins ou recoupe des séries entre elles (par exemple, une numérotation attribuée à un service ; il s'avère que Gallé numérotait des ensembles de dessins selon les projets. Par exemple, MOD 166 est « Trilobée n°2 » d'une série au nombre inconnu).

Au vu de la quantité d'objets, une telle numérotation pose des problèmes de redoublement de nombre. Deux « devise n°11 » portant sur des motifs différents mais de la même thématique sont dénombrées³⁰.



(Fig. 4 : Atelier Gallé, *Étude d'un décor avec René II*, crayon, gouache et encre sur papier, Nancy, musée de l'École de Nancy).

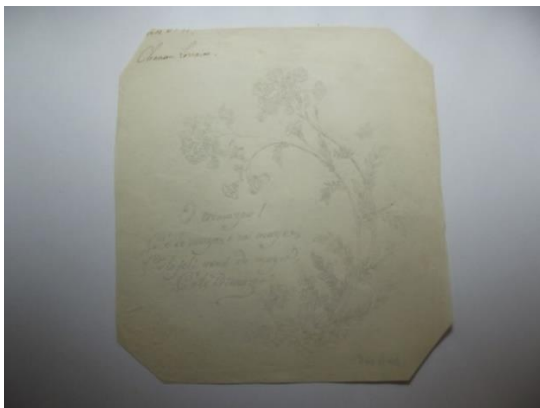


Fig. 5 : Atelier Gallé, *Étude*, crayon sur papier, piqué, Nancy, musée de l'École de Nancy.

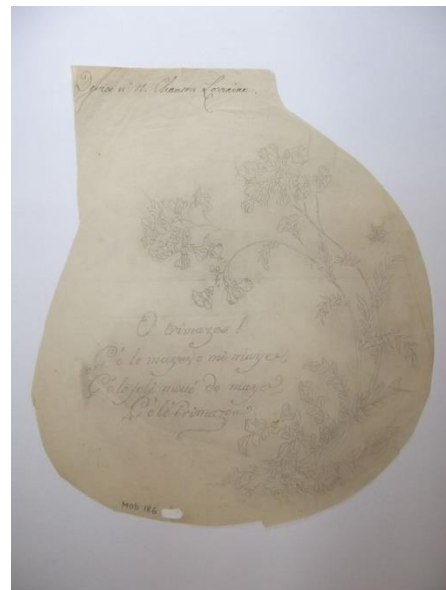


Fig.6 : Atelier Gallé, *Étude*, crayon sur papier de serpente, piqué, Nancy, musée de l'École de Nancy.

Quant aux deux dessins MOD 210 et MOD 198, ils portent respectivement les « n°35 » et « n°36 » : ce sont tous deux des motifs entièrement peints de gouaches sur papier. Ils ne semblent pas issus d'une thématique similaire.

³⁰ MOD 176 et MOD 186.



Fig. 7 : Atelier Gallé, *Étude pour une coupe*, crayon et gouache sur papier, Nancy, musée de l'École de Nancy.



Fig. 8 : Atelier Gallé, *Étude*, crayon et gouache sur papier fort, Nancy, musée de l'École de Nancy.

Treize dessins numérotés. Le chiffre le plus bas est « N°3 » pour MOD 7 ; elle s'achève au nombre « 99 » pour MOD 22, ou peut-être « 3147 » pour MOD 44 (l'inscription au crayon est peu lisible).

Les inscriptions « Autres » ont été remplies au fur et à mesure de la recherche³¹.

Les dernières colonnes sont axées sur la recherche.

- Lister les expositions ayant présentées les dessins permet de voir quel est l'intérêt porté sur le travail d'atelier. Peu de dessins du corpus ont été relevés dans des expositions. Les lectures n'en ont pas relevées davantage (les expositions auxquelles Gallé participe de son vivant ne présentaient pas les dessins. Ces derniers souvent des croquis réalisés pour illustrer les parutions littéraires).

- Les deux dernières colonnes regroupent une bibliographie scientifique, et les écrits de Gallé.

- Enfin, il est indispensable de faire des rapprochements entre des dessins et des œuvres créées, pour comparer l'évolution des motifs et des compositions, de l'idée à la réalisation. Cette piste de recherche a été la plus fructueuse, bien que chaque dessin n'ait pas forcément trouvé son pendant sorti de l'usine. Ces rapprochements ont orienté parce qu'elle a orienté la définition des thématiques étudiées ci-après.

³¹ Voir 4. Datation, signatures et cachets, p.30.

Ces rapprochements vérifient également si l'emploi d'une technique donnée renvoie systématiquement ou non à une application céramique ou verrière.

Il n'existe pas de colonnes sur la « thématique » des dessins, parce que les descriptions d'origine, ou fournies lors de cette étude, éclairent suffisamment la nature de la représentation. Il est parfois même difficile de classer une composition tant les références se marient et se conjuguent dans un style authentiquement Gallé. Aude Jeandel l'avait saisi :

« Il est parfois difficile d'établir des césures nettes et de cataloguer certains dessins dans une catégorie précise, car Gallé se livrait, sur ses compositions, à de fins mélanges d'influences et de thèmes ³² ».

« Situer ces deux études dans leur contexte de création est une étape nécessaire si l'on souhaite comprendre pourquoi Gallé a justement choisi de s'intéresser à l'Extrême-Orient et pourquoi il a fortement préféré s'en éloigner. [...] En revanche, la distinction entre motifs chinois et japonais ne sera pas clairement établie, sauf occasionnellement, car Gallé ne cesse de mêler les deux influences dans ses créations. Lorsque les différences entre les deux sont clairement visibles, elles sont indiquées, mais dans le cas inverse, il faudra approfondir le sujet lors d'un travail ultérieur³³ ».

Ce mélange incarne bien l'attitude des artistes, amateurs et industriels du XIX^{ème} siècle qui, croirait-on, puisent dans les nouveaux modèles apportés par la découverte et la conquête de nouvelles destinations mondiales sans en distinguer ni la provenance précise, ni les caractéristiques de la composition.

Ayant traversé le temps, les dessins ont une taille et une forme variées. Les bords des feuilles sont plus ou moins pliés, manquants, usés. Les mesures varient grandement, allant de 5 centimètres pour le dessin MP 84 XLVIII c³⁴, jusqu'à 95 centimètres de long pour MOD 307³⁵. L'objet MOD 420³⁶, quant à lui, est le seul dessin de forme circulaire.

³² JEANDEL Aude, *Émile Gallé. Le fonds de dessins du musée de l'École de Nancy : dessins botaniques*, op. cit. p.81

³³ Ibid.

³⁴ Atelier Gallé, *Étude, pour le décor des manches d'un éventail*, aquarelle et crayon sur papier, Nancy, musée de l'École de Nancy.

³⁵ Atelier Gallé, *Étude d'eucalyptus*, crayon et aquarelle sur papier fort, Nancy, musée de l'École de Nancy.

³⁶ Atelier Gallé, *Étude pour le décor d'une assiette ou d'une coupe*, trace de crayon sur papier perforé, Nancy, musée de l'École de Nancy.

Cet exemple d'une assiette ou d'une coupe évoque l'adaptation des échelles, dans un premier temps pour définir une composition, puis une reproduction à taille réelle dans les ateliers de conception. MOD 420 rappelle l'application du décor sur la silhouette d'un objet³⁷.

Il faut garder à l'esprit que ces œuvres étaient avant tout des outils de création, de production ; de fait, elles se retrouvent manipulées, modifiées dans la plupart des cas, annotées de la main d'Émile Gallé pour préciser un positionnement ou un rendu à ses collaborateurs³⁸.

On décèle de nombreux trous de punaises évoquant un dessin épinglé dans les ateliers. Certains montages témoignent des états de conservation. Les exemples suivants :

-MP84 L à MP84 LIV,

-MP84 LIX,

-MP84 LV à MP84 LVIII,

-MP84 LX et MP84 LXI,

-MP84 XIX,

-MP84 XL à MP84 XLIV

-MP84 XLIX

-MP84 XLV

-MP84 XLVI à MP84XLVIII,

-MP84XV,

-MP84XVIII,

-MP84XX,

-MP84XXII à MP84XXIII,

-MP84XXIX,

-MP84XXV à MP84XXVIII,

-MP84XXX à MP84XXXIV,

-MP84XXXIX,

-MP84XXXVI à MP84XXXVIII (disposés à plusieurs sur une même planche dans un souci de praticité et de lecture. Puisque tous les montages proviennent de l'achat aux enchères de 1984, il est probable que le montage ait été réalisé par le collectionneur privé.)

³⁷ Voir I. B. 1. Nature et usage des dessins, p.40.

³⁸ Pour le dessin *MOD 15*, Gallé demande de repositionner des éléments décoratifs : « Mettre ici le sujet Faisan n°2 c », et « Dans ce médaillon mettre l'oiseau / & les branchages des motifs polychromes ». Dans le cas de *MOD 87*, Gallé demande de s'inspirer d'un autre dessin (« Voir aussi n°100 ») et d'utiliser des couleurs précises : « Pour panier iris n° / Dégradage des placages n° », « Aquarelle n° 2022 ».

En effet, les ensembles sont rangés par typologies et motifs. MP84 LI à MP84 LIII rassemblent des motifs pour un vase avec différents motifs de cartouches. Ils évoquent le dessin et l'objet MOD 1 et 1bis associés au vase Inv. EF2 par la forme du cartouche d'algues encadrant le fond de l'eau. D'autres dessins du corpus contiennent des cartouches géométriques : MOD 42, MOD 16, MOD 119, MOD 126 et 127, MOD 177, MOD 358 et 612. MOD 16, 122 et 42 sont très proches des modèles fixés sur support pour la silhouette peinte du vase, la disposition en éventail de motifs japonisants dans deux cartouches superposés, et la forme même des cartouches.

Sur la planche de MP84 LIV et MP84 LIX sont réunis des portraits réalistes sur papier calque, avec plus particulièrement une seconde planche rassemblant des portraits dans un format de médaillon.

La série MP84 LV à MP84 LVIII traite de personnages et d'ornements plutôt chevaleresque et Renaissance.

Pour MP84 LX et MP84 LXI, l'illustration se base sur des scènes de personnages en action, grossièrement dessinés dans diverses postures. L'ensemble est accompagné d'un poncif de marli.

MP84 XIX réunit deux dessins colorés terminés de vases distincts. Ce rapprochement laisse à voir un échantillon de couleurs vives.

Pour les dessins de MP84 XL à MP84 XLIV, les planches regroupent des dessins à l'inspiration similaires. Sont également regroupés plusieurs éléments de dessins qui ont servis à dessiner un même objet ; deux éventails sur planche (MP84 XL et MP84 XLII) montrent à la fois la silhouette de l'objet, le détail orné du manche et des ornements qui feront partie de l'ensemble. La planche pour l'éventail MP84 XLV reprend cette disposition, pareillement pour MP84 XLVIII.

Tous ces ensembles nous font voir une unité dans le travail de Gallé, à travers la technique et les matériaux et à travers des thématiques abordées.

Ce ne sont pas, initialement, des œuvres d'art destinées à être exposées au même titre que des objets décoratifs. Leur inventivité est alors le centre du renouveau de l'art, tandis que les artistes espèrent mettre à jour un art de leur époque, en dépassant non sans inspiration les styles des siècles passés.

« *L'art nouveau se joue des frontières. Tous les artistes qui appartiennent à ce mouvement ont en commun plusieurs objectifs : ils sont partisans de l'unité de l'art et souhaitent réunir dans un même ensemble arts majeurs, arts décoratifs, artisanat et industrie ; ils veulent aussi s'affranchir du passé et s'inspirer des formes nouvelles, souvent de formes inspirées de la nature*³⁹ ».

La postérité des dessins les rend ainsi exceptionnels, objets précieux puisqu'ils retracent l'origine des objets tant vantés et reconnus par la communauté scientifique, artistique et le public.

Ces œuvres revêtent deux aspects : celui d'abord de l'objet en deux dimensions, devant servir de support pour les étapes de la conception jusqu'à la réalisation dans la terre, le verre ou le bois ; ensuite, ils deviennent des œuvres à part entière, parfois traces ultimes des idées de l'artiste qui ne nous sont pas parvenues.

Il peut dérouter qu'une étude non transversale de ces dessins n'est encore été réalisée, puisque les fonds d'arts graphiques de nombreux musées (citons ceux du musée de l'École de Nancy, du musée d'Orsay) associeraient les objets conservés aux quatre coins du monde avec leur silhouette de papier.

Durant ces deux années de Master, certains dessins que je ne comprenais pas ont reçu un éclairage nouveau en découvrant que leurs exemplaires céramiques existaient bel et bien, inscrits dans les collections du musée d'Orsay⁴⁰. L'analogie entre l'œuvre dessinée et l'œuvre de terre nous fait comprendre la composition du dessin. La forme du vase (fig. 9), à savoir un objet à base octogonale, donc le col large s'élargit vers la partie inférieure du dessin pour former la panse, reçoit un décor de guirlandes végétales. Seulement deux faces décorées sont tracées parce qu'elles seront reproduites alternativement sur les six faces de l'objet.



Fig. 9 : GALLÉ Émile, *Vase*, faïence au décor gravé et polychrome de petit feu sur émail mêlé de poudre d'or et sous couverte transparente, 1889, Paris, Musée d'Orsay.

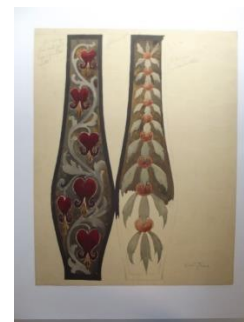


Fig. 10 : Atelier Gallé, Étude de deux frises, crayon, aquarelle, gouache et rehauts d'or sur papier, Nancy, musée de l'École de Nancy.

³⁹ LE TACON François, *Émile Gallé, l'artiste aux multiples visages*, Éditions Place Stanislas, Nancy, 2011, p.31-32.

⁴⁰ Atelier Gallé, *Vase*, faïence au décor gravé et polychrome de petit feu sur émail mêlé de poudre d'or et sous couverte transparente, 1889, Paris, Musée d'Orsay.

2. Lecture des numéros d'inventaire.

Les numéros d'inventaires ont été attribués selon la constitution du fonds. Cette nomination nous aide à restituer rapidement un objet dans son entrée au musée.

S'attarder sur les numéros d'inventaire nous permet de voir une première série de rapprochements entre les dessins.

Sept dessins sur la totalité du corpus comportent une numérotation « bis » : quatorze dessins fonctionnent par paire ; ils permettent d'analyser une variation d'un motif dans l'esprit de l'artiste et de son atelier (**Annexe 5**) :

-MOD 1 et 1 Bis : les deux dessins sont titrés *Étude pour un vase à décor de libellules et d'aster*, et présentent respectivement la face avant et la face arrière du modèle.

-MOD 44 et 44 Bis : ce sont deux compositions différentes d'une carpe ornée de petits personnages marins-pêcheurs. MOD 44 est une composition achevée du projet, colorisée. Tandis que MOD 44 Bis esquisse la forme évidée de la carpe. Elle est l'élément central de la composition parce qu'elle rythme la direction du regard dans son cerne et délimite le positionnement des éléments décoratifs.

-MOD 114 et 114 Bis : Avec l'exemple du dessus, cette autre paire de modèles illustre les étapes de création et de dessin pour la conception des œuvres. MOD 114 semble figurer une première approche de l'idée, entre le placement précis des éléments (la plante et l'insecte) disposés sur un fond coloré qui approche des couleurs que l'on peut obtenir dans la céramique et le verre. Pour l'objet Bis, l'ajout d'une frise et d'une nouvelle disposition des éléments peut faire penser que le projet est plus précis sous cette seconde forme. La frise complèterait le pied ou le col de l'objet. De plus, il faut constater la grande similitude des couleurs entre les deux modèles, appuyant l'hypothèse de l'aboutissement de l'idée⁴¹.

⁴¹ Par analogie, ces dessins évoquent le fond utilisé pour les modèles et les vases en céramique à l'effigie de Jeanne d'Arc : (MOD 173) *Étude de décor Jeanne d'Arc* et le vase (HV15) *La chevauchée de Jeanne d'Arc*, vase en faïence émaillée sous couverte plombifère. Ce fond faune est repris dans différents dessins des ateliers, notamment pour disposer par-dessus des personnages, des cartouches, des objets ou des insectes qui semblent flotter dans la couleur, exécutés avec précision.

-MOD 153 et 153 Bis : Cette fois-ci, les modèles représentent des poncifs⁴² de chardon de Nancy stylisés. Le motif est reproduit avec de l'encre sur du calque, lui-même superposé à une feuille de papier fort. Les motifs sont presque identiques, avec une taille (respectivement 9,9 centimètres de largeur pour 15,2 centimètres de longueur, et 7 centimètres en largeur pour 14,2 en en longueur) agrandie au calque Bis. L'élargissement du motif est sensible sur les racines du MOD 153 Bis, ainsi que sur l'allongement des bractées⁴³ épineuses du chardon et des feuilles, qui s'étirent vers la gauche et vers le haut.

-MOD 155 et 155 Bis : Les deux modèles portent le nom *Étude de chardon lorrain*. Sur le modèle Bis, une croix de Lorraine a été ajoutée au centre de la plante, proposant une ornementation patriotique lorraine. La seconde composition met en scène une fleur de moins (au centre du motif), pour intégrer la croix de façon plus harmonieuse dans l'entrelacement des feuilles et des tiges. Le premier exemplaire est esquissé de façon plus détaillé et fourni, on remarque davantage un profil botanique tandis que le second MOD 155 est tracé avec une certaine simplicité (cette différence est lisible aux traits des fleurs notamment).

-MOD 461 et 461 Bis : Cette étude de cinq groupes de papillons, dont l'un entoure et semble porter un personnage, est identique à son poncif MOD 461 Bis. Il s'agit d'un exemple d'adaptation d'une même inspiration.

-MOD 628 et 628 Bis : Les deux aquarelles et crayons représentent un profil botanique de fleurs d'angélique, à destination de la table gigogne *Lyre*. La plante est facilement identifiable sur les deux dessins, même si elle n'est pas présentée de la même façon sur le papier.

⁴² Un poncif se définit comme une « *Feuille de papier comportant un dessin piqué de multiples trous que l'on reproduit en pointillé (sur une surface quelconque) en passant une ponce sur le tracé.* ». Le poncif est aussi défini comme « *Dessin conventionnel dans le choix du sujet, la composition, les procédés.* » (<https://www.cnrtl.fr/definition/poncif> consulté le 08/03/2020). Nous pouvons garder à l'esprit que les modèles demandés par Gallé à ses ouvriers, ou réalisés par ses soins, sont autant de modèles à mémoriser et à apprendre pour constituer une base de travail pratique à maîtriser.

⁴³ « *Petite feuille intermédiaire entre la feuille, dont elle diffère généralement par la couleur et la forme, et le pétale, et qui pousse au voisinage de la fleur qu'elle recouvre en partie avant son éclosion.* » (<https://www.cnrtl.fr/definition/bract%C3%A9> consulté le 08/03/20).

3. Matières, techniques et supports utilisés.

D'après les fiches d'inventaire, les ateliers de dessins ont utilisé quinze techniques différentes sur ce corpus. Il y aurait également douze supports différents.

L'analyse des techniques peut être quelque peu simplifiée, puisque certaines mentions sont plus détaillées que pour d'autres, ce qui explique la taille du panel.

Plusieurs dessins sont réalisés avec une superposition de techniques, notamment lorsque la colorisation est obtenue avec de la gouache et de l'aquarelle.

- 271 dessins portent de la gouache,
- 276 sont peints à l'aquarelle,
- 2 dessins sont réalisés avec du pastel,
- 16 dessins sont tracés à la plume,
- 284 sont tracés ou écrits à l'encre.

D'après l'inventaire, la couleur de l'encre a été précisée sur vingt-neuf dessins. Sur vingt-deux cas, l'encre est noire ; MOD 564 est le seul motif à l'encre bleue et rouge. Enfin, MOD 159 est cacheté à l'encre verte. Un seul dessin comprend de l'encre bleue (MOD 265), et cinq dessins contiennent de l'encre rouge (MOD 25, 151, 128, 136, 143).

Cette matière est utilisée pour colorer les motifs (MOD 5), tamponner et signer les œuvres (MOD 13, MOD 46) et tracer des ornements (MOD 108, MOD 220). L'encre se travaille à plusieurs niveaux d'intensité. Sa couleur n'est souvent pas précisée parce qu'elle sert pour les signatures et les cachets.

Concernant l'esquisse des œuvres,

- 656 dessins contiennent du crayon,
- 21 sont tracés avec du crayon graphite,
- et 1 dessin recense de la mine de plomb.

Deux dessins sont réalisés avec de la sanguine, MOD 463 et MP84 XXXIc ; ils figurent des motifs entiers, épurés ; l'un est végétal tandis que le second représente un chien héraldique.

L'ajout d'autres matières a donné plus de reliefs à certains dessins. Elles sont désignées comme « rehauts » dans les fiches d'inventaire, et sont facilement lisibles sur les dessins et les photographies d'inventaires.

- 112 œuvres possèdent des « rehauts d'or » ou « dorés »,
- 7 sont « d'argent » ou « argentés »,

-de la bronzine⁴⁴ a été identifiée à une reprise, suite à une restauration. Elle sert de rehauts d'or pour MOD 3.

La variété des supports est également le fruit d'une précision inégale pour chaque dessin.

S'il est possible de compter 849 supports papier d'une façon générale,

- il y a 450 documents sur papier simple,
- 150 sur papier dit « fort »,
- le canson est relevé 14 fois,
- tandis que 10 supports carton sont comptabilisés,
- 4 dessins sont disposés sur du papier cartonné.

Le calque est représenté sous deux supports distincts :

- 180 calques proprement dits,
- 23 piqués⁴⁵.
- 80 supports « perforés » le sont par les trous de punaises ou d'usage (le terme les confond avec des piqués).

Les trois dessins sur « papier gris » réfèrent plus à la nature du papier qu'à une caractéristique particulière pour le dessin. Dans cette idée, les deux « papier coloré » le sont par aquarelle ; ils servent à disposer un fond pour un motif.

Enfin, quinze utilisations de papier serpente⁴⁶ ont été relevées. Ce papier sert plutôt de calque, pour tracer finement de petits modèles de devises (MOD 179, MOD 180, MOD 183, MOD 185, MOD 186), des silhouettes d'objets (MOD 211, MOD 214) et des motifs simples, colorés (MOD 142, MOD 189, MOD 500, MOD 526, MOD 553, MOD 581, MOD 586, MOD 587).

⁴⁴ « Poudre métallique le plus souvent à base d'un alliage de cuivre, utilisée en projection sur du vernis ou peinture faite du mélange d'un liant et de cette même poudre ». BERGEON LANGLE Ségolène, CURIE Pierre, *Peinture et dessin - Vocabulaire typologique et technique*, Editions du patrimoine, 2009.

⁴⁵ Les calques pouvaient servir à apprendre la reproduction de motifs ou de compositions complètes. Ils pouvaient également permettre aux ouvriers de les transformés en poncifs (« piqués ») au moment de la production d'atelier.

⁴⁶ Il s'agit d' « un papier fin, parfois transparent, portant à l'origine un serpent en filigrane, utilisé notamment en feuillets intercalaires pour protéger les gravures des livres ». (<https://www.cnrtl.fr/definition/serpente> consulté le 08/03/20).

Hormis l'utilisation de la bronzine, les matériaux utilisés pour ces dessins sont communs. Ils sont utilisés conjointement sur beaucoup de dessins (38) afin de produire le plus d'effet esthétique.

La gestion de la couleur change selon l'intérêt du dessin. Les aquarelles et les gouaches épaisses témoignent d'un modèle achevé, prêt à partir en atelier.

L'intérêt repose sur la création d'un dessin le plus fidèle possible à l'imagination du botaniste, au regard de la technique dont ses ouvriers disposent, et plus encore de la riche gamme colorée inventée par l'artiste (**Annexe 6**).

Cette *assiette galette d'émaux*, précédemment citée dans mon travail de M1⁴⁷ pour illustrer le développement des couleurs de faïences au sein des ateliers, reste une référence incontournable des possibilités colorées de l'usine. Des notes de Gallé en marge des dessins précisent une référence d'aquarelle attendue pour coloriser le modèle (MOD 87, MOD 303, MOD 331). La connaissance des couleurs et du dessin donne, dès le papier, la substance aux œuvres.

4. Datation, signatures et cachets.

Beaucoup de dessins ne portent aucune marque de datation tangible (ni date manuscrite, ni signature ou cachet auxquels se référer). Il est alors impossible de les classer chronologiquement. Lorsque l'on trouve un élément de datation, il est pertinent de le questionner : le dessin serait-il daté à la fin du travail du dessinateur ? après avoir reçu un cachet ?

La datation pourrait se faire en partant des œuvres de terre et de verre. Puisque la production de faïences s'achève avant celle des verres, autour de 1880, la disparition ou l'apparition de thématiques tournerait autour de ce premier axe.

Pour compléter ce manque, il faut connaître le corpus des verreries.

Un second axe serait de se reporter à l'évolution des inspirations qui ont fait évoluer chronologiquement, en se chevauchant parfois, l'entreprise.

⁴⁷ CARRÉ Lorelei, *La céramique de Charles et d'Émile Gallé au musée de l'École de Nancy*, vol. 2, Mémoire de M1, Université de Lorraine-Nancy, Master Patrimoine Arts Histoire 2018, p.53

A. Une datation thématique transversale.

Pour rappel succinct, Charles Gallé s'associe avec différentes manufactures lorraines afin de produire une faïence dans le goût de la clientèle : elle est attachée aux styles anciens : les styles Louis XV et Louis XVI⁴⁸ :

« *Le Second Empire s'annexe avec passion particulière les styles Louis XV et Louis XVI –on sait, en effet, le culte voué par l'impératrice Eugénie à Marie-Antoinette. Ce besoin d'ancien, ou d'illusion d'ancien, qui sévit tant à la cour impériale que dans les diverses sphères de la bourgeoisie, est en réalité antérieur [...]. Déjà sous le règne de Louis-Philippe⁴⁹, le goût pour le XVIIIème siècle est, avec l'amour du 'gothique', une composante privilégiée du cadre de vie [...]. L'une comme l'autre devaient généreusement alimenter le capital de modèles des ateliers Gallé.⁵⁰* »

Entre autre, Charles Gallé recevra une reconnaissance de la famille impériale en créant un imposant service de verre gravé dans le goût néo-Louis XVI⁵¹, au mois d'août 1855⁵² :

« *C'est donc tout naturellement que le premier service, composé de trente-six carafes et de cent-cinquante verres, livré en août 1855 par Charles Gallé au Grand Maréchal de la Maison de l'Empereur pour le Palais des Tuileries, présente un décor gravé néo-Louis XVI : un médaillon, dans lequel s'inscrit un N surmonté de la couronne impériale, est suspendu à un nœud de ruban à une guirlande de violettes faisant bordure. Les violettes gravées 'extra riches' réapparaissent sur le verre d'eau en cristal 'mousseline' réalisé en 1861 à l'intention de l'impératrice Eugénie qui, fort satisfaite, le fit immédiatement placé dans ses appartements des Tuileries. Ces deux exemples montrent à quel point les orientations prises par Charles Gallé [...] participaient du goût ambiant et combien elles étaient prisées des sphères les plus élevées de la société⁵³.* »

Les modèles sortent des fours de la manufacture de Lunéville-Saint-Clément. La préservation de moules permet à Charles Gallé de diriger l'atelier décoratif de la manufacture pour mêler ses propres motifs, en commandant des blancs à ses associés lorrains :

⁴⁸ Ces styles sont à l'honneur durant la période du Second Empire (1852-1870).

⁴⁹ 1830-1848.

⁵⁰ THIÉBAUT Philippe, *Les dessins de Gallé*, Musée d'Orsay, Réunion des Musées nationaux, Paris, 1993, p.46.

⁵¹ L'impératrice Eugénie, par son intérêt au sujet de Marie-Antoinette, conduit le style Louis XVI dans un renouveau apprécié dans sa forme authentique, mais également dans un style « impératrice » : le néo-Louis XVI. L'authentique et l'illusion du réel chevauchent la même place.

⁵² CARRÉ Lorelei, *La céramique de Charles et d'Émile Gallé au musée de l'École de Nancy*, op. cit., p.71.

⁵³ [Ouvrage collectif] *Couleurs et formes, l'héritage du XVIIIème siècle dans l'École de Nancy*, Musée de l'École de Nancy, Somogy éditions d'art, Paris, 2005, p.26-27.

« Le but que Charles Gallé poursuit [...] est de pouvoir réutiliser les moules anciens et d'en créer de nouveau dans un esprit très proche afin de suppléer aux moules perdus. Charles Gallé savait pertinemment que de cette fabrique étaient sortis des services de tables et des objets comptant assurément parmi les productions les plus délicates de la faïence française⁵⁴ ».

L'envie de création et d'inventivité n'est pas conçue en dehors d'une stratégie commerciale : collaborer avec des manufactures anciennes pour assurer un héritage culturel -français et lorrain de surcroît- et authentifier leur valeur esthétique et marchande :

« Compte avant tout l'heureuse initiative de se rapprocher de manufactures dont la création remontait au XVIIIème siècle, qui contribua fortement à asseoir la réputation artistique et la réussite financière du négoce de Charles Gallé⁵⁵ ».

Ces manufactures bénéficient d'un savoir-faire et d'outils contemporains aux styles docilement reproduits.

L'engouement lorrain et surtout nancéien pour le XVIIIème siècle s'exprime par un sentiment patriotique exalté autour de grands axes : ils sont présentés comme un âge d'or de la Lorraine, pour combler la blessure causée par la perte de l'Alsace-Moselle en 1870.

« Là, le goût du jour pouvait à juste titre se prévaloir d'un sentiment patriotique et se teinter de lotharingisme. La rencontre de la mode et du mythe s'y faisait naturellement et l'éclectisme des formes qui en découlaient paraissait pourrait-on dire logique⁵⁶ ».

Alors l'adaptation régionale d'un goût français commande une création artistique nancéienne : des dessins de chardons lorrains, de croix de Lorraine, la figure emblématique de Stanislas Leszczyński et d'édifices lorrains datés du XVIIIème siècle (**Annexe 7**). Des signatures Gallé se composent également de Croix de Lorraine, permettant d'identifier immédiatement l'origine des productions.

La reprise des styles anciens s'émancipe des motifs classiques, pour être personnalisés par leurs créateurs⁵⁷. Le travail du registre ornemental apporte le renouveau attendu sur des blancs moulés sur d'anciens modèles :

⁵⁴ THIÉBAUT Philippe, op. cit., p.49.

⁵⁵ [Ouvrage collectif], *Couleurs et formes, l'héritage du XVIIIème siècle dans l'École de Nancy*, op. cit., p.25.

⁵⁶ THIÉBAUT Philippe, op. cit., p.46.

⁵⁷ Voir B. Une datation par marques, p.37.

« C'est ainsi que Charles et Émile Gallé conçoivent un modèle de pichet qu'ils baptisent Stanislas. La forme s'inspire des pichets à cidre⁵⁸ en usage dans la céramique du XVIIIème siècle et le décor présente, avec des variantes, le bon roi, dont l'aspect grotesque est volontairement accentué, se promenant sur le chantier de la place royale et de la place de la Carrière⁵⁹ (...). »

Le pichet « reprend la forme d'une catégorie de brocs à cidre en usage dans faïencerie rouennaise ». La figure humaine et les travaux des édifices sont immédiatement contemporains de la production faïencière en question, ancrée dans un goût sensible aux gloires locales.

« (...) Sensiblement contemporain de cet objet à caractère populaire, c'est-à-dire datant de la fin des années 1860, le 'service à dessert Louis XVI à nos jours, dit du Bon Roy Stanislas', c'est en ces termes qu'il figure dans un petit catalogue commercial édité par Gallé – est, en dépit de son appellation, fort différent, à la fois par le caractère soigné de l'exécution et par le décor de fleur et de sujets allégoriques, sur lesquels nous reviendrons. Ici, la dénomination 'Stanislas' s'apparente en quelque sorte à la marque d'un produit⁶⁰ ».

Cette production particulière se distingue donc d'autres services ou faïences qui sont désignés par leur centre de production renommé, par exemple dit-on *un Limoges* ou *un Sèvres* tant ces registres sont connus et copiés par d'autres manufactures.

« certains éléments rappellent des motifs historiques empruntés à des tableaux, gravures et objets d'art, ce sont la disposition de ces ornements et leur association à des formes inhabituelles qui font l'originalité de ces faïences, bien qu'elles puissent apparaître au premier regard comme de simples pastiches⁶¹ ».

Les artistes nancéiens sont atteints par le goût de la capitale et des couches sociales les plus aisées en s'inspirant des artistes de cette période.

L'historicisme, débutant autour des années 1830, permet à l'entreprise Gallé de décorer ses services, notamment des assiettes et des plats, d'armoiries et de blasons qui sont un

« écho de l'engouement de l'époque romantique pour le Moyen Âge que prolonge le rationalisme des néo-gothiques⁶² ».

⁵⁸ [Ouvrage collectif], *Couleurs et formes, l'héritage du XVIIIème siècle dans l'École de Nancy*, op. cit., p.28-29.

⁵⁹ Les deux places nancéiennes sont élevées aux dates, dans l'ordre, de 1752-1755 et durant du XVIème siècle. La place Carrière avait été réaménagée du temps de Stanislas Leszczynski pour relier la vieille-ville à la ville-neuve par un axe reliant la Place Carrière, la Porte Royale jusqu'à la Place Royale, dite place Stanislas aujourd'hui.

⁶⁰ THIÉBAUT Philippe, *Les dessins de Gallé*, op. cit. p.49.

⁶¹[Ouvrage collectif], *Couleurs et formes, l'héritage du XVIIIème siècle dans l'École de Nancy*, op. cit., p.17-18.

⁶² THIÉBAUT Philippe, *Les dessins de Gallé*, op. cit., p.49.

Ce type de décor n'est pas nécessairement XVIIIème siècle ; il permet aux commanditaires d'ordonner des exécutions personnelles en fournissant de fait un catalogue abondant et infini d'ornements pour l'entreprise. Les blasons et armoiries chiffrés conservés par les musées de l'École de Nancy et d'Orsay sont légion. Ils se séparent entre poncifs, esquisses au crayon ou à l'encre, et les mises en couleurs respectent une application pour faïence stannifère de grand feu en camaïeu bleu, utilisé abondamment par Charles Gallé et son fils (**Annexe 8**).

L'enjeu commercial est indéniable : séduire une clientèle bourgeoise, encline à valoriser son statut social au travers d'objets personnalisés, dans le sillage d'une grandeur culturelle⁶³ inlassablement recopiée et vendue.

Beaucoup de portraits et de figures humaines crayonnés, et sous forme de poncifs, sont vêtus à la mode XVIIIème siècle ; les scènes galantes ou de bal participent au goût pour le passé.

« *d'ornementalistes et vignettistes du XVIIIème siècle. Les Gallé en possédaient, d'ailleurs, une collection non négligeables où voisinaient les gravures d'après Audron et Boucher et les compositions pleines de fontaines de Jean Pillement*⁶⁴ ». (**Annexe 9**).

Les traditions populaires rejoignent l'ornement des céramiques : les devises, l'illustration des fables, de la vie quotidienne et de paysages champêtres semblent intemporels.

Le traitement anthropomorphe d'animaux et d'insectes, fortement influencé par J.-J. Grandville⁶⁵, donne naissance aux services *Fables*, *La Ferme*⁶⁶ et *Allégories*. La caricature permet à Gallé fils de diffuser ses opinions politiques –source d'inspiration importante tout le long de sa vie.

L'Orientalisme : ce qui est connu du traitement par Gallé et son usine tourne autour de l'Extrême-Orient⁶⁷ : le Japon et la Chine.

⁶³ L'héraldique « *qui a rapport au blason* » est « *Science du blason; ensemble des usages et règles permettant de décrire et de représenter exactement armes et armoiries* » (<https://www.cnrtl.fr/definition/h%C3%A9raldique> consulté le 01/05/20) remonte au XIIème siècle au sein de la chevalerie.

⁶⁴ THIÉBAUT Philippe, *Les dessins de Gallé, op. cit.*, p.52.

⁶⁵ GRANDVILLE J.-J., « La cigale et la fourmi », *Les Fables de la Fontaine*, Fournier aîné et Perrotin, Paris, 1838. Emile Gallé rappelle en 1900 « *qu'il avait appris à lire dans Les Fleurs animées et Les Etoiles* » du même artiste.

⁶⁶ Ce service caricature la victoire allemande et le quotidien de l'occupation française en recourant exclusivement à la caricature et le pastiche.

⁶⁷ JEANDEL Aude, *Émile Gallé. Le fonds de dessins du musée de l'École de Nancy : l'Extrême-Orient*, op. cit.

Cette influence vient à l'esprit de Charles et d'Émile autour des années 1860⁶⁸, tandis que les objets importés se multiplient et circulent en Europe, dévoilant les mystères d'une Asie méconnue, fantasmée par la vision d'objets adaptés aux goûts européens par les artisans chinois et japonais certes, mais soufflant une nouvelle inspiration sur l'Europe avec des couleurs, des constructions et des motifs étalés aux yeux des artistes et industriels.

« C'est [...] plus particulièrement l'Extrême-Orient, qui va offrir à ces artistes la possibilité d'emprunter une voie originale et d'élargir leur perspective de renouveau⁶⁹ ».

Les amateurs comme les Frères Goncourt ou encore Samuel Bing, qu'Émile Gallé côtoie, possèdent des ouvrages de dessins (la *Manga* d'Hokusai, et un recueil d'Utamaro) que Gallé a certainement lu.

Émile Gallé noue notamment une relation amicale avec Hokkai Takashima ; cette amitié débute lorsque le japonais arrive à Nancy en 1885. Les deux hommes échangent énormément sur la botanique et l'horticulture, amenant Gallé à posséder une somme de connaissances incroyables et de nombreuses plantes japonaises pour son jardin personnel, ce qui l'aide à poursuivre ses travaux botaniques⁷⁰ en parallèle de ses réalisations arts décoratives.

Cette influence s'arrête presque parallèlement à sa rencontre avec Takashima,

« Émile décide alors d'arrêter l'art japonais. Puisqu'il a en horreur les imitations serviles, il criait qu'il faut arrêter les références japonaises dans les formes et la composition. [...] En repensant la nature, il fera de la plante un élément de structure de ses créations, et plus simplement un sujet de décor⁷¹ ».

En arrêtant l'art japonais, Gallé prouve qu'il en a assimilé les enjeux et les caractéristiques, pour s'en affranchir enfin et renouveler profondément ses productions et ses conceptions figuratives.

L'Orient atteint également les esprits européens par le biais des Expositions universelles, dont celle de 1858⁷². Les découvertes archéologiques, couplées au goût d'amateurs

⁶⁸ Plus particulièrement autour de l'année 1867, lors de l'Exposition Universelle parisienne regroupant des milliers d'objets japonais et l'aménagement d'un jardin et d'une maison japonaise, accompagnés de spectacles restituant les cérémonies du thé.

⁶⁹ JEANDEL Aude, *Émile Gallé. Le fonds de dessins du musée de l'École de Nancy : l'Extrême-Orient*, op. cit. pp.12-13.

⁷⁰ LE TACON François, VALCK Pierre, *Émile Gallé. Le fonds de dessins du musée de l'École de Nancy : l'Extrême-Orient mile Gallé l'amour de la fleur, Les écrits horticoles et botaniques du maître de l'Art nouveau*, Nancy, Ed Place Stanislas, 2008

⁷¹ JEANDEL Aude, *Émile Gallé. Le fonds de dessins du musée de l'École de Nancy : l'Extrême-Orient*, op. cit., p.26.

⁷² JEANDEL Aude, op. cit. p.26.

et d'artistes depuis les années 1830 environ, ramènent cette région du monde sous un nouveau jour artistique riche de registres ornementaux et de couleurs nourrissant une Europe désireuse d'ouvrir un nouveau chapitre de création.

Une partie du corpus sélectionné traitant de ce sujet, l'histoire de la découverte et redécouverte de l'Orient sera détaillée plus loin⁷³.

Enfin, le thème de la nature est bien entendu le plus connu et le plus répandu au travers de l'œuvre de l'industriel. Elle orne, dans un style convenu, les premiers services qu'il peint pour son père :

« *Le Service de la Ferme avait été composé en 1864 avec la collaboration d'Émile, faisant évoluer les animaux de façon vivante dans un cadre champêtre avec fleurs, insectes ou animaux illustrant un court texte, début des œuvres parlantes si souvent reprises ultérieurement par Émile*⁷⁴. »

« *En 1868, date de naissance des premiers motifs du service Herbière, son imagination fantaisiste prend des libertés avec la précision scientifique dans une seule intention décorative. Par ailleurs, la tradition veille. Le service Herbière se situe, en effet, d'une certaine manière, dans la lignée du XVIII^e siècle. [...] Gallé avoua d'ailleurs qu'il était dans son intention, en créant ce service, de 'prolonger la tradition aimable des fayences du XVIII^e siècle'*⁷⁵ ».

Sa passion pour le vivant, animal et végétal, est sublimée par l'expérimentation technique et dessinée. L'ensemble est nourri de tout ce qui rend curieux Émile Gallé, pour honorer la vie et le cycle qui se poursuit indéfiniment. Son regard de scientifique, botaniste et entomologiste lui procure un vaste champ d'études et de motifs à assimiler :

« *Seul le décorateur qui aura des notions d'entomologie saura à la fois préserver ses formes d'une fantaisie parfois malsaine et apprécier la beauté d'un détail*⁷⁶».

Ce thème est très souvent allié à d'autres, par exemple les paysages japonais avec le goût de l'Orientalisme qui l'accompagnera quelques années. L'artiste joue notamment des perspectives de l'ukiyo-e pour cerner ses sujets (MOD 16, 19, 30).

Cette inspiration évolue toute la vie durant de Gallé ; à l'origine, la reproduction de motifs reprend les registres décoratifs connus et répondant à des styles clairement définis. Puis,

⁷³ Voir III. L'orientalisme dans l'entreprise Gallé, p.109.

⁷⁴ SICARD LENATTIER Hélène, *Émile Gallé, artiste engagé : l'Art nouveau sublimé*, L'Harmattan, Paris, 2017, p.59.

⁷⁵ THIÉBAUT Philippe, *Les dessins de Gallé*, Musée d'Orsay, Réunion des Musées nationaux, Paris, 1993, p.134.

⁷⁶ Ibidem. p.140.

à force de pratique du dessin et de collectes de modèles vivants, d'herbiers, de croiser les données scientifiques et botaniques, la stricte représentation fidèle des dessins sort de ce cadre et amène l'artiste à imaginer des formes symboliques pour que les caractéristiques des plantes⁷⁷ ou des êtres vivants⁷⁸ deviennent des éléments à part entière des dessins et des productions.

Les thématiques retenues dans l'étude ne sont pas présentées ici puisqu'elles se situent approximativement entre les débuts d'Émile Gallé comme dessinateur pour son père et autour de l'arrêt d'une production céramique d'influence extrême-orientale.

Il s'agit justement de raccrocher ces dessins à une chronologie.

B. Une datation par marques.

L'**annexe 4** développe un tableau présentant particulièrement les marques et signatures connues de l'entreprise. Sur 67 dessins, 15 possèdent une signature et 8 sont cachetés (**Annexe 11**).

Il est très important de relever, pour certains dessins, la datation précise du dessin : on en dénombre seulement trois (**Annexe 11**).

- MOD 47 est daté, sans doute un rajout après le décès de l'industriel, du « 10 juillet 1874 ».

- MOD 140 du 24 février 1880.

- MOD 14 au 23 mars 1881.

Ces trois dessins sont issus des deux corpus orientaux. La datation cadre une décennie, entre les années 1870 et 1880. Ce qui coïncide avec l'attrait de Gallé pour les arts extra-européens.

Cinq d'entre eux sont à la fois signés et cachetés : MOD 345, MOD 346, MOD 136, MOD 134, MOD 143. Cette double authentification nous livre de multiples informations : les deux premiers modèles de cette liste sont signés « *E. Gallé comp...* », autrement dit les dessins sont composés de sa main. L'hypothèse se vérifie puisqu'elle s'accompagne du cachet

⁷⁷ La *Chaise de salon Berce des près* (OAO1082) illustre la nature comme structure de la chaise (les tiges sont les quatre pieds, la fleur le dossier) et motif ornemental pour l'originalité du dossier, ainsi qu'une frise représentant la même fleur sur le bois délimitant l'assise.

⁷⁸ Les pichets zoomorphes, par exemple 958.2.1, retiennent non seulement les corps des êtres comme contenant pansus, mais dévoilent les ailes et les pattes comme des anses solides. Les pièces buccales des insectes sont transformées en bec verseur. Les dessins, celui du pichet *ARO1986-698*, sont travaillés dans ce principe (<https://www.photo.rmn.fr/archive/10-518983-2C6NU0QWEJ4D.html> consulté le 01/05/20).

« *GALLÉ - REINEMER / A NANCY* ». Les dessins sont donc dessinés par Gallé fils, dirigé par Gallé père. Nous sommes au tout début de la carrière de dessinateur d'Émile Gallé. Ce sont les seuls du corpus à porter cette marque. L'entreprise porte ce nom depuis 1855, année à laquelle Charles Gallé rend hommage à sa belle-famille en faisant figurer leur nom, après l'avoir temporairement nommée « Gallé » en 1854, lorsque la veuve Reinemer se retire de la direction de l'affaire. L'entreprise porte cet intitulé jusqu'en 1878, lorsque qu'Émile Gallé en prend la tête. Les premiers dessins de Gallé sont datés de la création du service *Herbier* en 1868, deux ans après son entrée dans la gestion de l'entreprise. Une analogie avec les rinceaux et les volutes dessinées sur ces deux dessins et pour le service *Herbier*, puis *Chasseurs et Chasseresses* les rapprochent, bien que le style soit complètement différent (**Annexe 10**). Le motif ne s'est pas figé à une seule édition ; il faut prendre en compte l'évolution de l'inspiration, la disparition d'autres exemples d'illustration pour ce service. On identifie clairement une évolution de la composition des dessins, bien au-delà de la variation du sujet : entre la disposition presque jouée au hasard des végétaux sur le fond, qui est entouré d'un marli dont la profondeur de champ est coupée par un cadrage de forme géométrique.

Si l'on regarde les quatre thématiques,

- MOD 327 et 173 du corpus médiéval sont signés de l'« Atelier » Émile Gallé, avec pour l'un une croix de Lorraine stylisant la signature. Le changement de signature, qui inclut le nom entier de l'artiste, avec ou non une croix de Lorraine, nous fait dater d'environ 1879-1889 ces dessins (**Annexe 4**). En comparaison des signatures identifiées quelques années plus tôt, le nom de famille précédait l'abréviation « E », précisant parfois le nom de la ville, et le statut d'éditeur qu'avait autrefois l'entreprise.

- Quant au corpus grec, il faut tout de suite rapprocher les deux modèles 134 et 143. Déjà qu'ils sont très proches par la présence de l'ornement numismatique, les signatures et les cachets sont sensiblement les mêmes (même couleur, même placement, même transcription). Essentiellement, le cachet « *E (croix de Lorraine) G / déposé* » est relié à la période de 1879-1889. Pour MOD 138, l'écriture manuscrite renvoie à la même période de dépôt aux prudhommes que les deux précédents.

- Pour le corpus égyptisant⁷⁹, MOD 14 est cacheté très différemment des autres : à l'aide d'un tampon qui inclut directement la date. L'authentification de la date ne laisse pas de doute, vu que le nom de l'entreprise est indiqué avec les autres informations. Ce modèle

⁷⁹ Voir III. L'orientalisme dans l'entreprise Gallé, B. Égypte, p.133.

serait plutôt une identification pour l'atelier, car les dépôts aux prudhommes, nous l'avons vu juste avant, affichent la mention « *déposé* ».

Pour les trois autres modèles, il faut souligner tout d'abord que le style des motifs et de la composition sont très similaires ; il s'agit bien d'une même série (bien qu'on ne sache pas combien de dessins ont été produits). Ensuite, MOD 136 et MOD 141 retrouvent le signe « *E (croix de Lorraine) G / déposé* » que l'on a daté de la décennie 1879-1889. Plus particulièrement MOD 141 inclut cette marque dans le dessin même, caché entre les éléments. MOD 137 est un mélange entre les deux signatures suivantes. Une telle authentification permet à Gallé de garder l'originalité de ses modèles sous sa coupe, et de défendre en cas de vol ou de copie.

Les quatre dessins sont, de nouveau, datés de 1879-1889.

A handwritten signature model. At the top, the letters 'E', '≠', and 'G' are stacked vertically. Below this, the name 'Emile Gallé' is written in a cursive script, followed by 'Nancy' and 'déposé' on separate lines.

Fig. 11 : GALLÉ Émile, Modèle de signature.

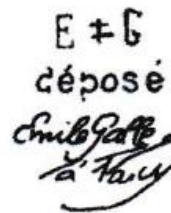
A handwritten signature model. At the top, the letters 'E', '≠', and 'G' are stacked vertically. Below this, the word 'déposé' is written, followed by a cursive signature that appears to be 'Emile Gallé' and 'à Nancy'.

Fig. 12 : GALLÉ Émile, Modèle de signature.

- La thématique orientaliste comprend neuf signatures. Elles sont sans doute les plus intéressantes car elles balayent une très vaste période d'activité : MOD 46, 47, 53, 338, 140 (une date précise est écrite) sont datés de la même décennie des thématiques précédentes. Il nous reste donc MOD 345 et 346 : ce sont deux dessins formant une paire (peut-être issus d'une série plus vaste) qui sont fortement similaires dans leur traitement. Émile Gallé a dessiné ces modèles, comme le prouve la mention « *E. Gallé comp.* », que l'on peut situer entre 1870 et 1877 (**Annexe 4**). Il n'est pas recensé dans le tableau, mais le style d'écriture et l'épaisseur du trait font admettre la similitude. De plus, il est préférable de dater cette signature du début des années 1870, par contraste avec toutes les autres, et en considérant les cachets qui complètent l'identification de ces deux dessins : la mention « *GALLE-REINEMER* » cible une période autour des années 1867-1878.

Bien que tous les dessins étudiés ne soient pas datés, on retrouve une décennie qui recoupe les quatre thématiques mises en valeur : celle de 1878-1889 environ.

Il faut avoir en tête que la production de dessins, même si elle suit nécessairement un médium en particulier pour projeter un objet sur le papier, a pu s'étendre au-delà de la décennie 1870-1880 puisque l'inspiration s'adapte des modèles anciens ou des expérimentations chimiques variées. Les occasions particulières, comme le mariage de la fille aînée de Gallé, créent des œuvres au-delà d'une logique de classement de l'activité de l'entreprise : le service de mariage, *Fruits de la mer*⁸⁰ (**Annexe 12**) est produit entre 1880-1885, une des assiettes plates étant datée de 1902.



(Fig. 13 : GALLÉ Émile, Assiette fruit de la mer, faïence stannifère, Nancy, musée de l'École de Nancy.)

La datation nous aide à situer les modèles entre l'activité de céramiste, celle de verrier mais aussi autour des expositions et Salons auxquels Émile Gallé participe. Cette visualisation chronologique oriente les recherches dans les sources, les parutions ou la constitution de collections dans certains musées cités par Gallé (notamment dans sa *Correspondance*⁸¹ avec son épouse Henriette Gallé-Grimm ; les deux racontent ou conseillent des visites des musées Galliera, Cluny, et du Louvre).

B. Variété des thématiques

1. Nature et usage des dessins.

Le corpus de huit cent et quelques œuvres met à jour différentes typologies de dessins. Il faut les traiter dans leur ensemble, avant de se concentrer sur les soixante-sept dessins sélectionnés, pour appréhender la logique de l'atelier.

- Dans un premier temps, les épures⁸² (**Annexe 13**) :

« *Dessin au trait, aux dimensions de l'élévation, du plan ou du profil d'une pièce céramique ou du moule de travail. Elles sont établies en fonction de la nature de la pâte, de la forme des pièces, des retraits de séchage, de cuisson et du fluage et peuvent comporter d'autres indications, comme la position des éléments de garniture* ».

⁸⁰ PT77, MEN.

⁸¹ GALLÉ Émile, GALLE-GRIMM Henriette, *Correspondance, 1875-1904*, Bibliothèque des Arts, Lausanne, 2014.

⁸² BLONDEL Nicole, *Céramique, vocabulaire technique*, Monum, Editions du Patrimoine, Paris, 2001.

Ils sont très techniques, dénués de toute ornementation. Ils sont tracés afin de produire les formes des objets. Ces dessins représentent l'épaisseur et la forme des objets, des vues en coupe et de profil.

- Suivent les études (bien que certains dessins n'en portent pas le nom), qui sont les plus nombreuses. Elles traitent de toutes les thématiques imaginées par Gallé et ses collaborateurs. Le mot reprend plusieurs définitions, tout d'abord celle d'être

« *Dessin, peinture ou modelage exécutés d'après nature, afin de saisir la réalité sur le vif. (L'étude peut être exécutée pour elle-même, ou comme préparation d'une œuvre plus élaborée.)* ». ⁸³

Dans notre cas, ces dessins servent à représenter les végétaux ou les animaux, ou les insectes, ou les ornements, pour apprendre à les dessiner d'une façon réaliste. Plusieurs dessins crayonnés ou aquarellés des collections du musée de l'École de Nancy (**Annexe 14**), ainsi que du musée d'Orsay (**Annexe 15**), sont très proches d'illustrations botaniques⁸⁴ avec lesquelles le maître de l'École de Nancy était familier (**Annexe 16**).

Les écrits du maître de l'Art nouveau nancéien citent explicitement des revues qu'il a lues, et possédées. Cette base de données de lecture, surtout en ce qui concerne la botanique, aiguise sa personnalité scientifique aimant la nature dans sa beauté et son fonctionnement. Voici une liste des ouvrages qui ont été relevés dans l'édition de *l'Amour de la fleur*⁸⁵ (réunissant tous les écrits horticoles et botaniques de Gallé) : *Les végétaux et les milieux cosmiques - Adaptation – Évolution* (1898) de Joël Noël Constantin, *Guide pratique d'arboriculture* de M. O. Thomas, *La Revue horticole*, le *Journal d'horticulture pratique*, Victor-Eugène Rame pour *Les fleurs de pleine terre*, *Catalogue des plantes et graines disponibles pendant l'année 1878* (Jardin zoologique d'acclimatation du bois de Boulogne, Paris), les deux revues anglaises *Garden* et *Gardener's Chronicle*, et l'ouvrage d'Alphonse Lavallée *Les clématites à grandes fleurs* (J. B. Bailly et fils, Paris, 1884).

La définition de l'étude exprime aussi

« *Travail de l'esprit qui s'applique à connaître, à approfondir quelque chose* » et « *Effort intellectuel orienté vers l'observation et la compréhension des êtres, des choses, des événements, etc.* ».

⁸³ <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/%C3%A9tude/31591> consulté le 03/05/20.

⁸⁴ SAINT-HILAIRE (de) Auguste, *Leçons de botanique: comprenant principalement la morphologie végétale : la terminologie, la botanique comparée, l'examen de la valeur des caractères dans les diverses familles naturelles, etc.*, P.-J. Loss, 1840.

⁸⁵ LE TACON François, VALCK Pierre, *Émile Gallé – L'amour de l'Art : les écrits horticoles et botaniques du maître de l'Art nouveau*, Editions Place Stanislas, 2008, p.53, 71, 91, 98-99, 138, 195.

Au sein de l'usine, Gallé et ses ouvriers apprennent à maîtriser les motifs avant de les produire dans les ateliers de réalisation :

« Celle [usine] de Nancy est remarquable sans doute par l'élégance inusitée des constructions par l'isolement des ateliers au milieu d'une école de botanique, à laquelle les ouvriers de plusieurs métiers ont pris l'habitude d'avoir eux-mêmes recours durant la fabrication. Je ne saurais trop insister sur ce détail, futile en apparence, mais qui explique la fidélité et la vérité des rendus : organes, végétaux, insectes, effets de lumière atmosphérique...⁸⁶».

- Ce point d'orgue aux yeux de Gallé apporte la connaissance d'une grande variété de modèles, mais plus encore du fonctionnement de leur essence ; point essentiel de la production naturaliste et symboliste de l'artiste qui détourne les caractéristiques visuelles et fonctionnelles des éléments pour les adapter à l'objet conçu (il faut songer alors au mobilier, dont les tiges de plantes imitées servent bien souvent de pieds, de colonnes, et assurent, à l'image du modèle, solidité et équilibre à l'ensemble).
- Ensuite, nous pouvons retrouver les applications. Ces dessins extrêmement précis, colorisés, intercalent le motif final sur la forme dessinée en vue de sa production. L'objet apparaît entièrement, ou partiellement sur le papier. Les couleurs et les dimensions coïncident le plus possible avec l'objet envisagé ; le musée de l'École de Nancy et le musée d'Orsay préservent un grand nombre de ces dessins (**Annexe 17**).



Fig. 14, Atelier Gallé, *Étude pour le décor d'un vase*, aquarelle, crayon sur papier, Nancy, musée de l'École de Nancy

Pour atteindre cette étape, le décor à appliquer doit être préalablement élaboré.

L'ornement renferme le savoir-faire et la précision des artistes, bien que la production sur céramique ou sur verre ne correspondrait peut-être pas totalement au modèle de papier (selon la chimie des couleurs et des matières, la superposition des couches, la

⁸⁶ GALLÉ Émile, « Notice pour le jury du verre de l'Exposition Universelle, 1900 », dans LE TACON François, *Émile Gallé, l'amour de l'art*, Editions Place Stanislas, 2008, p.292.

gestion de la cuisson). Toute la palette de couleurs mise au point par Gallé (pour les œuvres de terre et de verre) amène le directeur des ateliers à indiquer les teintes de gouache ou d'aquarelle nécessaire pour coloriser le motif.

- Les poncifs interviennent au moment d'appliquer le motif sur les blancs. Ils sont très nombreux, certains colorés ou non. Ils sont distribués dans les ateliers de réalisation.

« Ce procédé évite aux peintres sur faïence de reporter les lignes de décor à la main : application du poncif sur la pièce puis recouvrir la surface du papier calque de charbon, avec un tampon. Cela révèle les grandes lignes et le peintre peut poser l'émail⁸⁷ ». On en retrouve également recouvert de crayon graphite non percé. Toujours dans sa recherche, Aude Jeandel suppose que les poncifs colorisés pourraient être des originaux.

Le MEN et le MO en conservent de nombreux exemplaires (**Annexe 18**).

- Il existe enfin les modèles à déposer aux prudhommes. Ils ressemblent aux études de formes d'objets, en coupe ou avec un point de vue de trois-quarts. Leur forme et les décors sont précisément cernés. Un ombrage noir caractérise l'ensemble du dessin. Les plus retenus sont ceux déposés pour les modèles de mobilier⁸⁸.

2. Rapprochements entre arts graphiques et faïences conservées au MEN : le corpus sélectionné.

Les thématiques retenues pour l'étude sont particulièrement intéressantes pour relier les dessins aux œuvres conservées. Des pendants existent à la fois entre le musée de l'École de Nancy, et le musée d'Orsay.

Pour la seconde institution, il est plus pertinent de chercher des correspondances de dessins vis-à-vis des céramiques préservées du MEN, puisque ce premier corpus a été le fruit de la première année de recherche.

⁸⁷ BLONDEL Nicole, *Céramique, vocabulaire technique*, Monum, Éditions du Patrimoine, Paris, 2001, p.145.

⁸⁸ THIÉBAUT Philippe, *Les dessins de Gallé*, RMN, Paris, 1993.

La forme, les motifs et les décors, pensés dans les compositions qui nous sont parvenues sur papier se comparent presque à l'identique sur des céramiques du musée de l'École de Nancy. Les couleurs des céramiques sont extrêmement similaires aux œuvres cuites. Pour certaines d'entre elles, il n'est pas possible de douter du modèle dessiné.

Les dessins les plus aisés à rapprocher des céramiques sont les applications colorisées des modèles. Pour certains, la couleur et la disposition des ornements végétaux consistent en l'unique variante du papier à l'œuvre matérialisée.

3. Processus créatif chez Émile Gallé.

S'il est complexe de retracer un cheminement mental, perdu s'il n'a pas été transmis à l'écrit (ou bien transcription perdue dans un incendie, par tri au vivant ou après le décès de l'industriel), il est possible par la recherche de définir plus précisément la composition des œuvres qui nous sont parvenues, d'en identifier des processus répétés devenus des habitudes, de mettre le doigt sur des ramifications entre les créations.

En s'appuyant sur les documents de la recherche en plus des œuvres, une « genèse créatrice » s'établit depuis l'idée germée en pensées jusqu'à son éclosion dans les ateliers de confection.

Gallé a rédigé un article expliquant le processus créatif pour la céramique et le verre⁸⁹ :

« 1° travail de Gallé : Établissement des formes par lui ; il en est le propriétaire, l'éditeur. Uniquement des formes dessinées par lui, jamais des formes toutes faites, existantes dans l'industrie. Il confie à des fayenceries qui les acceptent les moules de ces formes ou objets. Elles en tirent pour lui seul et pour nul autre des pièces ne portant aucune décoration. Ces modèles ne sont pas les premiers verres ; ils sont d'une invention et d'une tournure très particulière, ils ont un caractère propre, artistique. »

2° intervention de Gallé : Établissement des décors par lui sur le papier. Chaque modèle ou objet qui lui est livré en blanc provoque chez lui un travail d'imagination, de composition. Ce travail se traduit sur le papier, sous formes de crayons, puis d'aquarelles. Celles-ci sont fixées au plus près de l'effet à produire par les émaux. Gallé les accompagne des annotations les plus minutieuses, relativement aux terres s'il y a lieu, aux émaux, à l'emploi des couleurs, des feux (grand feu, cru, deux feux, feu de moufle, feu d'or, etc.). Il indique les fautes à éviter. Ces modèles sur le papier

⁸⁹ Ce texte est rédigé pour le procès de contrefaçon en 1880.

*sont parfois de véritables originaux, de petits tableaux ; ils ont une valeur artistique propre, plus grande que la copie, si fidèle soit-elle, qui en sera faite sur les pièces même, par les ateliers de décorateurs que Gallé a formé et occupe autour de lui*⁹⁰».

Ce texte se distingue des *Notices à l'intention des jurys* des multiples expositions où Gallé expose : il précise les étapes de création pour empêcher le pillage de son travail –notamment les formes d'objets d'après les moules.

Gallé conçoit les formes avant d'en établir le décor. Les dessins des moules ainsi que les moules en eux-mêmes sont la propriété de l'industriel, bien que leur réalisation soit déléguée aux manufactures que l'on connaît déjà.

La réception des blancs amène à l'étape de composition du dessin, esquissée d'après les caractéristiques du blanc à décorer (qu'il soit de terre ou de verre).

« *l'aquarelle* » énumérée dans le texte serait la matière employée pour peindre indifféremment des décors de céramiques ou de verreries, puisque les « *émaux* » cités à la suite sont appliqués dans les productions céramiques et verrières. L'aquarelle se développe au XIX^{ème} siècle. Depuis le XVIII^{ème} siècle, cette technique se distingue d'autres peintures à l'eau comme la gouache, en raison des reflets et de la transparence qui sont apportés aux teintes :

« *Les couleurs y doivent avoir de la transparence et point d'épaisseur (…)* Ce doivent être moins des couleurs que des teintures⁹¹».

Or, il est connu que Gallé peint certains dessins avec de la gouache. Son épaisseur produit un rendu mat, qui est approprié pour rendre la texture dure de la faïence.

La méthodologie de travail écrite par Émile Gallé témoigne de la place qu'il accorde à ses dessins d'ateliers. Ce ne sont pas des œuvres d'art à part entière, cependant l'industriel reconnaît leur rôle primordial dans la conception des modèles. Sans doute exagère-t-il dans son texte la perception qu'il a des dessins pour préserver leur intégrité dans le procès pour contrefaçon. Il faut se souvenir qu'il décrit ses croquis comme des boquillons⁹², dans ses échanges avec Roger Marx⁹³. Gallé tend à protéger sa production en déposant tout ce qui constitue sa marque.

⁹⁰ GALLÉ Émile, *Comment Gallé établit les décorations qu'il fait appliquer à la Céramique et à la Verrerie*, 1880.

⁹¹ WATELET Claude-Henri, VICQ-d'AZYR Félix, LEVESQUE Pierre-Charles, *Encyclopédie méthodique. Beaux-arts*, Panckoucke, Paris, 1788-1791, t.2 p.430.

⁹² Voir *La constitution du fonds*, p.15.

⁹³ Une fois encore, le style d'écriture de Gallé exprime une attitude humble, qui accepte les compliments de son ami critique d'art parisien, tout en le remerciant de son attention et de son brillant travail. A travers ce jeu

Ce texte défend la propriété de l'idée avant que ne soit créé les formes ou les motifs, et ici avant que leur commercialisation frauduleuse par la fabrique Lunéville-Saint-Clément ne les fasse tomber dans le domaine public, et que la manufacture s'approprie les recettes de vente et la clientèle.

Mais les dessins sont considérés indépendamment des objets d'art. Dessiner est l'étape intermédiaire entre le développement d'une idée et sa matérialisation. Beaucoup de dessins reflètent un travail artistique dans la disposition des couleurs, l'agencement des reflets et de la transparence. Mais ce rendu est obtenu par la formation des dessinateurs à l'École des Beaux-Arts, ou par leur carrière artistique. C'est la définition esthétique du dessin, puis la production mécanique des objets qui composent la ligne commerciale des Établissements Gallé. L'enchevêtrement des deux aspects de la production n'est pas dissociable. Les dessins sont à la fois une étape et un outil de production.

Le texte ne met pas en valeur les dessinateurs travaillant pour lui, puisqu'ils sont une part intégrante de l'identité de l'entreprise. L'année 1880 correspond à la fin de la collaboration avec la manufacture de Lunéville-Saint-Clément : les décors étaient appliqués par les ouvriers de l'établissement, dirigés par Charles Gallé. Pour la fabrique vosgienne de Raon-L'Étape, le principe est le même (néanmoins suite à l'incident avec la première manufacture, Gallé signera les faïences « *Gallé à Nancy* » pour protéger sa marque).

Les collaborateurs entrent au service de l'entreprise à partir de 1876 pour Louis Hestaux, devenant responsable de l'atelier de dessin en 1878, Paul Nicolas dès 1893 (sous le statut de « *décorateur-dessinateur-vernisser* ») et il intègre l'atelier de dessin en 1896, Rose Wild autour de 1898, enfin Paul Descelles jusqu'au moins 1881 (sa date d'entrée dans l'entreprise est inconnue). Victor Prouvé et avant lui son père Gengoult à partir de 1867, interviennent de façon sporadique pour des motifs particuliers : des figures humaines, des allégories, et pour les modèles de pièces à caractère politique⁹⁴.

Gallé projette tout d'abord son projet par une étude rapide et plus ou moins détaillée. En qualité de directeur des ateliers de dessins, il fixe la forme de la composition, délimite

stylistique transparaît plutôt la satisfaction de l'artiste à la publication de son ouvrage, même s'il se plaint régulièrement du travail supplémentaire que cela lui demande pendant les préparations à des expositions.

⁹⁴ JEANDEL Aude, *Émile Gallé. Le fonds de dessins du musée de l'École de Nancy : dessins botaniques*, Mémoire de maîtrise, Université Nancy 2, UFR des Sciences historiques, géographie et musicologie, institut d'histoire de l'Art et archéologie, 2003.

motifs et contours. Il visualise dans cette même première étape les couleurs à apposer puisque la céramique et le verre ne mènent pas aux mêmes conditions de cuisson.

À titre d'exemple, la faïence stannifère de grand feu se limite à des camaïeux de couleurs peu fantaisistes ; le camaïeu bleu est par ailleurs dominant dans les premiers services en céramique de l'entreprise (le service *Allégories*, le service *La Ferme*, *Chiffres et Blasons*, ainsi que des assiettes ou encore des cruches à l'effigie des *Gueux*⁹⁵ de Jacques Calot).

Lorsque l'on cuit des faïences à petit feu⁹⁶, les couleurs se fixent sur l'émail sans se détériorer, ni filer de leur cerne. Cette seconde technique permet d'ailleurs à Gallé de développer sa vaste polychromie.

Il soumet ensuite son idée aux dessinateurs qui entreprennent de rendre le modèle applicable au verre ou à la céramique. Ils étudient à leur tour tous les aspects du dessin.

À mesure que les dessins lui parviennent, Émile Gallé corrige les exemplaires en les annotant sur le positionnement des éléments et les couleurs à peindre. Le bureau de Gallé se trouve à l'immédiate proximité des ateliers de dessins, dans la pièce jouxtant le bureau. Bien qu'il ait le dernier mot sur l'évolution de l'idée, le directeur engage un dialogue perpétuel avec ses collaborateurs.

Le dialogue permanent et l'implication du directeur dans la création du modèle prévient les vols et le pillage des modèles par d'autres industriels. Émile Gallé surveille ses ateliers de dessins avec fermeté, parce qu'il a besoin de ses modèles pour développer ses productions et proposer à la vente des objets affiliés à l'entreprise, et ainsi à son génie créateur.

Le modèle d'application serait la dernière étape avant de transmettre l'objet aux ateliers de réalisation. Le poncif intervient si besoin à ce moment de la conceptualisation.

⁹⁵ *Dessous de plat avec personnage d'après Callot*, YBM79.3 ; *Pichet muni d'un couvercle « Vieille au chat se chauffant »*, P72.5 ; *Pichet muni d'un couvercle « Homme et son chien »*, P72.5 bis.

⁹⁶ Citons le *Plat ornemental au singe*, 989.2.7.

C. Le corpus approfondi du travail de recherches.

1. Présentation de la sélection.

Les quatre thématiques étudiées pour cette recherche reposent sur l'analyse de soixante-sept dessins (**Annexe 19**) :

- dans une teneur « historiciste », 15 dessins d'inspiration médiéval,
- ainsi que 6 dessins d'émanation grecque antique seront étudiés,
- enfin le thème « orientalisme », traitera distinctement les 11 motifs d'inspiration égyptienne,
- et les 35 dessins issus de décors moyen-orientaux.

Le thème historiciste comprend en réalité plusieurs ornements. La ramification des ornements met à jour des miniatures de personnages ; l'évolution des costumes se conjugue avec des attitudes et des actions similaires entre figures d'une autre époque. Les rinceaux peuvent emprunter autant aux enluminures de manuscrits médiévaux qu'aux palmes végétales que l'on reproduit en stuc sur les murs et les céramiques.

L'Antiquité grecque s'exprime dans le corpus avec une grande maîtrise des effigies numismatiques grecques, et de connaissances sur la céramique attique (530-520) à figures rouges.

Séparer les ornements d'Égypte de ceux des pays l'avoisinant – la Perse, la Turquie, l'Inde pour le plus lointain- n'est pas anodin, même si tous font partie du même « Orient⁹⁷ » qui fascine les occidentaux au XIX^e siècle.

Les dessins d'atelier Gallé distinguent les ornements égyptiens en les rassemblant dans une même composition – se glissent parmi les lignes des présences d'insectes réalistes que l'on retrouve dans d'autres registres de l'usine- appliqués sur des formes de faucon d'Horus ou bien de scarabée. Ils jouent le rôle de cartouches contenant leur propre message artistique.

D'un premier coup d'œil, les motifs orientalisant étudiés semblent fortement similaires ; le rapprochement géographique se révèle simplement imprécis. Les annotations des dessins s'il y en a peuvent être une piste pour distinguer un motif d'un autre. Le rapprochement entre les dessins

⁹⁷ L'Orient fait allusion au Moyen-Orient. À cette époque, il pouvait également s'agir des pays d'Extrême-Orient. Mais la Chine et le Japon sont progressivement désignées indépendamment de leur production : les chinoiseries, et les japoniseries (menant au terme « japonisme »).

est de nouveau très utile pour clarifier une inspiration et capter ses nuances. Les descriptions des fiches d'inventaires et la nomination des œuvres, du musée de l'École de Nancy et du musée d'Orsay, sont une première ressource d'identification puisqu'elles exercent l'œil à une première approche minutieuse.

Le corpus orientalisant rajoute une subtilité d'identification parce que l'art créé dans cette zone géographique se construit tout autour de sa facette culturelle. Ces « arts de l'Islam » sont façonnés par les siècles, et ils sont réinterprétés par l'Europe, comme l'ont été les arts japonais⁹⁸.

D'autant plus qu'au XIX^{ème} siècle, l'orientalisme connaît un attrait incroyable et suscite un émerveillement collectif.

La nature est représentée parcimonieusement dans ce corpus. Elle ne représente pas nécessairement le cœur des dessins (contrairement à des représentations florales réalistes de pleine page (**Annexe 20**), ou encore un décor d'inflorescences apposé sur une forme végétale à part entière). Le thème naturel est disséminé subtilement : des groupes d'insectes, palmettes et rinceaux très fournis stylisés. Il n'est pas ici question d'en chercher particulièrement l'étude, sauf pensée dans la composition entière, en accord avec les autres ornements : qu'apporte cette nature à l'ensemble ? les plantes et les animaux ou insectes sont-ils français, lorrains ou bien issus géographiquement des pays qui agitent l'imaginaire de Gallé et ses dessinateurs ?

Par exemple, des motifs d'insectes, insérés plusieurs fois dans des compositions diversifiées, proviennent d'abord d'une illustration isolée d'un insecte ; celui-ci est ensuite reproduit avec une ornementation végétale, finalement incluse dans une application terminée.

La présente sélection recouvre toutes les typologies de dessins présentées auparavant. Certaines études concordent de façon stupéfiante aux applications du corpus de céramiques.

Le musée de l'École de Nancy possède notamment des modèles d'où sont tirées leurs céramiques. Cette situation est plutôt représentative du corpus égyptien.

Le fonds d'arts graphique du musée d'Orsay est à son tour extrêmement fourni de ces thématiques.

⁹⁸ Après la réouverture de ses frontières en 1853, fort du succès de ces objets d'art – qui aux yeux des japonais sont des objets du quotidien – le Japon abreuve les pays occidentaux de produits représentant le goût et la vision des Européens sur leur art. Très peu d'objets d'art authentiques japonais atteignent les côtes européennes ou américaines, puisque ces œuvres si précieuses sont réservées à l'Empereur nippon, sa famille et les nobles du pays.

Cette représentativité de modèles soutient une somme suffisante d'éléments pour espérer retracer et repérer les influences de l'art de Gallé. D'autant plus que ces modèles sont peu mis en avant par les amateurs et les expositions. La constitution de l'inventaire révèle que sept seulement ont été exposés. Les illustrations de beaucoup de livres traitant d'Émile Gallé et de l'Art nouveau se focalisent sur des dessins herboristes, naturalistes, mais peu sur des modèles aux influences culturelles⁹⁹. Il s'agit à présent d'expliquer l'organisation des recherches.

2. Le classement des thématiques et compositions choisies.

Lors de la découverte du fonds de dessins Gallé au musée nancéien, il est vite apparu que ces thématiques étaient sous-représentées dans la vie artistique de l'entreprise et dans les études qui en sont faites¹⁰⁰.

Parce que la recherche précédente avait tourné autour de la céramique, l'occasion avait été donnée d'appréhender la succession des thématiques reprises en modèles. Toujours en cette occasion, les œuvres médiévales et orientales semblaient moins attendues par les scientifiques et le public, puisque tout d'abord les éléments sont arrangés autour de motifs naturels (animaux, végétaux, insectes, paysages), et qu'ensuite, pour la production de céramique, elle concerne le début de la carrière d'Émile Gallé.

La concentration de l'artiste sur la verrerie amène, année après année, à une interprétation spécifique de la nature, dans un traitement à la fois symboliste et naturaliste ; les reflets et les transparences des couches de verres sont accessibles parce qu'elles sont justement traitées en verre. L'opacité de la terre d'une céramique ne permet des dispositions recherchées en profondeur. L'action artistique se concentre sur les glaçures, les cuissons successives des couleurs apposées. Les coloris se travaillent avec les blancs.

⁹⁹ Pour habiller l'édition de *L'amour de la Fleur* (2004), François Le Tacon et Pierre Vielck impriment des dessins exclusivement localisés en collection particulière, représentant tous des études scientifiques. Le thème de l'ouvrage comprend l'attente du sujet, et apporte de l'inédit en piochant dans des collections moins accessibles ; cependant, lorsqu'intervient la lecture d'un art Gallé toujours naturel interprété selon son génie propre, on illustre jamais seulement le regard du botaniste. Celui-ci pourtant sait admirablement investir la vitalité des plantes en détournant un sujet purement végétal.

¹⁰⁰ Ces thématiques sont énumérées les unes à la suite des autres, sans aucune analyse ni exemple pour illustrer le propos. Les œuvres d'influences japonaises de l'artiste le sont cependant, puisque l'art japonais axe ses œuvres autour de la nature notamment. Le monde végétal est, comme il le sera pour Gallé fils, un pilier de l'art japonais (dans les estampes de l'*ukiyo-e*, où la fragilité de l'instant présent est célébrée, en magnifiant la floraison des cerisiers par exemple). L'art nippon est aussi une étape de basculement de l'art de Gallé vers son symbolisme.

Ensuite, le recensement des dessins fait jaillir de grandes similitudes entre les dessins, et les céramiques observées. Plusieurs d'entre elles sont exposées, alors il paraissait pertinent d'enrichir des objets plus ou moins connus par le public.

Les thématiques sont abordées dans cet ordre :

- l'influence médiévale,
- l'influence grecque,
- l'influence égyptienne,
- l'influence orientale.

L'étude ouvre sur les corpus les plus connus, pour finir par ceux qui semblent plutôt anonymes. Cette logique laisse plus de place aux dernières thématiques, l'Égypte et l'Orient. Elles sont des objets d'analyse plus vastes, en nombre, et par la grande ressemblance des dessins les uns avec les autres.

Le traitement des dessins s'effectue

- autour d'un rapprochement entre dessins, puis avec des céramiques enregistrées au musée de l'École de Nancy et au musée d'Orsay,
- avec l'établissement d'un état des lieux des motifs et des projets exploités,
- par la lecture des textes de Gallé (correspondance éditée, écrits horticoles et artistiques, notices et notes à l'intention de revues ou des expositions...) pour entrevoir une mention des œuvres,
- pour raccrocher les deux médiums (dessin, céramique) aux écrits parus et aux expositions organisées du temps de Gallé. La lecture de sa correspondance offre une petite liste d'ouvrages qu'il a lus et plus encore, possédés ; les lettres et plus généralement ses écrits le relient à des auteurs ou des personnalités de son temps, auprès de qui il a échangé.
- Pour terminer il faudrait entrevoir si la gouache ou l'aquarelle s'attachent plutôt aux projets de céramiques, ou de verres.

3. Pistes de recherches supplémentaires.

Inclure quelques annotations de Gallé pour ses collaborateurs dans ce travail n'est pas dénué de logique ; certains documents manuscrits relèvent de la composition de dessins, d'explications écrites des attentes de production, le croquis de projets à taille réduite mais instructive.

Il avait été possible de prendre connaissance d'une lettre relative aux *Eaux Dormantes*, un vase en verre présenté lors d'une Exposition Universelle par Gallé, qui en avait réalisé de petits croquis, en marge d'un texte retraçant les étapes de création, et les raisons de tels choix¹⁰¹.

Ces témoignages sont des repères dans l'évolution du travail de l'artiste industriel, nous laissant accéder à son mode de pensée ; également à une transformation de ses croquis vers des œuvres d'art¹⁰².

Les croquis des documents manuscrits nous aident notamment à retracer un éventuel historique des idées de l'artiste, dont il a cherché à passer de la conception mentale à une réalisation matérielle.

« Les dessins d'Émile Gallé ne sont ainsi pas seulement des études préparatoires mais la formalisation figurative d'une idée. Au fur et à mesure de ses recherches, le dessin s'imposera pour rendre visible la pensée, formuler un projet, donner corps à un sentiment, une sensation, un souvenir. Ces dessins sont souvent complétés des annotations minutieuses concernant les matériaux, les couleurs, les modes de fabrication possible... Une question reste cependant posée : l'œuvre naît-elle dans la pensée, sur le papier, ou dans la fusion des matières ?¹⁰³ ».

Ce niveau de recherches permet de resserrer la datation des dessins du corpus sélectionné, si un dessin ou un objet est précisément cité dans le courrier.

¹⁰¹ GALLÉ Émile, *Lettre manuscrite d'Émile Gallé au sujet du Pot aux eaux dormantes*, encre sur papier, Nancy, musée de l'École de Nancy.

¹⁰² La notion d'*œuvres d'art* évoque à la fois le passage du dessin vers une matière de verre, de bois ou de terre, mais également le cheminement du croquis vers un dessin final. Qu'il soit destiné à être déposé aux prud'hommes ou comme modèle achevé, l'artiste se place toujours dans un mouvement évolutif. Caractéristique qui représente bien le travail perpétuel réalisé par Gallé et ses ouvriers.

¹⁰³ [Ouvrage collectif], *Couleurs et formes, l'héritage du XVIIIème siècle dans l'École de Nancy*, Musée de l'École de Nancy, Somogy éditions d'art, Paris, 2005.

II. Le corpus historiciste des Établissements Gallé.

A. Les références médiévales européennes.

La thématique médiévale sélectionnée initialement comptait dix-neuf dessins. Son application à la céramique dans le musée de l'École de Nancy est peu représentative de l'ensemble du corpus : seulement quatre céramiques préservées.



Fig. 16 : CARRÉ Lorelei, *Planche contact du corpus médiéval*, 2020.

Le Moyen Âge relie, aux consciences, plusieurs sujets valorisés à partir du XIX^{ème} siècle. Cette période cristallise les connaissances et l'imaginaire autour de grandes batailles épiques, menées par des chevaliers en armures, parfois sur des montures lourdement harnachées. On imagine un âge d'or de la chevalerie, autour de figures et littérature nées de la légende du roi Arthur et de la table ronde.



Fig. 17 : GALLÉ Émile, *Bonbonnière « Les chevaliers de la table ronde », 995.2.1, faïence de grand et petit feu, vers 1889, Nancy, musée de l'École de Nancy.*

La bonbonnière reprend la forme de la table ronde de la légende, avec une mise en abyme du motif reproduit sur le couvercle. Sur les parois du pentagone, sont dessinées des scènes de la légende de la table ronde.

L'enluminure se développe avec importance, et est un art aussi riche qu'il y a d'écoles d'enluminures et de *scriptorium*¹⁰⁴. L'architecture n'est pas en reste pour fournir de grandes voies d'inspiration, avec l'élévation des cathédrales, ornées des pilastres jusqu'aux vitraux. Selon les siècles, l'archéologie met à jour des objets précieux attisant une curiosité qui commence à retracer, nostalgique, les faits des siècles passés. La littérature et l'enseignement des arts majeurs et des arts mineurs contrastent, par leur rayonnement, d'avec une vision pessimiste de ce temps historique.

C'est à partir du XIX^{ème} siècle que se produit un éclaircissement de la vision sombre, au sens dépréciatif, qui recouvre les presque dix siècles du Moyen Âge.

« La conscience de la Renaissance qu'on découvre en Italie depuis Pétrarque et ultérieurement, au XV^{ème} et au XVI^{ème} siècle, dans les autres pays européens, implique la notion de période intermédiaire se situant entre le déclin de Rome et la période en question. Pour désigner cette période qui, initialement, ne concernait que l'histoire de la langue, de la littérature et de la culture latines, et qui procédait de considérations d'ordre esthétique, les humanistes européens des XV^{ème} et du XVI^{ème} siècle et les écrivains historiographiques français du XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècle ont, pendant longtemps, et sous l'influence du classicisme prédominant et de normes esthétiques, employé presque uniquement des périphrases péjoratives ¹⁰⁵ »

Les études modifient les méconnaissances et les généralisations réductrices de cette période.

« La sursaturation en événements politiques provoquée par les du temps de la Révolution et de l'Empire et la déception des espérances politiques après 1815 ont poussé les Français à se tourner vers le passé comme ils ne l'avaient jamais fait jusque-là. La progression des idées littéraires et historiques romantiques pendant les années 1813 à 1825 rejoint ces tendances vers un fort intérêt historique, lequel se dessine également dans l'accroissement rapide de la littérature.

¹⁰⁴ « Atelier des monastères dans lequel travaillaient les copistes; école de scribes ou d'enlumineurs que l'on trouvait notamment au cours du haut Moyen Âge et à l'époque romane dans divers centres ecclésiastiques ou laïcs (scriptoria royaux ou impériaux) », <https://www.cnrtl.fr/definition/scriptorium> consulté le 10/05/20.

¹⁰⁵ VOSS Jürgen, « Le problème du Moyen Age dans la pensée historique en France (XVI^{ème}-XIX^{ème} siècle) », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome 24 N°3, Juillet-septembre 1977, p.331.

Le moyen âge, très décrié autrefois, et sa tradition deviennent actuels du fait du changement des idées esthétiques survenu au sein du romantisme et du fait de l'interprétation historique des problèmes politiques. (…)

Dans les milieux catholiques on se tourne, après 1830, tout comme les libéraux pendant la Restauration, vers l'histoire et surtout vers le Moyen Âge. On veut remplacer l'interprétation unilatérale des écrivains, des libres penseurs et des hétérodoxes sur cette période de prospérité de l'Église et de la foi, par des recherches fondées. (…)

La prédilection romantique pour la littérature française médiévale inspire alors, après 1830, les premiers essais pour donner des aperçus de la littérature en vieux français et pour esquisser du même coup ce que fut le monde culturel du moyen âge (…)¹⁰⁶ »

C'est, à la fois, dans une phase d'identification à un passé idéalisé et dans l'analyse des faits passés en regard des temps présents que se façonne la vision du Moyen Âge ; les temps chevaleresques d'un état prospère se superposent aux troubles politiques actuels, tandis que la paix et la prospérité sont attendues par tous.

« Vers 1860 l'enthousiasme romantique est tombé, mais il continue d'agir de façon indirecte ; d'autre part, les manières de voir négatives et teintées d'esthétisme et de philosophie politique à l'égard du moyen âge, sont encore en partie significatives, bien que, dans les années 1850, le problème de l'appréciation du moyen âge se trouve relégué à l'arrière-plan par d'autres questions et d'autres perspectives

Le romantisme s'est attribué le mérite d'avoir découvert le moyen âge. Les résultats auxquels nous sommes parvenus dans quelle mesure déjà, au XV^{ème} siècle et avant, a été préparée et en partie réalisée. Certains aspects et certaines époques de l'histoire médiévale, dont la mise en évidence est attribuée au romantisme, se rencontrent déjà sous le même signe avant-coureur chez les auteurs du XVII^{ème} siècle. (…) Toutes ces explications montrent qu'en France le bas moyen âge jouit depuis le XV^{ème} siècle d'une constante estimation dont les aspects sans doute changent au XIX^{ème} siècle du point de vue national, alors qu'en la nostalgie politique pour l'ancien empire perdu et pour l'état unique pas encore atteint, voit dans l'époque du bas moyen âge une époque de désordre.

Par contre le haut moyen âge est généralement regardé, de l'humanisme à la Révolution, comme une période barbare et obscure. Dans une large mesure le XIX^e siècle continue à répandre cette idée, mais il existe aussi toute une série d'auteurs qui aboutissent à des jugements différenciés. (…) Mais ce n'est qu'après la Révolution qu'il fut possible à des perspectives nouvelles. (…)

Auparavant, dans l'historiographie de l'art, Avril, Séroux d'Agincourt et Laborde avaient déjà réfuté la thèse selon laquelle les barbares auraient détruit l'art romain ; au contraire, ces trois auteurs voient dans l'art du haut moyen âge un prolongement des formes de l'art romain. L'idée d'une continuité de la civilisation romaine n'est donc pas entièrement nouvelle.¹⁰⁷»

La lecture de cette longue période passe par un prisme politique contemporain des auteurs qui en écrivent l'histoire et font des découvertes archéologiques. Le Moyen Âge devient prétexte

¹⁰⁶ VOSS Jürgen, « Le problème du Moyen Age dans la pensée historique en France (XVI^e-XIX^e siècle) », op. cit. p.334-340.

¹⁰⁷ Ibid.

pour s'extraire de la rigueur de l'art enseigné dans les écoles, régissant et la logique esthétique comme l'unique modèle à suivre.

Mais, il est aussi un changement important qui s'opère pour l'Europe du XIX^{ème} siècle, et ceci par l'engouement pour les civilisations extra-européennes : avec des phénomènes de mode comme le japonisme et l'orientalisme, conduisant érudits, amateurs et explorateurs dans la poursuite d'autres contrées. Le marché européen abonde en productions chinoises, japonaises, orientales, pour la plus grande satisfaction des industriels, des artisans et des artistes en mal d'inspiration. L'augmentation des échanges commerciaux poursuit la diffusion des objets extra-européens. À titre d'exemple, les chinoiseries sont arrivées en Europe à partir de l'époque moderne.

Alors, grâce à ces auteurs de la moitié du siècle environ, la construction de l'histoire change, et on peut commencer à considérer le Moyen Âge en délaissant les préjugés qui le caractérisaient jusqu'alors.

Contrairement aux thématiques naturelles, ou encore le thème égyptien, l'influence médiévale est incarnée par une reprise de motifs ornementaux essentiellement. À l'exception de MOD 320, les dessins conservés n'esquissent pas une silhouette d'objet typiquement médiéval ; il s'agit de vases ou de vide-poches dont la forme est tirée d'un usage du XIX^{ème} siècle : le dessin du bénitier MOD 81 existe sous différents registres ornementaux dans les collections du MEN (MOD 24, MOD 49 reprenant la forme de l'orchidée –sur le même fonctionnement que le bénitier en forme de croix de Lorraine - servant de motif à la silhouette) ; et qui est employé à plusieurs reprises dans les Ateliers Gallé en variant le registre décoratif. Ce dernier, dans cette thématique, joue exclusivement sur les couleurs et les motifs.

Les dessins qui sont finalement retenus comptent 16 projets, colorisés ou juste esquissés. Pour ceux-ci, il ne nous est pas possible de définir avec précision leur objet de destination.

Les quatre dessins restants fournissent des détails pour leur application : MOD 81 a une forme de bénitier ; MOD 320, le modèle du vase à produire esquissé en haut à droite du motif ; MOD 348 et 445 voient leur motif directement inclus sur la silhouette de l'objet.

1. La composition.

Il faut souligner que certains modèles proposent une composition inattendue : les modèles 544 et 613 (**Annexe 21**) ont une construction similaire aux jeux de perspectives développés par Gallé avec la connaissance des règles de l'art japonais.

- La fiche d'inventaire du dessin MOD 173 décrit le sujet comme « Une procession du Moyen Âge avec Jeanne d'Arc sous un dais ».



Fig. 18 : Atelier Gallé, Étude de décor Jeanne d'Arc, gouache sur papier fort, Nancy, musée de l'École de Nancy.

L'usage, ici, de la gouache rend difficile l'observation de détails, notamment sur l'identité des personnages. On reconnaît cependant que la représentation d'une procession est correcte, à lire de droite à gauche. Les hérauts soufflent dans leur instrument, tandis que suit une première ligne de cavaliers en armure. Derrière eux, sur le côté, un personnage à genoux lâche des colombes qui s'élancent vers le ciel en passant entre les cavaliers et les porteurs du dais. Ces derniers sont quatre, deux à l'avant et deux à l'arrière, entourant le personnage central de la scène. Il est d'ailleurs couronné, les épaules couvertes par un manteau d'hermine et tenant le sceptre en sa main. Derrière ce groupe central, chevauchent deux cavaliers – sans doute des généraux parce que leur casque est habillé de panaches de plumes, suivis par deux cavaliers une fois encore, chacun tenant une bannière différente.

Il n'est pas évident de reconnaître Jeanne d'Arc sous le dais ; bien que le personnage semble porter les cheveux longs, Jeanne d'Arc est vue en son temps, et bien après, comme une figure héroïque nationale, mais elle ne peut porter les attributs de la royauté, n'étant pas souveraine. Elle est, au contraire, davantage dépeinte avec les cheveux courts, en armure et l'épée à la main – ce qui n'est absolument pas le cas sur cette représentation. Son attribut religieux et pacifiste serait, par contre, un dais annonçant sa bénédiction divine et son rôle de protecteur du royaume. La thématique médiévale est, de fait, parfaitement cohérente parce que le dessinateur fait une analogie entre la libération de la France par une héroïne – peignant une grandeur française romancée- avec la libération tant souhaitée en Lorraine de l'Alsace-Moselle (sujet politique repris maintes fois, et sous plusieurs représentations, par Gallé et ses ateliers). Le message de paix et d'espoir est symbolisé par la rupture de la procession entre les premiers cavaliers et le reste du groupe, avec le lâché de colombes. Cette procession part peut-être en guerre pour libérer le territoire de l'ennemi, ou bien, toujours dans une vision de victoire, vient justement de vaincre les assaillants.

Le dessin se compose en une longue bande, comme un motif continu qui peut être appliqué sur tout le pourtour, ou bien la face, d'un objet (qu'il soit sphérique ou rectangulaire). Il forme une sorte de frise, qui peut être exploitée comme modèle entier, ou fragmentée pour agrémenter d'autres types d'ornements.

- MOD 613 se compose d'une scène d'intérieur, vu depuis l'extérieur au travers de vitres rondes d'origine médiévale, des cives :



Fig. 19 : Atelier Gallé, *Étude de décor*, crayon, gouache et encre sur papier, Nancy, musée de l'École de Nancy.

« Disque de verre obtenu par centrifugation d'un verre préalablement soufflé. (...) Les cives qui servaient de vitrage au moyen âge sont encore présentes dans certaines verrières à moins qu'elles ne prêtent la touche pittoresque de leur boudine à quelque reconstitution néo-gothique »¹⁰⁸.

Si Gallé put connaître l'usage et l'origine de cet élément architectural par sa culture, il put aussi en maîtriser la touche pittoresque par les écrits et les réalisations d'Eugène Viollet-le-Duc, dont il était un amateur certain. Le cadrage de la composition interpelle par la représentation d'un instant de vie animé, mis en valeur par la légère plongée qui permet à l'observateur extérieur de prendre part à un voyage temporel. Le spectateur observe cette remontée dans le temps à la dérobée. L'encadrement prolonge la sensation d'immersion dans un passé très proche de l'authentique puisque le dessin, et à terme le modèle, s'impose sur une grande dimension, à savoir tout le support.

Ces mises en scènes, tout autant ludiques qu'instructives, se développent durant le XIX^{ème} siècle par le biais de revues richement illustrées.

« Publication périodique, le plus souvent mensuelle ou trimestrielle, brochée, qui présente généralement un bilan de la période écoulée dans un domaine particulier et qui s'intitule souvent « revue » (*Revue des deux mondes*, *Nouvelle revue française*, etc.).¹⁰⁹»

Les revues se distinguent généralement entre revues historiques, littéraires, archéologiques, etc. Ce type de publication se développe durant le premier tiers du XIX^{ème} siècle, suivant l'évolution de la presse écrite depuis le XVII^{ème} siècle environ ; après la Révolution Française, ce support apparaît comme le lieu idéal d'une expression curieuse et libre permettant de faire partager au plus grand nombre les découvertes et les évolutions d'un monde qui poursuit son évolution rapide ; au XIX^{ème} siècle enfin, c'est la transformation des moyens de production – plus précisément dans la décennie de 1840 – qui fait exploser la diffusion des titres périodiques.

Une des revues à laquelle est abonnée la famille Gallé, depuis le temps de Charles Gallé, s'intitule le *Magasin Pittoresque*. Les périodiques s'accumulent dans la bibliothèque paternelle durant l'enfance d'Émile Gallé, qui est donc familier du support et en a très certainement parcouru

¹⁰⁸ DEROITTE Luc, *Dictionnaire de l'ornement*, Éditions Gisserot, 2012, p.74.

¹⁰⁹ <https://www.cnrtl.fr/definition/revue> consulté le 08/05/20.

le contenu¹¹⁰. La caractéristique principale de cette revue fondée par Édouard Charton¹¹¹, était d'être

« une sorte d'encyclopédie populaire qui, sans négliger les découvertes importantes modernes, s'attachait surtout à ressusciter le passé. La qualification de « Magasin » avait pour but d'indiquer que le recueil contenait un peu de tout : morale, histoire, archéologie, art, sciences naturelles, industrie, voyages, toutes matières, en un mot, qui, s'adressant au cœur, à l'imagination et au goût, seraient de nature à enrichir de distractions pures et instructives les loisirs de la vie intérieure et du foyer domestique. »

Chaque article ou presque possède sa gravure, laissant voir aux lecteurs l'objet de ce qui est lu. L'influence des revues comme support de diffusion des connaissances – et ainsi de modèles – est notable pour les autres thématiques traitées dans ce travail.

- Pour le dessin 544, le cavalier en armure et son écuyer sont disposés dans des losanges aux extrémités tronquées.



Fig. 20 : Atelier Gallé, *Deux études d'hommes de dos*, crayon sur papier calque, Nancy, musée de l'École de Nancy.

La dissimulation du cheval par cet encadrement, et la position des figures humaines côte à côte traduisent une sensation de mouvement. Les personnages semblent sortir de ces ouvertures géométriques, pour représenter une vie qui continue son épanouissement au-delà de la vision de l'amateur du dessin.

Gallé a appliqué ces jeux de compositions pour diverses représentations de nature ou de personnages (**Annexe 21**). Les encadrements géométriques contrastent avec les fonds peu nuancés et généralement mates des glaçures apposées sur les céramiques, bien que leur brillance apporte un éclat et une intensité aux volumes. L'immobilité des fonds accentue le dynamisme des éléments décoratifs.

¹¹⁰ Dans l'ouvrage *Le Testament artistique*, Philippe Thiébaud cite ce support comme un modèle, pour l'artiste, de création et d'immersion idéale. Gallé se serait servi de ce genre de presse pour composer ses modèles aquatiques et marins, tant les planches illustrant les périodiques sont riches de détails et de réalisme dont un œil peut s'inspirer en comprenant pleinement le fonctionnement et la nature de ce qu'il voit.

¹¹¹ Elle est parue de janvier 1833 jusqu'en 1938.

La production de dessins réalistes permettait aux dessinateurs et aux connaissances de Gallé et des artistes de se fixer dans une temporalité bien définie. C'est par cette situation précise que l'imagination s'enracine et se développe intensément, apportant aux œuvres de Gallé un renouveau dans un registre authentique

- Cette idée se retrouve pour le dessin MP84 LVIIc.



Fig. 21 : Atelier Gallé, *Étude*, crayon sur papier calque perforé, Nancy, musée de l'École de Nancy.

Il illustre au crayon, sans couleur, une scène paysanne tenue devant l'entrée d'un rempart en pierre. La perspective montre un homme d'église conversant avec une femme et sur leur droite, deux vendangeurs récoltent les grappes. Le trait est de facture simple, quelque peu maladroit dans la représentation des deux vigneron. Mais cette scène complète veut définir une atmosphère concrète pour projeter l'authenticité du sujet : cela se ressent par la perspective instaurée entre les personnages et la profondeur, le détail des costumes, des outils et l'architecture de l'arc d'entrée.

Par la suite, si la composition est réinterprétée entièrement ou sélectionne des détails précis, l'artiste en extrait une véracité qu'il peut aménager en s'éloignant du support d'origine.

Le dessin MP84 LVIIc est, de ce point de vue, similaire à MOD 613, dans la représentation d'une scène animée ancrée dans un temps lointain. Ces compositions peuvent avoir vocation à entraîner les dessinateurs à réaliser des scènes de vie authentiques, pour compléter les modèles réunis dans l'atelier, afin de servir de modèle pour les besoins des projets. À la manière des gravures illustrant des revues comme *Le Magasin Pittoresque* ou *Le Costume illustré*, ils forment des exemples dans lesquels il est possible de venir puiser des dispositions, des objets ou des costumes précis. Ces dessins forment un savoir encyclopédique donnant aux ouvriers une idée plus nette des représentations faites par le XIX^{ème} siècle des temps jadis.

En revanche, il est intéressant de relever que, des œuvres conservées au musée de l'École de Nancy ainsi qu'au musée d'Orsay (et même d'autres, comme dans les collections muséales japonaises qui nous sont connues), il n'y ait pas de représentations de scènes d'intérieur dans les compositions Gallé ; les scènes sont paysagères, portuaires, maritimes, mais pas de vues d'intérieurs. La vision est tournée vers l'extérieur, dont l'encadrement, plus ou moins abstrait selon la forme de l'objet et la thématique choisie, marque systématiquement une ouverture vers la nature.

Le registre médiéval étant le seul à représenter des scènes de vie en environnement humain, l'idée de dessins modelés sur ceux des revues est une hypothèse à retenir.

2. Les rinceaux.

« Ornement sculpté ou peint consistant en un rameau ondoyant dans les creux duquel se greffent et alternent des rameaux secondaires en volutes. Le rinceau est une invention grecque. Il a par la suite été utilisé à toutes les époques. Rinceau peuplé, rinceau animé par la présence d'amours, de petits animaux, d'oiseaux ou d'insectes¹¹²».

Cet ornement est présent dans la majorité des thèmes illustrés par Gallé et ses dessinateurs – par le rapport à la nature induit dans les influences personnelles majeures de Gallé. On le retrouve également dans les dessins égyptiens, orientaux, naturalistes. Ce motif décoratif abonde en sculpture, en peinture, en céramique et dans l'art de l'enluminure sous des formes extrêmement variées :

« Motif ornemental en forme de branche recourbée munie de feuilles, pouvant être agrémentée de pousses, de fleurs, de fruits et utilisé surtout, sculpté ou peint, en architecture mais aussi dans différents arts décoratifs. Rinceaux contournés, fleuris; rinceaux gothiques; rinceaux d'or; rinceaux de fleurs, de feuillages; rinceaux peints à la fresque; fenêtre à rinceaux¹¹³».

Les rinceaux sont omniprésents dans l'ornementation, en passant par l'architecture, la ferronnerie, la sculpture, l'enluminure, et appliqués avec abondance sur un très large spectre d'objets (cercueils, tuiles japonaises, vases, mosaïque, pilastres, armures et costumes de cérémonie, tentures, marqueteries, etc.) Il en existe de nombreuses sortes, comme citées dans les définitions précédentes, et la présente sélection dite « médiévale » exclue la notion d'arabesque puisqu'elle connote une application aux arts islamiques dont il sera question en traitant le corpus « orientaliste ».

Au Moyen Âge, les rinceaux sont présents durant toute la période. Ils abondent notamment pour orner croix de pierre, cercueils, stucs décoratifs, et les ivoires, les mosaïques et les reliefs architecturaux comme continuité de l'art paléochrétien.

« ils resteront un des motifs décoratifs majeurs de l'enluminure médiévale durant plus d'un millénaire, malgré les évolutions du style (...). Ils sont souvent dans les lettrines ou autour, mais peuvent aussi former le motif de fond des miniatures en encore les encadrer en pleine page.¹¹⁴»

Forts du besoin de renouveler leur registre décoratif, les artistes européens – dont Gallé est un modèle-même – puisent dans leurs connaissances et dans leur culture artistique pour faire naître des modèles inédits, ou bien proches de modèles existants, plus ou moins récents et fidèles à la période d'où ils sont extraits. Le rinceau est un élément décoratif ayant traversé les âges dont l'immense variété ancre son importance dans les registres décoratifs.

Au XIX^{ème} siècle, l'appropriation de l'époque médiévale est incarnée par la reproduction des éléments qui la définissent, notamment les rinceaux. Viollet-le-Duc en présente notamment des

¹¹² DEROITTE Luc, *Dictionnaire de l'ornement*, op. cit. p.266.

¹¹³ <https://www.cnrtl.fr/lexicographie/rinceau> consulté le 08/03/2020.

¹¹⁴ <https://fr.wikipedia.org/wiki/Rinceau#Histoire>, consulté le 08/03/20.

exemples architecturaux dans les illustrations de ses *Entretien sur l'architecture*¹¹⁵, en deux volumes. Le second volume rassemble les illustrations de l'ouvrage. Les textes présentent des synthèses d'éléments architecturaux, pour expliquer leur fonctionnement, leur application et leur ornementation. Pour l'**annexe 22**, l'architecte Viollet-le-Duc décrit, ainsi, trois exemples de rinceaux présents dans l'architecture grecque avec l'ordre dorique, l'esquisse des rinceaux des arcs d'une porte de Jérusalem, et enfin de la décoration intérieure des temples doriens aux parois recouvertes « *de palmettes et rinceaux de tons brillants* »¹¹⁶.

L'enluminure est une porte d'entrée conséquente quant à l'application et l'appropriation de ces motifs colorés et fleuris, fourmillants d'adaptations différentes selon l'origine, l'époque et l'enlumineur qui les conçoit :

« L'enluminure est l'art d'orner et décorer des manuscrits avec de l'or et des couleurs vives ; livres et codex contiennent ces petites œuvres d'art dans toute leur fraîcheur originelle. (...) Un important chapitre de l'histoire de la peinture est occupé par l'enluminure, pratique qui dérive de l'usage de souligner et colorier en rouge minimum (d'où dérive le mot « miniature ») les lettres, c'est-à-dire les lettres initiales des textes recopiés dans les codex. Le mot enluminure vient du verbe latin illuminare, « mettre en lumière, éclairer ». ¹¹⁷»

Entre le IX et le X^{ème} siècle, une grande culture livresque s'installe. Elle est réservée aux hautes sphères de la société – en particulier pour les officiers religieux ainsi que les princes et la noblesse. L'étude des textes sacrés et des livres se concentre dans les écoles monastiques, où les disciples apprennent le contenu des ouvrages par un rythme de vie tourné vers la prière et la copie d'ouvrages dans les ateliers de copistes. Un déclin se produit, suivi d'un renouveau autour de l'an mil, avec l'apaisement des conflits qui conduit de nouveau à la poursuite d'un intérêt pour le livre. Le retour des religieux dans les écoles monastiques forme des moines d'une haute qualité, entourés d'une bibliothèque remplie de livres sacrés mais également profanes. Les copies d'ouvrages d'auteurs antiques, dont la connaissance est transmise par les monastères – leur ont permis de traverser les âges.

Les copistes ont été formés autour d'une culture de l'écrit, enseignée dans des écoles monastiques ou bien des écoles cathédrales. Ils sont peu nombreux et parachèvent un travail minutieux codifié – le changement d'écriture selon l'époque et le lieu, l'adaptation au format rouleau (de papyrus) puis au codex (le livre que nous connaissons, fait d'une pile de pages de parchemins ou de papiers reliés sous une couverture rigide) – aux côtés des enlumineurs. L'enluminure doit « mettre en lumière » le texte ; les images qui accompagnent la lecture rendent les lignes intelligibles tout en parant le livre tel un objet précieux. Le dessin prend de l'importance non pas par sa beauté intrinsèque, mais par le message qu'il permet de faire comprendre. Dans ce cas précis, l'art détient une fonction cognitive.

Le langage décoratif de l'enluminure tourne autour d'allégories et de symboles spécifiques à la nature religieuse des ouvrages. Les rinceaux enluminés participent de l'habillement et du cadrage des pages pleinement ou partiellement peintes. Ils délimitent l'espace des colonnes

¹¹⁵ VIOLLET-LE-DUC Eugène-Emmanuel, *Entretiens [20] sur l'architecture*, A. Morel (Paris), 1863-1872, 2 vol. Consulté via Gallica le 08/03/20.

¹¹⁶ Ibid.

¹¹⁷ FUGA Antonella, *Techniques et matériaux des arts*, Éditions Hazan, Paris, 2005, p.132.

(tracées avant toute autre étape d'écriture ou d'enluminure), entourent ou remplissent des lettrines, encadrent des figures ou, par souci esthétique d'ornement, recouvrent une page de tracés fins et délicats. Les symboles de personnages ou d'histoires saintes font partie des compositions.

Au Moyen Âge, les objets enluminés sont perçus comme très précieux, pour deux raisons. La première est que les livres enluminés sont des outils d'apprentissage de première ligne. Ils contiennent un savoir transmis par le clergé. Ce savoir peut être sacré ou profane. La seconde raison est que l'enluminure est un art qui coûte cher, et demandant un très grand temps de réalisation¹¹⁸.

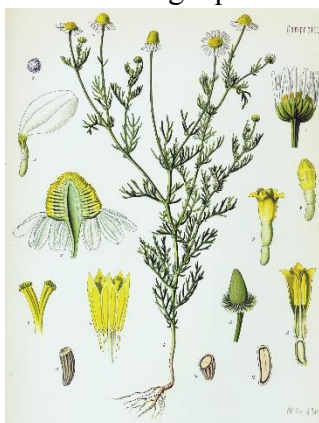
Huit dessins sur les dix-sept relèvent particulièrement des rinceaux, qui forment la majorité de leurs motifs.

- MOD 79 : Ce dessin évoque un registre héraldique, défini par les fins rinceaux rouge, or et verts qui naissent de l'extrémité des plumes des ailes d'une créature suspendue par une patte à l'inscription encadrée « FIDES ».

(Fig. 22 : Atelier Gallé, *Étude de décor*, encre et gouache sur papier, Nancy, musée de l'École de Nancy).



L'animal ailé représenterait un griffon très stylisé par ses attributs végétaux et la finesse de sa réalisation. Il ne peut être confondu avec un lion héraldique. Les traits fins et la composition évoquent une représentation de blason – associé au mot « Fidélité », telle une devise – ou encore celle d'un frontispice d'un ouvrage enluminé. L'ornementation de l'écriture, même si celle-ci ne compte qu'un seul mot, s'articule par son encadrement sublimé des volutes végétales et la limitation à cinq coloris. L'inscription au bas de la feuille –probablement de la main de Charles Gallé – précise que le modèle est attendu pour le couvercle d'une boîte, à la façon dont un frontispice invite à la contemplation visuelle avant de se plonger dans la consultation de l'ouvrage qu'il annonce.



- MOD 81 : Ce modèle de bénitier est orné d'un rinceau de matricaire des moissons, communément connue comme de la camomille sauvage.

(Fig.23 : *Représentation de la matricaire des moissons.*)

Un médaillon orne le centre de l'objet, où se croisent les branches de la croix ; il représente un pélican s'ouvrant le poitrail avec son bec pour nourrir deux petits. Cette iconographie est directement issue d'un registre médiéval chrétien : développé davantage à partir du XIIème siècle, le pélican représente une incarnation du Christ dont le plumage blanc s'apparente à la pureté et à la

¹¹⁸ SERDON-PROVOST Valérie, « Les images enluminées dans l'Occident médiéval : formes et fonctions » [notes prises dans le cours UE 904 EC1-2 Patrimoines manuscrit et iconographique], Université de Lorraine-Nancy, Nancy, 2019.

foi. Cet animal est présent bien avant l'instauration de la foi chrétienne, depuis l'Antiquité où il incarnait également une forme de pureté et de royauté. Ici, l'animal se transperce le poitrail afin que son sang nourrisse les petits. Ces derniers incarnent les croyants protégés par le pélican qui leur donne à boire son sang, évocation sans doute au rite de transsubstantiation¹¹⁹ :

« Le pélican est le symbole de l'amour paternel, la fable voulant qu'il s'ouvre la poitrine avec son bec pour nourrir ses petits de son sang; c'est la raison pour laquelle l'iconographie chrétienne en a fait un symbole du Christ.¹²⁰ »

Le symbole associe la camomille sauvage à une protection féminine avec la camomille sauvage. « *Matricaria* » se traduit *reproductrice, matrice ou femelle* ; cette plante est symbole de force, de courage, de tendresse, qu'il est possible d'attacher à la figure protectrice de la Vierge. De fait, historiquement parlant, il faut préciser que la Lorraine est placée sous le patronage de la Vierge depuis le règne de René II de Lorraine¹²¹.

Cette composition épurée reflète l'esprit de génie de Gallé parce qu'il agence une connaissance pointilleuse de la botanique et de son symbolisme avec une iconographie chrétienne connue du Moyen Âge. Appliqué sur un objet médiéval dont l'usage ne laisse aucun doute, ce dessin est un bel exemple de création autour de thématiques transversales, dont l'ornementation n'est pas définie à la légère – non pour l'accomplissement d'un pur aspect esthétique.

- MOD 118 et 348, dans l'ordre, rappellent plutôt une stylisation de rinceaux :



Fig. 24 : Atelier Gallé, *Étude de décor*, gouache, rehauts d'or et d'argent sur papier, Nancy, musée de l'École de Nancy.

Fig. 25 : Atelier Gallé, *Étude pour le décor d'un vase*, crayon, aquarelle, gouache, rehauts d'or sur papier, Nancy, musée de l'École de Nancy.

Ces deux dessins sont issus du même projet, destinés au verre ou à la céramique, représentant un conquistador – identifiable par son armure caractéristique – évoluant dans un décor figuratif géométrique et de rinceaux (on retrouve le chardon lorrain pour MOD 348). Les postures sont plus souples et réalistes que celles que l'on retrouve dans les représentations animées médiévales. Le traitement des rinceaux (sans compter le chardon puisqu'il fait un clin d'œil à la Lorraine) s'apparente après étude à un traitement plutôt orientalisant, avec la finition des courbes par des cercles, et des sortes de feuilles très pointues. Les couleurs disposées en aplat proposent des nuances géométriques (qui sont pensées pour épouser les reflets et les courbes des objets en terre ou en verre) qui diffèrent complètement d'un traitement médiéval sans dégradé et peu réaliste de la couleur.

Il est cependant intéressant de voir la différence qui s'opère dans l'usage d'un même motif ornemental selon le dessin sur lequel il est destiné. La couleur grise et pâle de ces deux exemples

¹¹⁹ « Dans l'Eucharistie, changement total de la substance du pain et du vin en la substance du corps et du sang du Christ au moment de la Consécration, alors que ces espèces restent les mêmes. » <https://www.cnrtl.fr/definition/transsubstantiation> consulté le 09/03/20.

¹²⁰ <https://www.cnrtl.fr/definition/p%C3%A9lican> consulté le 09/05/20.

¹²¹ 1451-1508.

fait songer à une destination pour le verre, parce que le cisellement des formes dans la matière évoque la transparence métallique des gris. Les rinceaux sont plus anguleux, coïncidant avec le sujet du conquistador. Ce personnage évoque une forme de conquête culturelle et territoriale apportant richesses au pays conquérant, cependant il convoque aussi l'affront, la force et une forme de brutalité reprise par l'encadrement végétal stylisé. De plus, les personnages des deux modèles sont encerclés et escaladent la végétation ; elle paraît plus agressive lorsqu'elle reprend le chardon lorrain. Serait-ce pour signifier le désir de reconquête des terres perdues par la France en 1870 ? ou bien le courage lorrain, resté indépendant et cherchant à dépasser la concurrence voisine – allemande – et internationale en affrontant ses opposants ?

- MOD 327 : le dessin comprend la devise « Point N'oublier » accompagnée de trois rinceaux simples à deux branches ; celles de droite s'achèvent par des fleurs bleues et rosées, ouvertes, en boutons, et la plus grande encerclée par un mince cerne. Il se peut que les trois frises végétales soient chacune un essai pour choisir celle qui accompagnerait au mieux les deux mots enluminés.



La transparence des couleurs suggère une destination pour du verre, non teinté dans sa masse pour faire ressortir la lumière, et gravé à sa surface.

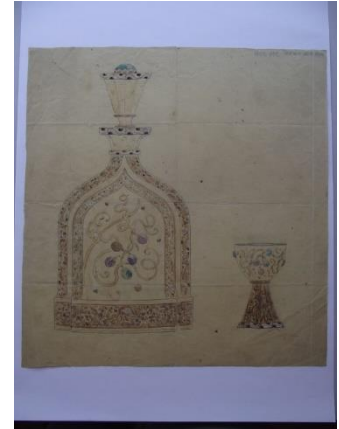
(Fig. 26 : Atelier Gallé, *Étude de myosotis et devise*, crayon, aquarelle sur papier, Nancy, musée de l'École de Nancy).

L'affiliation au verre se comprend aussi par un rapport au vitrail, développé au Moyen Âge : les traits dessinent des formes courbes mais claires, avec des contours distincts pour découper – dans les pièces de verre teinté – des formes simples. Les couleurs appliquées sur du verre permettent de faire passer la lumière, dans une visée décorative, et spirituelle pour s'élever vers les cieux (en faisant rentrer la lumière) au sein d'un lieu de culte.

L'évocation médiévale se concentre sur la police de la devise. Le « P » et le « N » sont dessinés comme des lettrines : ces lettres sont plus grandes que les autres et entourées de rose (les autres sont cernées de jaune). Le décor entourant toutes les lettres reprend des inflorescences végétales figurées simplement par un fin trait noir ondulant. Pour ce modèle, il est plus important de donner une illusion d'inspiration médiévale que de chercher à reproduire une enluminure exacte ou aboutie ; si c'était le cas, les inflorescences végétales seraient plus fournies et travaillées. Pour une transposition au verre, évoquant donc le vitrail, l'ondulation sommaire suffit à nous évoquer cet art du passé. Par pénétration de la lumière, les lettres seraient visibles de façon flagrante en blanc, pour valoriser la force du message.

- MOD 445 rappelle le dessin précédent pour la transparence des couleurs, et la destination de la bouteille à être reproduite en verre.

(Fig. 27 : Atelier Gallé, Étude pour le décor d'une carafe à bouchon et d'un verre, crayon, aquarelle, encre sur papier calque, Nancy, musée de l'École de Nancy).



Au premier regard, ce dessin s'apparentait à un art médiéval européen par la forme de la carafe, les rinceaux qui courent sur la panse de la carafe et le pied du calice, et avec le décor de « billes » colorées évoquant des incrustations de pierres précieuses ; d'un point de vue technique verrier, il s'agirait d'inclure dans la masse encore chaude des billes de verre qui se fondraient dans la surface pour donner du relief au décor. Cette technique se pratique déjà durant le Moyen Âge, au travers d'exemples d'une vaste zone géographique et temporelle :



Verres, VIème siècle, Angleterre (British Museum)



Beaker with Cobalt Trailing, 1275–1325, Europe centrale (The Met Museum)



Beaker, fin XIIIèm-début XIVème siècle, Allemagne ou Suisse (The Met Museum)

(Fig. 28 : Tableau présentant des exemples de verreries médiévales).

Dans un second temps, après un approfondissement des connaissances sur les arts islamiques, la carafe s'apparente avec plus de facilité à un ouvrage inspiré de l'Orient médiéval, dont l'expression artistique s'exprimait notamment par des chefs-d'œuvre de verre commandés par une élite sociale qui témoigne de sa grandeur et en partage le faste avec ses convives. Les rinceaux y sont, eux aussi, présents, et les incrustations de verre dans les surfaces tout autant. La palette de couleurs se rapproche du verre oriental, bien qu'il ne faille pas perdre de vue que les dessins des Ateliers Gallé traduisent une vision romancée, dans un objectif esthétique et commercial, qui date du XIXème siècle.

La lampe de mosquée ci-contre donne un aperçu d'un art oriental fin et coloré, jouant avec la gravure et la ciselure du verre pour apporter des jeux de lumière à la matière.



Fig. 29 : *Lampe de mosquée*, XIV^{ème} siècle, originaire d'une mosquée mamelouke (The Met Museum)

- MOD 470 est commun au premier modèle de cette sélection, par sa thématique héraldique et la disposition des éléments : l'animal, un lion héraldique cette fois-ci (reconnais- sable par le positionnement de profil de la tête, ainsi que la crinière), est couronné ; il est entouré par des poignards, reproduisant sans doute un blason. Les inflorescences végétales sont placées sur la gauche de l'animal, avec une finesse des traits. Les couleurs sont de nouvelles limitées au rouge, bleu, or et vert (peu visible, pour colorer les joyaux de la couronne). Il y a cependant plus de nuances dans le travail des couleurs, pour varier les tonalités (du bordeaux et du gris colorisent la végétation).

Cette composition n'est pas sans évoquer le Service *Héraldique* ou *Chasseurs et Chasse- resses*, avec la même sélection de teintes reprises pour des scènes galantes et de chasses chacune encadrée et accompagnée d'un registre ornemental végétal similaire.



(Fig. 30 : Atelier Gallé, *Étude pour un décor d'inspiration héraldique*, crayon, aquarelle, rehauts d'or sur papier, Nancy, mu- sée de l'École de Nancy).

3. Les costumes.

Le costume,

« Ensemble des caractéristiques d'une époque, d'un groupe social, d'un genre, le plus souvent immédiatement perceptibles ou relatives à l'aspect (cf. coutume) ¹²²»,

contrairement au motif du rinceau, cible davantage une temporalité pour un siècle donné ou l'une des périodes historiques. Les revues périodiques mettent en couleur une connaissance des vêtements qui authentifient plus vraisemblablement les représentations.

Trois dessins font voir des personnages aux tenues médiévales. Il s'agit d'esquisses au crayon dénuées de couleurs, à l'exception de MOD 320 qui est une application abstraite d'une assiette conservée au MEN.

Armée du *Dictionnaire de l'ornement*¹²³ et de parutions des revues suivantes : *Le costume historique*, un extrait du journal de l'*Exposition Universelle de 1900*, l'analyse repose sur la datation des tenues vestimentaires représentées.

A. Les couvre-chefs.

(Annexe 23)

- MOD 320, dessine à l'aquarelle une scène galante entre un homme, placé à gauche, en tunique rouge et braies claires, coiffé d'un chapeau, et une dame vêtue de vert et d'une sorte de parme, dans une robe et une cape longues, la tête coiffée d'un chapeau à voilette. Les couleurs sont apposées sans précision délimitant les contours, et font perdre les vêtements du personnage féminin avec le fond verdoyant de la scène. Le couple évolue dans un médaillon délimité par des vaguelettes de la même tonalité parme que la robe, alternant avec un fond bleu.

Le personnage masculin porte un chapeau de feutre à bords larges, qui commence à se porter entre 1480-1500 et jusqu'au XVIème siècle ; il prend des formes très variées et peut être paré de plumes, de bijoux, d'enseignes. Le chapeau dessiné n'a aucune parure quelconque.

Sa compagne, quant à elle, porte à son tour un chapeau à bord large, d'où est maintenu un voile qui encadre les côtés et l'arrière de son visage, et retombe sur ses épaules. Il est plus difficile d'en identifier l'origine (en l'absence de détails), mais il s'agirait d'une variante de l'escoffion.

- MOD 505 représenterait le costume féminin des XIVème et XVème siècles pour le groupe du haut, reconnaissable par le chapeau dit atour,

¹²² <https://www.cnrtl.fr/definition/costume> consulté le 10/05/20.

¹²³ *Dictionnaire de l'ornement*, op. cit., p.2.

« parure de femme noble, puis, dans un sens plus particulier, coiffure à bourrelet (en forme de croissant ou plus élaboré) qui se portait aux XIV-XVème siècles. ¹²⁴ »

L'atour est surtout reconnaissable sur la dame de cour de droite, tournée vers celle de gauche. Le « u » que forme le chapeau est principalement formé du bourrelet d'étoffe en forme de croissant. On parle alors aussi de truffeau. La personne de droite, noble au regard des dames de cour portant sa traîne, et la hauteur de son propre couvre-chef couronné, porte aussi un atour. Durant cette période, la mode en usage veut maintenir les cheveux sous un filet, qui fixait également les étoffes et les voilages qui pendaient sur la chevelure relevée en tresses. Il s'agit de l'escoffion,

« Coiffure de femmes, en usage jusqu'au XVIIe s., qui consistait en une résille englobant les cheveux rejetés en arrière. ¹²⁵ »

qui ici maintient les cheveux sous le grand « u » de l'atour, semblable à un cœur. Les femmes pouvaient se raser le front afin de le faire paraître plus bombé avec la coiffure.

Ce modèle est très intéressant parce qu'il a été décalqué, recopié, d'un portrait du XVème siècle d'Isabeau de Bavière.



(Fig. 31 : BOUCHOT Henri, «Isabeau de Bavière, reine de France, "mariée a 14 ans le 17.e Juillet 1385. a Charles VI, Roy de France, morte à l'hostel de S.t Paul à Paris le 30.e Septembre l'an 1435. Copiée sur une figure faite en son temps », *Inventaire des dessins exécutés pour Roger de Gaignières* Départements des estampes et des manuscrits, Paris, 1891, Tome 1.

(Fig. 32 : « Le costume de la femme à travers les Âges », Palais du costume, Exposition universelle, Champ-de-Mars, Paris, 1900).

Il s'agirait de la représentation de la reine Isabeau de Bavière et ses dames de cour. Le modèle et l'inspiration ne font ici pas de doute quant à l'inspiration contemporaine de Gallé et de ses ouvriers. Une exposition en 1900 lors de l'Exposition Universelle présenta plusieurs planches pour faire connaître l'évolution des costumes et des parures durant l'histoire.

¹²⁴ DEROITTE Luc, *Dictionnaire de l'ornement*, Éditions Gisserot, 2012, p.25.

¹²⁵ <https://www.cnrtl.fr/definition/escoffion> consulté le 10/05/20.

Au bas du dessin, le groupe de trois personnages représente une scène d'union d'un couple autour d'un officier religieux (sans doute un évêque par son long manteau recouvert de la mosette¹²⁶, l'étole épiscopale qui se distingue dans les plis des grands manteaux, et la mitre).

Les deux autres personnages ne sont pas coiffés de la même façon ; en effet le personnage masculin ne porte rien, tandis que la figure féminine n'est couverte que d'un voile fin couvrant tous ses cheveux et cascade dans son dos. La mode des cheveux libres sous un voile date du XII^e siècle, et dure jusqu'au XIII^e siècle. On distingue alors les grands voiles, cascade dans le dos presque jusqu'aux pieds et le couvre-chef, voile beaucoup plus court retombant sur le front et les épaules – à distinguer du terme générique¹²⁷.

- MP84 XX figure un costume Renaissance ; le chapeau consiste en un

« escoffion en turban enroulé d'un tortil et cerclé d'or ¹²⁸»,

dégageant la longueur de la chevelure sur l'épaule du personnage féminin. On se trouve ici dans une période charnière de l'évolution du costume vers la période suivante.

B. Les vêtements.

(Annexe 23)

- Le dessin MOD 320 se compose de vêtements inspirés du début du XIV^e siècle. Ils sont reconnaissables par le costume de l'homme. Celui de la femme étant trop abstrait, l'analyse cible le costume masculin. On distingue cependant la grande longueur de la robe et de la cape, avec la taille marquée d'une ceinture et l'esquisse d'un décolleté plus ouvert.

La tenue masculine consiste en une tunique raccourcie au-dessus des genoux, resserrée à la taille ; les manches sont très amples, parfois fendues en long pour faire voir un dessous d'une autre couleur. Le personnage masculin est vêtu de braies collant à la morphologie des jambes et portent des chausses fines aux extrémités pointues.

À cette époque, la distinction de la mode entre masculin et féminin voit le jour ; les femmes conservent la longueur de leurs étoffes et les hommes raccourcissent les vêtements. C'est cette caractéristique qui permet, sur ce dessin, de distinguer le genre des personnages.

- MOD 505 : la description de la reproduction dans l'édition d'Henri Bouchot explique que le tissu de la robe de la reine est fait de brocart : il s'agit d'un tissu dont la fabrication date du début de l'ère chrétienne environ ; son rayonnement a d'abord été chinois – pour

¹²⁶ « Camail [Courte pèlerine des ecclésiastiques] porté par certains dignitaires ecclésiastiques dans la religion catholique », <https://www.cnrtl.fr/definition/mosette> consulté le 10/05/20.

¹²⁷ « Pan d'étoffe, bonnet, toque dont les hommes couvraient leur tête avant que la mode n'instaurât la coiffe rigide du chapeau. » <https://www.cnrtl.fr/definition/couvre-chef/substantif> consulté le 10/05/20.

¹²⁸ RACINET Albert, *Le costume historique : cinq cents planches, trois cents en couleurs, or et argent, deux cents en camaïeu, types principaux du vêtement et de la parure, rapprochés de ceux de l'intérieur de l'habitation dans tous les temps et chez tous les peuples*, Paris, 1888.

l'usage le plus ancien- qui s'étend ensuite dans les régions de la Perse et de Byzance, pour atteindre un grand centre de production et de diffusion en Italie, de 1200 à 1600, qui touche la France par ce biais.

- La figure féminine de MP84 XX est vêtue d'une robe plutôt Renaissance, par la disposition de la collerette ouverte sur un décolleté plus large qu'auparavant. La taille est marquée d'une ceinture pour retenir la longueur – en plusieurs épaisseurs – qui atteint le sol. Les manches descendent jusqu'aux poignets et sont constituées de plusieurs emmanchure, servant à orner le tissu. Les colliers habillant le coup et le buste dénudé font appartenir ce personnage à la noblesse.

4. Les applications à la céramique du MEN : Jeanne d'Arc et la *Royne Berthe*.

Parmi les céramiques qui sont conservées au musée de l'École de Nancy, il est deux thèmes traités en céramique qui n'abondent pas pour les dessins. La présence de Jeanne d'Arc n'est relevée que dans un seul dessin ; la reine Berthe n'est pas présente.

A. *Jeanne d'Arc*.

Deux potiches sont présentes dans les collections de Nancy. Il s'agit de TT79, *Potiche ou cache-pot « Jeanne d'Arc et ses voix, Saint Michel et Sainte Catherine »*, et HV15, *Potiche « La Chevauchée de Jeanne d'Arc »*¹²⁹ :



Fig. 33 : GALLÉ Émile, *Potiche ou cache-pot « Jeanne d'Arc et ses voix, Saint Michel et Sainte Catherine »*, faïence stannifère, Nancy, musée de l'École de Nancy.



Fig. 34 : GALLÉ Émile, *Potiche « La Chevauchée de Jeanne d'Arc »*, faïence stannifère, Nancy, musée de l'École de Nancy.

¹²⁹ CARRE Lorelei, *La céramique de Charles et d'Émile Gallé au musée de l'École de Nancy*, vol. 2, op. cit. pp.130-131.

Les deux céramiques sont très pansues, terminées par un col très court largement ouvert (presque de la taille de la panse) dont l'ourlet est épais. TT79 possède deux petites anses. Les couleurs des deux céramiques sont très proches, dans des tons plutôt bruns, fauves et dorés, avec une touche de vert supplémentaire pour HV15, fondu dans le fond. Les deux céramiques sont faites de la même glaçure brillante de petit feu.

Pour HV15, l'iconographie représentée fait partie des plus connues, que l'on retrouve dans une équivalence dans les dessins. Il s'agit de Jeanne d'Arc accompagnée d'une troupe partie libérer le roi et la France. La scène prend place sur la totalité de la panse, accompagnée d'une inscription dans une bannière pour expliciter l'action. La couleur verte est présente sans doute pour figurer la chevauchée : la troupe traverse la nature pour rejoindre son point d'intérêt.

Quant à la représentation de TT79, l'iconographie choisie fait à son tour partie des plus mémorables : il s'agit de Jeanne d'Arc écoutant les voix des saints qui la guident dans sa mission de sauvetage. Cette-fois-ci, les trois personnages sont encadrés par un trait d'une couleur similaire au fond du vase. Jeanne d'Arc est excentrée sur la gauche, la figure féminine n'apparaît pas entièrement. Elle est tournée vers la droite, où se tiennent les deux Saints, sur un dégradé de jaune vers le bleu, pour marquer leur provenance céleste.

Ce sujet n'est pas repris avec grande nouveauté par Gallé et ses dessinateurs. De ce qui nous est parvenu ne subsistent que des iconographies très connues des citoyens depuis le Moyen Âge jusqu'à nos jours. Ces codes figés permettent à l'artiste de faire assimiler ses œuvres par un grand nombre d'acheteurs et de visiteurs d'expositions, qui s'y identifient avec plus ou moins de patriotisme dans le contexte de la défaite de 1870 – et la perte de territoire qu'il faudrait alors reprendre.

L'industriel peut, en revanche, se concentrer sur le choix des couleurs et de céramiques à orner avec ce motif.

B. La Royne Berthe.

Deux œuvres, à leur tour, représentent la « Royne Berthe », ou « Roine Blanche » : 991.2.1 Vase « *La Royne Blanche* », et 992.15.1 Jardinière « *La Roine Berthe* » :



Fig. 35 : GALLÉ Émile, Vase « La Roïne Blanche », faïence stannifère, Nancy, musée de l'École de Nancy.



Fig. 36 : GALLÉ Émile, Jardinière « La Roïne Berthe », faïence stannifère, Nancy, musée de l'École de Nancy.

La jardinière en forme d'étoile à quatre branches ne dessine pas de figure féminine, qui, par contre, est présentée sur une face du vase en forme de lys (rappelant la citation de l'inscription). D'une œuvre à l'autre, les mêmes couleurs sont appliquées pour évoquer leur thématique commune. Il y a le rouge, le blanc, le bleu et le doré. Ce sont des couleurs employées dans l'enluminure. Si le thème de cette série d'objet est la littérature médiévale, le choix des couleurs n'est pas hasardeux. Les coloris s'accordent comme si les citations étaient enluminées.

Berthade de Laon, dite « Berthe aux grands pieds » est une aristocrate franque épouse de Pépin le Bref et mère des rois des francs Charlemagne et Carloman Ier. Son surnom est attesté à partir du XIII^{ème} siècle, dans un poème (racontant de façon épique la vie de cette femme) en alexandrins attribué à Adenet le Roi, « Li roumans de Berte aus grands piés ». La littérature retient surtout, pour cette figure féminine, la troisième strophe de la Ballade des dames du temps jadis, de François Villon¹³⁰ (**Annexe 24**).

La représentation n'est pas spécifiquement ciblée sur l'histoire ou le rôle politique de cette femme. La référence faite par Gallé est littéraire. Ces deux céramiques mettent en avant les récits de François Villon.

« S'il n'est pas ou guère connu des premiers Romantiques, tels Chateaubriand ou Nodier, il a inspiré, à partir d'environ 1830, tous les auteurs de ce courant. Cependant, certains revendiquèrent particulièrement son influence. C'est notamment le cas de Victor Hugo, Théophile Gautier, (...) Charles Baudelaire, Paul Verlaine, bien sûr Gérard de Nerval, Jean Richepin et sa Chanson des gueux, Marcel Schwob et beaucoup d'autres. »¹³¹

Or, Émile Gallé est un lecteur curieux. Les relations multiples qu'il entretient dans la plupart des domaines artistiques – incluant la littérature – lui permettent d'accéder à un grand nombre

¹³⁰ François de Montcorbier dit Villon (1431- après 1463), poète français.

¹³¹

de références. Il faut alors souligner la proche relation entretenue par les Gallé et les Schwob¹³². Émile Gallé rend hommage à Marcel Schwob en lui offrant un de ses chats en faïence, décoré d'une sorte de plastron composé de l'agencement des titres des livres de l'auteur, à la peinture dorée.

Le registre décoratif lui permet ici d'ancrer le récit dans sa temporalité d'origine, laissant le loisir aux amateurs d'écrits médiévaux de faire le lien entre le texte et le décor.

5. Qu'en est-il des céramiques et des dessins préservés au musée d'Orsay ?

A. Les modèles en terre.

Trois céramiques, conservées au musée d'Orsay, retiennent l'attention de cette thématique.

- Les deux premiers vases forment une paire¹³³, en faïence blanche avec décor polychrome de petit feu.



Si on compare avec MOD 470, l'analyse révèle une grande similitude entre les deux motifs. On retrouve les mêmes éléments décoratifs principaux : le lion héraldique couronné, les poignards et les fleurs de lys. La couronne reprend les mêmes couleurs et les mêmes bijoux dessinés, même si sa structure diffère sur son contour supérieur. L'ombrage des deux lions est très similaire sur les deux œuvres, tandis que le corps est orienté vers la gauche sur le dessin, dans le sens de la tête, et vers la droite, opposée à la tête. Le lion se trouve armé d'un sabre sur le vase, et là où les poignards décoraient le dessin, des fleurs de lys les remplacent sur la faïence.

(Fig. 37 : GALLÉ Émile, *Vase d'une paire*, faïence, Paris, musée d'Orsay, Photo (C) Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais.)

Le choix de changer la posture du lion – sur ses quatre pattes pour le dessin et redressé sur deux pour le vase – s'explique peut-être par la différence de silhouette de l'objet à orner. Sur le dessin, un objet très bombé et pansu semble esquissé. Allonger le lion permet d'occuper plus d'espace et de jongler entre figure héraldique centrale et ornements individuels (poignards, fleurs de lys). Le même procédé de rythme et de positionnement se retrouve sur le vase vertical, avec l'animal redressé.

¹³² Marcel Schwob (1867-1905), écrivain français, à fois conteur, poète, érudit, traducteur.

¹³³ OAO1548-1 et 2, <https://www.photo.rmn.fr/archive/09-505936-2C6NU0905EUC.html>, consulté le 20/07/20.

- Le dernier exemple est une saucière du service *Chasseurs et Chasseresses*.

Le musée de l'École de Nancy conserve de nombreux éléments tirés de ce service¹³⁴, complété par cet exemplaire du musée parisien. En parallèle de l'étude précédente, du modèle MOD 470 toujours, on retrouve une application du modèle de rinceaux qui est abondamment repris par Gallé dans ce service, afin d'accompagner les scènes animées. Les rinceaux sont autant importants que les figures ; ils rythment et habillent l'action, pour donner toujours la sensation d'isolement des personnages dans une nature chatoyante et vibrante.



(Fig. 38 : GALLÉ Émile, *Saucière et sa soucoupe du service Chasseurs et Chasseresses*, faïence, Paris, musée d'Orsay, Photo (C) Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais.)

B. Les œuvres dessinées.

Quelques dessins du musée d'Orsay permettent de faire des liens entre la production d'inspiration médiévale dessinée de Gallé et des œuvres de terre.

- Pour poursuivre dans la définition du registre héraldique dans une temporalité médiévale, une planche réunit des rinceaux de plantes et de fleurs dans les tons or, rouge, bleu et vert, destinés à orner des porte-couteaux et salières :



(Fig. 39 : Atelier Gallé, *Décor pour porte-couteaux et salières : légumes et fleurs héraldiques*, aquarelle et crayon, Paris, musée d'Orsay, Photo (C) Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais.)

Même si le décor du service *Chasseurs et Chasseresses* ne reprend pas un décor de fruits et de légumes, la stylisation des couleurs et du trait est comparable aux motifs héraldiques des Ateliers Gallé.

¹³⁴ Voir CARRE Lorelei, *La céramique de Charles et d'Emile Gallé*, op. cit p.7.

- Cette illustration en couleurs d'un homme en costume de seigneur, encerclé d'un cadre végétal, participe de la définition du costume médiéval, maîtrisé par les ateliers Gallé.

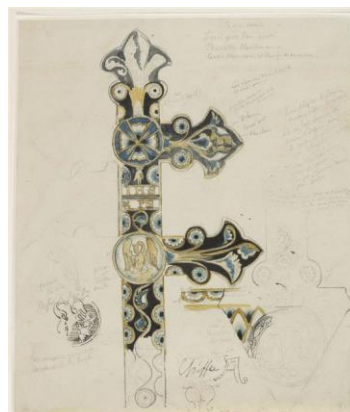
L'inspiration médiévale se retrouve par le couvre-chef, modèle historiquement apparu au XIV^{ème} siècle. Le lévrier est également un animal emblématique de cette période historique ; il était employé par les nobles pour la chasse. Le dessin est référencé comme un modèle pour le service *Cluny*¹³⁵.



(Fig. 40 : Atelier Gallé, *Seigneur en costume du XV^{ème} siècle et son lévrier*, aquarelle, mine de plomb, rehauts de blanc, rehauts d'or, Paris, musée d'Orsay, Photo (C)

Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais.)

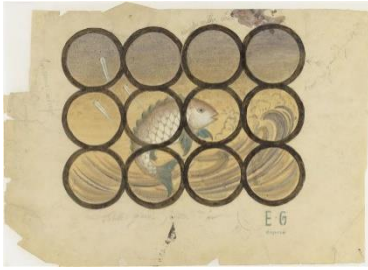
- En plus des modèles du MEN, le musée d'Orsay en conserve deux exemples de bénitiers, très proches de l'autre – puisqu'ils seraient une reproduction identique du motif, en variant l'application de la couleur- qui s'axe autour du symbole du pélican. Il est moins associé à une plante particulière qu'un registre floral de rinceaux et d'inscriptions religieuses chrétiennes (la main de dieu tournée vers le médaillon centrale) : ARO1986-704 dessine un projet entier, dont la couleur de fond principale est le rouge ; ARO1986-705 détaille plutôt la finesse des motifs, leur agencement dans un ton bleu. On retrouve la forme de croix de Lorraine pour le bénitier, couvert de palmettes et de plantes abondantes. Le pélican reste le symbole central du registre décoratif.



Le dessin *Six pièces de forme décorées* présente un autre exemplaire de bénitier en forme de croix de Lorraine, mais on ne peut cependant distinguer autre chose que la couleur du modèle, bleu, rouge et blanc.



¹³⁵ Le MEN en conserve un exemplaire : une assiette en faïence stannifère blanche avec camaïeu bleu et jaune de grand feu, présentant une scène galante.



- L'emploi de la cive comme élément d'encadrement ré-apparaît pour le *Modèle de jardinière en faïence composée de trois rangées de quatre cercles, à décor aquatique*¹³⁶, cette fois-ci pour faire voir un décor aquatique. Un poisson saute hors d'une vague, accompagné de trois alevins sur sa gauche. Les poissons mis en scène dans l'art de Gallé le sont souvent

pour eux-mêmes : ils honorent le monde aquatique sans ornements très fournis. Ils rappellent le registre japonisant que l'on sait très apprécié et maîtrisé par Émile Gallé – l'écume d'ailleurs est tirée des estampes japonaises : *La Grande vague de Kanagawa* (**Annexe 25**).

L'élément médiéval principal est la superposition des cives sur le sujet animal, pour donner au spectateur une vue à la dérobée. Ce motif plaît par le cadrage inattendu qu'il reproduit, comme pour la scène médiévale du dessin MOD 613. L'alignement et le nombre de cives est identique.

- Enfin, une variante de la procession de Jeanne d'Arc fait partie de cette liste¹³⁷.



La représentation de la procession est identique à celle du dessin du musée de l'École de Nancy, à l'exception de son cadrage et de sa direction ; le dessin est orienté vers le bord gauche de la feuille. Le panel de couleurs est bien plus nuancé que le modèle conservé au MEN. L'application des couleurs est intéressante à remarquer parce que l'apposition de tant de détails et de nuances se rapporte, au premier coup d'œil, à une œuvre en verre (par la transparence et les possibilités de glaçures). Mais, visiblement, les inscriptions manuscrites au crayon précisent que ce décor doit finir sur une faïence – alors que la technique est celle de l'aquarelle (plus translucide).

La découpe du modèle entre cadrages, géométriques colorés, profondeurs des champs et zooms dans les cadrages, lui donne une intensité qui aide à comprendre le sujet. Les hérauts sur la

¹³⁶ GALLÉ Émile, *Étude*, musée d'Orsay, aquarelle et crayon sur papier, Paris, musée d'Orsay, Photo (C) Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais.

¹³⁷ GALLÉ Émile, *Modèle de décor pour un vase en faïence : cortège du sacre de Charles VII*, aquarelle, dessin au crayon, rehauts d'or, sépia, Paris, musée d'Orsay, Photo (C) Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais.

gauche annoncent le début de la procession pour le couronnement de Charles VII, qui, s'avance dans le premier cadre géométrique – sous le dais et accompagné des attributs royaux (l'hermine, la couronne, le spectre) – séparé des autres éléments par le cadre (à sa gauche) et le lâcher de colombes (à sa droite, mais aussi au premier plan du dessin, à partir du page agenouillé ouvrant la cage placée à ses pieds). À l'extrémité droite du cadre où est figuré Charles VII, on distingue un cavalier ; celui-ci est dessiné une seconde fois, plus proche du regard par un zoom dans son encadrement bleu-vert. Il s'agirait de Jeanne d'Arc en armure portant une bannière ornée de fleurs de lys et de trois saints – Sainte Catherine, Sainte Marguerite et l'archange Saint Michel, dont elle aurait entendu les voix.

Le parallèle fait avec le dessin du musée de l'École de Nancy permet d'éclairer l'erreur qui avait été soulevée lors de la description du dessin sur sa fiche d'inventaire. En effet, la différence sur les détails des deux dessins rend difficilement identifiable la présence de Jeanne d'Arc dans la procession, parce que rien ne peut la distinguer des autres soldats, tandis que la figure royale ne peut pas laisser de doute. La lecture de la procession est beaucoup plus aisée sur le modèle du musée d'Orsay, et garde le même message de souhait de libération de l'Alsace-Moselle de la présence allemande.

6. Premier bilan thématique.

Cette première thématique abordée s'observe selon différents angles d'approches, plus ou moins transversaux les uns avec les autres. L'idée générale de traitement des dessins était d'étudier un premier temps leur composition pour définir un corpus à nourrir ou épurer selon les éléments qui se dégagent par la vue. Parler de la nature via les rinceaux semblait une entrée en matière facile d'accès, parce qu'Émile Gallé en fait, depuis toujours, le centre névralgique de son travail. Ainsi, la variation des représentations des inflorescences montre une adaptation de ses idées tournées vers un hommage au passé, un passé médiéval romancé pour les populations du XIX^{ème} siècle.

Dépassant la première sélection, il est important de comprendre pourquoi certains dessins sont, finalement, exclus de la thématique médiévale. Les éléments qui constituent les œuvres sont, à la fois, trop communs pour identifier clairement une origine spécifiquement médiévale (par exemple, le rinceau ou l'enluminure, remis au goût du jour par les amateurs et les recherches scientifiques) ; les raccourcis qui sont également nés d'une représentation biaisée d'une époque sur une autre peuvent tromper l'objectivité de la constitution du corpus.

La représentation d'armure, en premier lieu, a trompé le choix en associant le monde chevaleresque à une connotation médiévale amplement romancée – cette idée se reprend aisément pour MOD 608 tandis que quatre des cinq casques dessinés proviennent davantage d'une évolution durant la période moderne que des temps médiévaux (**Annexe 26**), ou encore le thème du conquistador, reconnaissable par la forme du casque et de son armure, sans donner plus d'éléments identifiables hors de cette lecture du soldat en armure.



Ce corpus nous permet de voir un premier vaste degré de connaissances possédées par Gallé, qui se contente plus ou moins de reprendre des motifs pour les incorporer à sa production. Il faut toujours se tourner vers les ornements isolés, les rinceaux, les frises ou les végétaux pour trouver des compositions qui lui soient propres, témoignant d'une inspiration originale conjuguant de nombreuses catégories de savoir.

Son degré de connaissance médiévale se retrouve dans quelques-uns de ses écrits.

« *Comment ne pas nommer le Dracaena warroquei, au costume mi-parti de gueule et de sinople, comme celui des varlets [jeune noble placé en service auprès d'un seigneur pour faire l'apprentissage de la chevalerie] du Moyen-Âge ; comment ne pas citer le port trapu du Dracaena dennisoni, sombre comme un bronze antique, et les flammes rouges qui passent dans les feuilles noires du Dracaena graseri, illuminé comme les vitraux d'une cathédrale.*¹³⁸ »

Il se sert d'images médiévales pour créer des métaphores décrivant avec puissance des plantes exposées au Parc de la Pépinière ; cela n'est pas anodin, puisque Gallé ne se sert pas de termes dont il ne connaîtrait pas le sens pour vanter une exposition horticole. C'est justement le propos, à la fois de la parution et du style d'écriture, qui implante Gallé dans une logique scientifique et érudite.

Les évocations aux artistes de la Renaissance se retrouvent dans la correspondance entretenue entre le chef d'entreprise et Roger Marx, notamment pour comparer des réalisations avec les maîtres de cette période :

« *J'ai vu il y a quelques semaines, et je vois encore dans mes yeux, une adorable plaquette de Monsieur Roty : sur la face, une figure à la Holbein, Hirn de Colmar (admirable !) ; au revers la muse de la science moderne*¹³⁹ ».

La plaquette dont il est question rappelle l'intérêt des deux hommes pour la numismatique, tandis que le maître de la Renaissance, Holbein, était jugé comme l'un des meilleurs peintres de son époque. Sa redécouverte le situe dans une grande appréciation, qui inspire amateurs et créateurs.

¹³⁸ GALLÉ Émile, « À propos de l'exposition du parc de la Pépinière, à Nancy, en 1877 », extrait du *Bulletin de la Société centrale d'horticulture de Nancy*, 1887, p.74.

¹³⁹ GALLÉ Émile, 2006. Lettre à Roger Marx datée du 19 novembre 1890, dans *Lettres pour l'art – Correspondance 1882-1904*, CHARPENTIER Françoise-Thérèse, p.91.

Enfin, un des fondements de cette culture médiévale chez Gallé se manifeste à travers les verrières parlantes. Le support n'a rien à voir avec la céramique, bien que dans le traitement de la *Royne Berthe*, la céramique et les dessins deviennent parlants à leur tour. L'éducation littéraire classique et humaniste qui a été prodiguée à Émile Gallé durant son enfance explique l'immensité de son répertoire livresque, et notamment sa grande habileté à l'intégrer dans son travail, accompagné de motifs s'accordant dans la calligraphie et tout autour.

De la vaste période sur laquelle s'étend le Moyen Âge, la production d'Émile Gallé se concentre sur les siècles les plus récents pour y piocher des ornements. Sa préférence s'intéresse à des motifs très fleuris et très enroulés.

B. L'inspiration de l'Antiquité grecque.

1. Définition de l'influence grecque.

Avant de commencer l'analyse des dessins concernés, il faut définir succinctement l'art grec.

L'histoire d'un art continu.

À partir de l'an mil av. J.-C., le style géométrique apparaît progressivement : les motifs en noir sont simples avec

« quelque chose de rude et d'assez primitif. On n'y trouve rien de la vivacité du style crétois ; il aurait plutôt dépassé les Égyptiens en termes de raideur. Les poteries étaient décorées de simples motifs géométriques et, lorsqu'une scène devait y être représentée, elle s'insérait dans cette ornementation sévère ¹⁴⁰».

(Fig. 41 : *Vivants pleurant les morts*, vers 700 av. J.-C., vase grec dans le style géométrique, Athènes, musée national d'archéologie. →)

Suite à ce retour à la simplicité des motifs, c'est à Athènes durant le VI^{ème} siècle av. J.-C. qu'un tournant majeur s'opère dans ce temps de l'histoire de l'art.



¹⁴⁰ GOMBRICH E. H, *Histoire de l'art*, Phaidon, 2006, pp.65-66.

Jusqu'alors, les artisans se contentaient de reproduire les exemples de leurs ancêtres « en se pliant très exactement aux règles sacrées qu'ils leur avaient transmises ¹⁴¹».

Ils imitaient tout d'abord les productions assyriennes mais surtout égyptiennes, pour apprendre à tracer les anatomies humaines. Puis, un virage s'opère :

« Il ne s'agissait plus de représenter le corps humain selon une formule établie. Chaque sculpteur grec voulait décider lui-même comment il représenterait un corps individualisé. Les Égyptiens s'étaient fondés sur un savoir acquis [donc hérité des ancêtres], les Grecs ont voulu se servir de leurs propres yeux. (...) Certes, la méthode égyptienne était plus sûre à bien des égards. Certaines expériences des artistes grecs aboutissaient à des échecs. Le sourire n'était parfois qu'un rictus embarrassé et l'attitude moins rigide pouvait tendre à l'affectation ; Mais les artistes ne se laissaient pas déconcerter par de telles difficultés. (...) »

L'imitation des codes égyptiens se retrouvent dans la représentation des figures de profil, avec les yeux dessinés de face. La perspective égyptienne disparaît petit à petit des reproductions grecques.

« Les peintres emboîtaient le pas. (...) À Athènes, la peinture de ces vases était devenue une importante industrie, et les modestes artisans qui y travaillent étaient au fait des dernières nouveautés (...) »¹⁴²

La découverte du raccourci a été un chamboulement majeur, puisque les artistes ne comptent plus que sur leurs seuls yeux. Armés de leurs connaissances solides et de leur formation, les peintres se lancent dans des compositions plus audacieuses, encore maladroitement mais véritablement novatrices. Il faut alors

« cerner leurs figures d'un contour aussi clair que possible et d'y introduire le maximum de leur connaissance du corps humain, sans toutefois en déformer l'image. Ils aimaient toujours le dessin précis, la disposition équilibrée. Ils étaient loin de songer à reproduire un aspect fortuit de la nature tel qu'ils pouvaient l'entrevoir. La formule ancienne, la formule humaine, telle qu'elle avait été façonnée au cours des siècles, était toujours leur point de départ. Mais ils ne la considéraient plus comme sacrée dans chacun de ses détails. »¹⁴³

¹⁴¹ GOMBRICH E. H., p.67.

¹⁴² GOMBRICH E. H., pp.68-69.

¹⁴³ GOMBRICH E. H., p.70.

En effet, l'art égyptien qui influence quelque peu les peuples grecs était avant tout un art religieux, qui se diffuse à partir des comptoirs et des colonies égyptiennes en Grèce. Les figures, les animaux, les plantes ou les objets ont avant tout le rôle d'aider les morts dans l'au-delà, en leur apportant provisions ou assistance humaine. Ce qui est dessiné est chargé d'une force spirituelle intégrée complètement au rythme de la vie et primordialement de la mort. Ainsi, cet art n'est pas destiné à la contemplation mais à maintenir la vie, à substituer le vivant par les images – qui sont perçues comme des remplaçants. C'est pourquoi les représentations égyptiennes alternent de façon confuse entre des vues de profils, de face, du dessus, et que les portraits ou les sculptures sont réalisés dans une certaine solennité et simplicité marquante : sont reproduits, de façon minutieuse, les grands traits qui composent chaque élément du monde sans les alourdir de détails. Il faut que l'œil et que l'âme puisse identifier ce qui les entoure. Par exemple, ce bas-relief reproduit le bassin vue du dessus. Il s'agit de l'angle le plus représentatif de l'objet ; quant aux plantes qui le bordent, le jeu de perspective proposé par la profondeur de champ n'existe pas. Les plantes sont peintes de profil, pour les rendre identifiable avec leur silhouette. C'est la connaissance d'usage de cette peinture qui fait comprendre l'absence de profondeur de champ. Si l'objet n'est pas représenté de façon claire, il perd ses propriétés magiques ou spirituelles.



Fig. 42 : Le Jardin de Nebamon, vers 1400 av. J.-C., Peinture murale, provient d'un tombeau de Thèbes, Londres, British museum.

L'estompement du caractère sacré des représentations humaines s'accorde avec la remise en doute progressive, dans les cités grecques, des légendes et des traditions anciennes concernant les dieux, « et cherchaient à pénétrer sans idée préconçue la nature des choses. »

Cela signifie que le raccourci permet d'ouvrir les compositions et de représenter tout ce qu'il est possible d'observer, parce que l'on sait que ce qui est masqué par le raccourci – prenons en exemple l'angle d'un bras dessiné sur une céramique grecque face à une représentation égyptienne – existe même s'il n'est pas visible. Ainsi, les bras égyptiens sont toujours représentés en entier, de l'épaule jusqu'aux doigts pour que l'on comprenne que chaque extrémité est bien jointive, tandis qu'un bras reproduit par raccourci permettra de varier les postures, les attitudes plus naturelles, sans que chaque parcelle soit visible à l'œil.

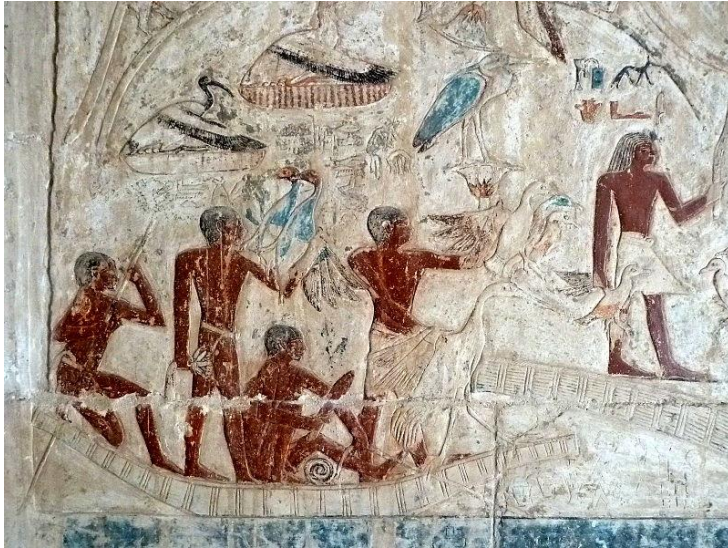


Fig. 43 : *Pêcheurs sur une petite barque*, mastaba de Nikauisesi, à Saqqarah, Égypte.

Sur ce détail d'une fresque, il faut porter une attention particulière sur la représentation des pêcheurs : toutes les parties du corps humain visible sont dessinées en entière : les têtes sont faites de profil pour distinguer la forme du crâne, reconnaître la continuité du front, du nez, des lèvres et du menton. Les épaules sont représentées de face alors que les deux bras de chaque personnage sont figurés de façon claire des épaules aux doigts. Les torsos sont de profil, tout comme les jambes. La taille, quant à elle, est tracée de face. La technique du raccourci n'existe pas ; on peut reconnaître entièrement le corps des personnages.

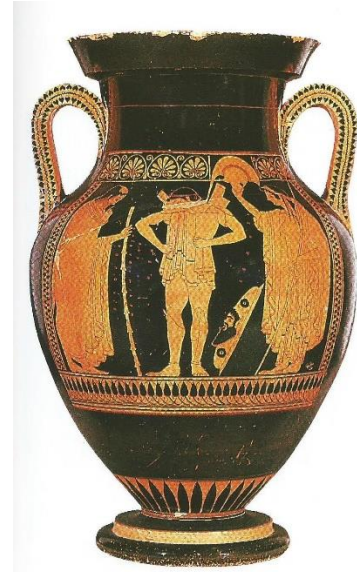


Fig. 44 : Euthymidès, *Le Départ du guerrier*, vers 510-500 av. J.-C., vase « à fond rouge », Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, Munich.

Ce décor use du raccourci, contrairement à son pendant égyptien. Le corps est représenté avec plus de réalisme, au sens où l'orientation des postures est plus naturelle : les pieds du personnage central sont tracés de face et de profil, ce qui donne plus d'appui à la posture, même si la forme du pied et des orteils n'est pas naturaliste. De plus, le drapé des vêtements recouvrent une partie des bras des trois figures, puisque l'on sait qu'elles se trouvent en-dessous ; la scène paraît plus vraisemblable. Enfin, cette technique propose une plus grande liberté de représentation, ici illustrée par une partie du visage et le haut du buste du personnage central dissimulé parce qu'il passe son armure. L'observateur du décor comprend qu'il se prépare parce qu'il part en guerre.

L'ouverture de la compréhension du monde tournée vers la nature place l'homme et ses illustrations dans un monde plus vaste, à partir de la fin du V^e siècle avant J. C. Alors, on commence à insuffler plus de vie dans les créations artistiques, non sans parler d'idéalisation mais d'un réalisme qui fait vibrer le support.

« Dans l'immense majorité de ses créations, l'art grec est peut-être avant tout un art à la mesure de l'homme, non que cet art soit coupé de la religion, mais au contraire parce qu'il lui est étroitement lié et que celle-ci, comme elle propose à l'homme grec des dieux à son image, lui donne l'occasion de créer d'innombrables figures de ces dieux qui lui ressemblent. Hommes et héros ou divinités anthropomorphes constituent donc très tôt le sujet favori des peintres et des sculpteurs (...). Ce style figuratif s'accompagne d'une qualité d'exécution remarquable que l'on retrouve en architecture et même dans les arts mineurs. L'artiste grec est presque toujours minutieux dans le détail, respectueux d'une tradition technique dont il s'est imprégné, mais qui ne l'empêche pas d'innover en douceur, selon les goûts – et non les caprices – d'une liberté créatrice qui ne cherche jamais à s'affirmer avec tapage ni à se passer des règles, mais plutôt à travailler avec le sens de la mesure, de l'équilibre et de l'évolution prudente, sans rupture et sans heurts. ¹⁴⁴»

¹⁴⁴ MAFFRE Jean-Jacques, *L'art grec, Que sais-je ?*, Presses Universitaires de France, Paris, 1986, pp.125-126.

L'art grec se recentre autour de l'existence humaine. La vision qu'il porte sur le monde s'intéresse aux composantes de la vie terrestre, suivant alors les changements sociétaux qui participent de l'évolution des interprétations artistiques et imagées.

Son assimilation au XIXème siècle.

Depuis l'empire romain conquérant la Grèce jusqu'au XXème siècle, la présence de l'Antiquité dans la vie quotidienne des sociétés passe par des découvertes et des redécouvertes d'objets de très nombreuses natures¹⁴⁵.

Durant l'Antiquité, ce sont des objets mis à jour pour des réemplois de fouilles mis en valeur ; on les utilise non pas en cherchant à en comprendre l'usage et l'histoire, mais parce qu'ils peuvent être réutilisés pour une autre application pratique : par exemple, le réemploi de pierres d'édifices écroulés pour en rebâtir d'autres.

À la Renaissance, ce sont les monnaies antiques qui refont surface et fascinent ceux qui les décèlent. Courant des XVème et XVIème siècles, les monnaies rentrent dans les demeures parce qu'on en trouve dans les champs, au milieu des ruines. Leur petite taille permet d'en collecter un grand nombre sans encombre ; l'intérêt va au-delà de la valeur monétaire et de la possible refonte de ces objets : ils apportent des éléments d'identification historique et politique avec l'instruction fournie par leurs emblèmes et leurs effigies.

Dès la fin du XVIème siècle, les objets antiques sont détournés de leur emploi pour être intégrés à l'architecture, par exemple un masque en marbre gigantesque inséré dans le sol d'une cour¹⁴⁶.

Pour le XVIIème siècle, les objets sont présentés dans des chambres des merveilles, des pièces de vie privées où les riches collectionneurs les présentent selon leur goût personnel et les attraits esthétiques. Ces lieux ne suivent aucune logique historique ni géographique. Il n'y a pas de valorisation scientifique comme on le retrouve un peu plus tard.

C'est à partir du XVIIIème siècle que les collections investissent les intérieurs de façon globale, elles ne sont plus seulement réunies dans un seul cabinet de contemplation. Les objets sont disposés partout, et sont vus comme des éléments de délectation ; on mélange les réalisations antiques et modernes. De plus, les nobles héritiers partent faire le « Grand Tour » (**Annexe 28**) ; les jeunes gens sont invités à parcourir les grandes capitales d'Europe pour s'instruire des langues, de la culture et des arts à l'extérieur de leurs frontières natales. L'ouverture vers d'autres destinations façonne des esprits curieux et ouverts sur un monde de plus en plus en circulation.

Enfin, en ce qui concerne le XIXème siècle, cette époque marque un large tournant français et européen. Des suites de la Révolution Française, les biens de la noblesse sont

¹⁴⁵ SENECHAL-GALLO Daniella, « À l'Antique » [notes prises dans le cours UE 902-EC 1 - Histoire et patrimoine en France et dans le monde], Université de Lorraine-Nancy, Nancy, 2019.

¹⁴⁶ SENECHAL-GALLO Daniella, « Histoire des collections » [notes prises dans le cours UE 803 - EC 1 - Médiation et conservation], Université de Lorraine-Nancy, Nancy, 2019.

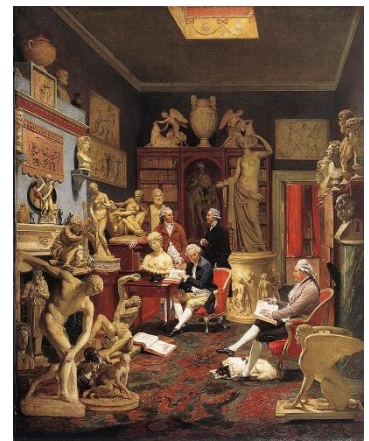
confisqués puis détruits ou vendus au Louvre, tandis que leurs anciens détenteurs s'exilent du pays, au risque de se faire guillotiner s'ils restent en France. Les modèles se diffusent ainsi que la culture et l'art, qui étaient jusqu'alors le fait d'une part très restreinte de la population.

Le collectionnisme, existant depuis la Renaissance, se développe davantage dans les mains d'amateurs et de scientifiques de tous les horizons. Ces personnalités désirent connaître le monde en le classant d'abord, puis en le comprenant. Les modèles anciens, antiques, et modernes forment, dans tous les domaines de l'art et de la vie, des puits de savoir de plus en plus accessibles (le développement de la presse, le développement des identités nationales et des rivalités commerciales autour des expositions et des remises de prix, l'accès aux collections lors des expositions, la révolution industrielle, la naissance de la classe bourgeoise).

« Ce n'est qu'à partir du XVIIIe siècle, que les premières fouilles s'organisent véritablement en Europe. La redécouverte des cités de Pompéi et d'Herculanum, ensevelies sous les cendres du Vésuve, représente une opportunité inédite d'observer les vestiges de cette ville antique, tragiquement disparue au Ier siècle de notre ère. ¹⁴⁷ »

Ces découvertes bouleversent la pratique antérieure de la collecte de beaux objets uniquement, destinés à compléter les cabinets des antiquaires et des amateurs d'art. Les érudits effectuaient des prospections dont ils tenaient des comptes rendus dans des sociétés savantes.

Fig. 45 : ZOFFANY Johann, *La galerie de sculptures de Charles Towneley*, peinture, 1782.



« La notion d'antiquités nationales, avec ses dimensions scientifiques, patrimoniales et juridiques, apparaît et se développe suite à la Révolution française et au Premier Empire. Au-delà des mythes fondateurs héroïques s'affirme la volonté de saisir l'histoire de la nation, sa grandeur et son destin à travers les vestiges matériels de son passé. ¹⁴⁸ »

L'institutionnalisation de ces collectes pose une première pierre en 1795, lorsqu'Alexandre Lenoir réunit les œuvres confisquées par le clergé suite à la Révolution Française, pour sauver l'art religieux menacé de destruction. Plus tard, alors que les œuvres ne sont pas récupérées, l'institution présente les objets pour les mettre à disposition des visiteurs. Ce lieu devient le « Musée des Monuments Français. Sur les bases de l'idéal révolutionnaire, ce projet muséographique entend promouvoir la mémoire de la Nation et instruire ses citoyens ».

« Au début du XIXe siècle, le musée du Louvre s'enrichit d'œuvres d'art et de pièces archéologiques amassées lors des conquêtes napoléoniennes au centre et au sud de l'Europe. Ces objets, qui seront en partie restitués

¹⁴⁷ <https://www.arcgis.com/apps/Cascade/index.html?appid=54ebb479cbf84e37834698fb08a1c3e3> consulté le 20/07/20.

¹⁴⁸ <https://www.inrap.fr/magazine/Histoire-de-l-archeologie/L-invention-de-l-archeologie/naissance-des-antiquites-nationales-au-XXe-siecle#undefined> consulté le 20/07/20.

à leurs pays d'origine, contribuent à rendre tangible la gloire impériale tout en soulevant l'enjeu du musée universel.¹⁴⁹»

L'ouverture progressive des musées diffuse davantage les connaissances acquises sur les objets. L'ordonnement scientifique des collections offre la possibilité de développer les méthodes de recherche, et les sciences. Les objets, pour qui se trouve curieux, prennent une dimension inspiratrice et se rattachent au renouvellement des arts décoratifs, dans un vaste spectre d'action tant il y a d'objets, mais également d'amateurs, d'industriels et d'artistes.

2. Les sept dessins reprenant ce sujet.



Fig.46 : Tableau représentant le corpus grec.

Les sept modèles dont il est question dans cette partie sont tous colorés.

Deux d'entre eux, MOD 138 et MOD 139 ne sont pas colorés en entier : cette colorisation partielle permet de comprendre l'application des couleurs sur les formes tracées au crayon, valorisant la silhouette de l'objet à orner. Les ouvriers comprennent la logique ornementale à reproduire sur les objets de l'usine.

¹⁴⁹ <https://www.arcgis.com/apps/Cascade/index.html?appid=54ebb479cbf84e37834698fb08a1c3e3> consulté le 20/07/20.

Six des sept dessins sont des applications : même si certains objets sont difficiles à identifier, par exemple MOD 134 et 143, le motif est appliqué sur des formes complètes, recouvrant entièrement l'objet ; MOD 139 est, lui, une frise complète, applicable dans plusieurs cas de figure¹⁵⁰.

MOD 71 est moins facile à rattacher à une application. On saisit la thématique marine et grecque des ornements, entre profil de statue dans un médaillon en bas à gauche, non attaché dans la composition au reste de la feuille, et représentation d'une cariatide¹⁵¹ sous-marine soutenant une architrave¹⁵² formée d'une frise géométrique sur la partie droite de la feuille. L'essentiel du motif s'agence autour d'une frise rectangulaire comme un socle de statue, ou le linteau d'un passage ; sous cette forme, quatre amphores accolées sont décorées d'un paysage sous-marin dans les tons bruns et roses animé de poissons et de sirènes.

Le petit nombre de dessins de cette thématique permet à l'étude de se concentrer sur chacun d'eux de façon approfondie.

3. Les éléments ornementaux :

-la céramique

MOD 71 se constitue principalement autour d'une guirlande d'amphores. Celles-ci sont typiques du transport par voie maritime des huiles et des vins grecs, un col aussi large que la panse, plus allongée que large. L'extrémité de l'amphore s'achève par une pointe, le pied ne permet pas de faire reposer la céramique sur elle-même.



Fig. 47 :

Atelier Gallé, *Étude de décor*, détail, crayon, gouache sur papier, Nancy, musée de l'École de Nancy.

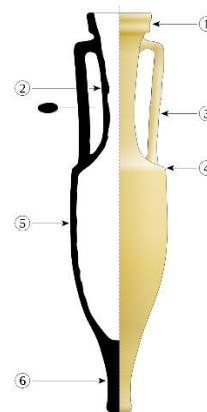


Fig. 48 : Exemple d'amphore, ici de type Dressel 1B.

¹⁵⁰ Voir II. B. 4. *Ce que nous dit le corpus céramique*, p.103.

¹⁵¹ Statue de femme soutenant une corniche sur sa tête.

¹⁵² Partie inférieure de l'entablement qui porte directement sur le chapiteau de colonnes.

L’imaginaire propose cette thématique sous-marine, comme si l’objet permettait au spectateur d’observer la vie engloutie, tandis que la céramique serait enfouie sous les flots.

MOD 134 et MOD 139 reprennent surtout des formes tirées de l’art de la table. Le premier serait un plat ovale – d’après la fiche d’inventaire – et il est également signé et déposé.



MOD 134 évoque plutôt l’adaptation d’un plat grec à une conception XIX^{ème} siècle de la vaisselle décorative. La disposition des monnaies en couronne permet de cerner les plats et de se transformer en poignées.

D’usage ou décorative, elle éclaire tout de suite le sujet inspirant cette création, l’Antiquité – que l’on sache ou non définir si elle fût grecque ou romaine. L’objectif était de retrouver un goût de l’ancien sans reprendre une silhouette et une ornementation d’antan.

Les moyens et les connaissances techniques de Gallé ne l’auraient pas empêché d’inventer des moules d’objets grecs. L’application de plusieurs glaçures aurait permis d’imiter les couleurs et le grain des terre cuites. Il dépasse ici la simple copie et l’assimilation d’autres cultures pour en faire émerger une idée nouvelle. Que cette adaptation fût exacte en tout point ou simplement piochant dans de grandes caractéristiques culturelles, Émile Gallé opère une synthèse surprenante, et rend un hommage à ces éléments¹⁵³.

Le second, une assiette, ou un large récipient. La fiche d’inventaire définit le motif comme une frise décorative, accompagnée de l’esquisse d’un vase pansu. Il est effectivement présent sur la droite, peu visible. Se limiter à définir une frise sans destination possible d’objet est prudent, parce que si le modèle est trop renfermé dans une typologie particulière d’objets décoratifs, il risque de s’y perdre et de ne pas faire écho à d’autres modèles Gallé s’ils sont croisés dans les musées, les expositions ou les ventes aux enchères.



Fig. 49 : Atelier Gallé, *Étude de décor*, crayon, gouache sur papier, Nancy, musée de l’École de Nancy.

Sur ce petit dessin de vase, la frise serait l’élément central du décor, débordant sur le col en achevant le cerne supérieur de la frise avec des sortes de pointes élevées vers le col. L’application à un vase, plutôt qu’à une assiette ou un élément de cuisine, repose également sur l’extrémité gauche de la frise : une sorte de rectangle termine le dessin. Il ne porte aucune couleur ni ornementation. Soit cette partie aidait à positionner les figures sur le demi-cercle, soit il délimitait la taille de la frise. Si les deux extrémités du dessin se reliaient, pourrait-on sans doute définir le volume de la panse du vase à orner. (Il pourrait séparer distinctement les parties de la frise qui ne sont pas encore représentées – mais cette idée est contestable vu l’emprise de la frise sur la surface de la feuille : il n’y a plus de place pour compléter le demi-cercle, et aucun

¹⁵³ Voir II. B. 3 la numismatique, p.94.

dessin de l'atelier conservé n'a de rajout de feuille pour étendre la surface à esquisser - un trait sépare nettement le côté peint de celui laissé crayonner.)

Contrairement à MOD 134, ce modèle ne porte ni signature ni cachet de dépôt. Il est possible que la conception du modèle ne fût pas finie, ou qu'elle fût une feuille envoyée en atelier pour passer à sa réalisation.

La référence à la céramique grecque serait la suivante : la céramique à figures rouges.

Fig. 50 : Douris, Coupe à figures rouges, vers 490 - 480 avant J.-C., musée du Louvre.

« Les valeurs sont inversées par rapport aux figures noires : les figures sont réservées tandis que le fond est recouvert de vernis noir. De plus, les détails ne sont plus incisés mais peints, ce qui va autoriser une plus grande souplesse dans le dessin. Les premiers peintres à tirer parti de cette nouvelle technique, notamment dans le rendu plus réaliste des corps en mouvement, ont été appelés les Pionniers¹⁵⁴».



Couplée à l'évolution de l'art grec, qui s'émancipe de l'héritage de ses prédécesseurs, cette technique apporte une plus grande souplesse dans le rendu des corps et la composition des éléments (comme pour cette coupe dans laquelle le dessin suit exactement la forme circulaire de son fond). Cette peinture permet d'ornez les céramiques avec une abondance de détails (animaux, frises, végétaux, positionnement des personnages) et de donner à voir pour vrai, dans un mouvement élané grâce aux perspectives offertes par le raccourci.

La couleur rouge bordeaux, presque sanguine, du dessin évoque les teintes ocres-rouges des céramiques présentées plus haut. L'absence d'indication de la couleur du fond ne pose pas de problème pour faire cette analogie ; la création de Gallé ne repose pas sur une recopie identique, mais une inventivité propre au support. Dans le cas d'une application à la céramique, il se peut que le fond reprenne le principe des fonds médiaux fauves que l'on a retrouvés sur les dessins et les céramiques préservés du musée. Des dessins sur la thématique de la nature (animaux, insectes et même plantes) sont colorés sur ce principe : la couleur offre une sensation de paysage verdoyant indéterminé à l'arrière-plan, pour compléter le modèle en comblant d'abord la faïence blanche d'une glaçure colorée, pour ensuite permettre au sujet de se situer dans une profondeur de champ.

¹⁵⁴ <https://www.louvre.fr/routes/la-ceramique-grecque> consulté le 20/07/20.



Fig. 51 : HV15, Nancy, musée de l'École de Nancy.



Fig. 52 : MOD 114 Bis, Nancy, musée de l'École de Nancy.



Fig. 53 : MOD 374, Nancy, musée de l'École de Nancy.

Ce qui nous intéresse davantage, en revanche, et permettant d'établir une interprétation de la céramique grecque, ce sont les figures animées qui courent sur la frise. Sur la partie colorée, quatre personnages, deux en armures hoplites¹⁵⁵ et deux figures féminines, s'affrontent.

La stylisation des personnages et des costumes rend l'ensemble aérien. L'extrémité des chaussures n'est pas authentique¹⁵⁶, elle complète plutôt l'ornement global qui semble toujours avancer vers la droite. Sur la majorité des céramiques à figures rouges, les sandales ne sont pas spécialement représentées, ce qui peut expliquer ce choix artistique : il n'est pas reproduit à l'identique, enrouler l'extrémité des pieds des personnages crée l'illusion de la présence de chaussures, et joue sur les formes enroulées des costumes (les cimiers, les capes, le volume des tuniques). Les femmes sont vêtues de larges tuniques similaires, retenues à l'épaule par des broches noires, lisibles. Les coiffures sont similaires également : un ruban les retient sur le haut de l'arrière du crâne.

Pour les soldats, sont identifiables :

- les lances,
- le bouclier circulaire : aspis,
- la cuirasse superposée sur le chiton¹⁵⁷,
- le casque surplombé d'un cimier (plutôt porté par l'armée athénienne),
- enfin, un grand drapé qui prend place sur les épaules (il rappelle l'équipement spartiate).

Il manque la présence des jambières pour rendre le costume plus authentique. Mais, dans l'ensemble, l'esprit de l'Antiquité ressort par l'assimilation des vêtements.

¹⁵⁵ « [Antiquité grecque] soldat de l'infanterie lourde », <https://www.cnrtl.fr/definition/hoplite> consulté le 20/07/20.

¹⁵⁶ Les grecs portaient plus vraisemblablement des sandales ouvertes, dont le lien remontait sur la cheville et le mollet, ce qui n'est pas représenté comme tel ici.

¹⁵⁷ Tunique portée sous la cuirasse, bien souvent de couleur vive, rouge ou bleue.



Fig. 54 : Atelier Gallé, *Étude de décor*, détail, crayon, gouache sur papier fort, Nancy, musée de l'École de Nancy.



Fig. 55 : Peintre des Niobides, *Cratère en calice à figures rouges*, Vers 460 - 450 avant J.-C., Athènes, musée du Louvre.



Fig. 56 : *Cratère en calice à figures rouges*, détail.

Voici une représentation d'un guerrier paré de la totalité de son armement et de son équipement. Les sandales ne sont effectivement pas représentées, tandis que les jambières sont figurées en dépassant, grâce à l'appui de la jambe, des contours de l'avant de la cuisse et de l'arrière du mollet. On retrouve bien le bouclier, la lance et (l'épée dissimulée dans le bouclier), la composition du casque et la superposition de la cuirasse avec la tunique.

« Suite à des fouilles supervisées par l'archéologue Wolfgang Helbig, l'oeuvre a été découverte en octobre de l'année 1880. Elle se trouvait dans une tombe étrusque (...). Peu de temps après sa découverte, le cratère est entré dans la collection du comte Tyszkiewicz. Puis pour la somme de 15 000 francs, le vase a été acquis par le musée du Louvre, où il demeure encore à ce jour. ¹⁵⁸»

La découverte de cet objet est contemporaine de l'industriel de l'Art nouveau, objet passé de la collection du comte à celle du Louvre. Michel Tyszkiewicz est un immense collectionneur participant à un voyage en Egypte et en Nubie en 1862, à la suite duquel il fait don au musée du Louvre de 196 antiquités. L'engouement autour de ces collections est tel que le Louvre vient à acheter le cratère dont il est question dans le tableau ci-dessus, pour compléter sa collection.

Émile Gallé n'était pas inconnu à cette actualité, d'autant plus que les années 1880, dans son art et pour celui des arts décoratifs d'une façon générale, est marqué d'une forte influence antique et orientale, notamment lorsque les Expositions universelles présentent par pays des sections archéologiques de fouilles, et que les artistes s'adaptent aux « nouvelles » idées ¹⁵⁹.

La partie non colorisée du dessin met en scène une vie paysanne : de gauche à droite, un homme semble en pleine argumentation avec une femme, placée devant deux autres figures féminines. Derrière l'homme, que l'on distingue par l'outil tenu dans sa main droite, son chapeau, se tient un animal qui peut être un cheval. Les femmes, quant à elles, ont de nouveau les

¹⁵⁸ <https://www.louvre.fr/oeuvre-notices/cratere-en-calice-attique-figures-rouges-dit-cratere-des-niobides>

¹⁵⁹ Dans le cas de Gallé fils, l'exposition de 1884 marque la consécration de son travail de céramiste autour d'une thématique japonisante ; passé cette décennie, il se désintéresse progressivement des horizons orientaux pour se tourner vers la magnification de la nature.

cheveux relevés de façon conique, avec un ruban ; par contre, sur leur buste est clairement dessinée une poitrine, à moitié dévoilée par la tunique, toujours relevée sur une épaule.



Fig. 57 : Atelier Gallé, Étude de décor, détail, crayon, gouache sur papier fort, Nancy, musée de l'École de Nancy.

Les revues littéraires ne sont pas en reste de diffuser de grandes connaissances sur l'Orient et l'Antiquité méditerranéenne. En 1888, *Le Costume historique*¹⁶⁰ paraît, en six volumes réunissant 500 planches de costumes, d'objets, de coutumes, d'architecture, pour documenter l'histoire des peuples.

Cette source du XIX^{ème} siècle s'organise, pour chaque chapitre, de la façon suivante : le titre du peuple étudié sert d'en-tête. Quelques pages introductives tracent dans les grandes lignes la géographie et l'histoire de ce peuple. Ensuite, des planches en pleine ou double page présentent les sujets qui seront explicités aux pages suivantes ; la plupart des objets représentés sur les planches sont numérotés (il n'est pas possible de confondre un casque avec un autre). Cette édition rend la lecture très didactique.

La section « Antique » traite, justement, des Grecs, et nous permet de confronter ce qui est assimilé dans les dessins des Établissements Gallé :

¹⁶⁰ RACINET Albert, *Le costume historique : cinq cents planches, trois cents en couleurs, or et argent, deux cents en camaïeu, types principaux du vêtement et de la parure, rapprochés de ceux de l'intérieur de l'habitation dans tous les temps et chez tous les peuples, avec de nombreux détails sur le mobilier, les armes, les objets usuels, les moyens de transport, etc.*, Paris, 1888, vol. 2.



Source gallica.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 58 : LESTEL, Grèce – Coiffures de l'Antiquité, Éditeur Firmin Didot et Compagnie, Paris.

- Les femmes, « mirent beaucoup de variété dans l'arrangement de leur chevelure ; si les hommes coupaient la leur, elles la conservaient abondante (...) Les voiles d'étoffes riches ou légères, les bandelettes de différentes couleurs, l'or, les pierres fines, les fleurs et les parfums furent tour à tour ou à la fois mis en usage ¹⁶¹».

La disposition abondante des cheveux est bien retranscrite dans l'interprétation de Gallé

- Leurs vêtements diffèrent d'une section à l'autre du dessin : pour les personnages peints en rouge, les femmes portent probablement la *palla* ; les figures féminines crayonnées portent uniquement le *pallium*.



Source gallica.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 59 : MASSIAS, Grèce – Costume des femmes, Éditeur Firmin Didot et Compagnie, Paris.

¹⁶¹ RACINET Albert, *Le costume historique*, vol.2 p.21.

« La palla est une grande tunique de cérémonie tombant jusqu'aux pieds, composée d'une pièce d'étoffe rectangulaire dont la partie supérieure était repliée en partie, et dont on s'enveloppait en reliant l'avant et l'arrière sur les deux épaules à l'aide de broches. »

Ce qui le distingue du chitôn, vêtement simple de la vie quotidienne drapé de multiples façons :

« La tunique longue, à manches étroites descendant jusqu'aux poignets, portée sans ceinture (...). C'est une véritable robe ; entièrement close, elle n'a d'ouverture que pour le passage de la tête et se mettait comme une blouse. (...) La seconde classe de ce genre de vêtements comporte la tunique courte. Elle se passait aussi comme une blouse, ayant une ouverture pour le passage de la tête ; elle est sans manches, couvrant plus ou moins l'épaule et même la naissance du bras. On la portait avec ou sans ceinture ».

On distingue nettement la différence du vêtement représenté au niveau des épaules, qui sont plus vêtues et ornées, avec présence de broches que l'on distingue à peine. Pour la partie gauche du dessin, les personnages sont simplement vêtus d'une tunique courte à peine retenue par une ceinture à la taille et par une épaule un peu couverte.



Fig. 60 : MASSIAS, Grèce – Costume des femmes, Éditeur Firmin Didot et Compagnie, Paris.

- Concentrons-nous sur les soldats. Une description première avait été faite précédemment. Dans une planche tirée du même ouvrage que la précédente, la figure 15 rappelle fortement l'équipement colorié en rouge sur le dessin d'atelier.

« Chef avec son armement complet. – La crinière de son casque est fixée dans un cône qui s'avance jusque sur le front et prend toute la tête ; il a la cuirasse, les cnémides, la pique, l'épée et le bouclier circulaire armorié.¹⁶²»

¹⁶² RACINET Albert, « Grec – Costumes militaires, Armes diverses, Chariots de guerre et autres, Harnais de cheval », Le costume historique, op. cit. p.69.

La crinière du casque, sur le dessin, ressemble plutôt à un panache de l'époque moderne. La stylisation aérienne du trait, et le mouvement suggéré du personnage, explique la forme de la crinière qui s'achève en volutes fermées.

- Le personnage masculin de gauche, sur la même planche, se rapproche plutôt d'un agriculteur que d'un soldat, puisqu'il n'a visiblement aucun attribut défensif, ni d'attaque.

L'on peut comprendre cette œuvre comme une représentation de toutes les facettes de cette vie antique, à la manière des illustrations de revues qui se veulent à la fois contemplatives et informatives : une vie de labeur sur la gauche, avec le travail de la terre, et de l'autre côté, le reflet d'une certaine noblesse avec les attributs de la guerre, de la chasse, et aussi la distinction des vêtements portés par les femmes, en train d'encourager les hommes ou de s'adonner à la danse. On oppose de façon élégante l'artisanat à l'art de la guerre.

La céramique est un excellent médium d'inspiration. En effet, c'est sans doute la catégorie d'objets antiques la plus représentative à l'esprit, pour cette civilisation. Les modèles ont traversé les âges, et ils permettent de dater des évolutions civilisationnelles sur les continents (de par la différence de production et de décoration des céramiques entre cités grecques, par exemple).

Si la céramique était déjà un moyen de communication imagé pour l'époque, la redécouverte de ces objets richement décorés de scènes, de personnages et de légendes mythiques sont une source d'inspiration. Les artistes du XIX^{ème} siècle s'approprient cette iconographie, d'autant plus que les nouveaux procédés de création, comme le développement des techniques verrières pour créer des transparences surprenantes de lumières, permettent de les magnifier et de les adapter selon le regard de l'artiste.

-la numismatique : monnaies, médailles ou les deux ?

La numismatique devient dans l'esprit de Gallé un ornement à part entière. Son étude et collecte anime les passions depuis la Renaissance :

« La numismatique est une des branches de la science des antiquités qui a été la plus cultivée depuis la Renaissance. (...) Les ouvrages et les recueils qui lui ont été consacrés depuis près de quatre siècles forment à eux seuls une véritable bibliothèque. ¹⁶³»

Il les extrait de leur rôle premier : celui d'effectuer des transactions marchandes, tout en représentant une souveraineté locale, de la cité et de son dirigeant, en les frappant d'effigies et de symboles caractéristiques de l'époque et du règne en cours.

« L'Antiquité n'a connu que la monnaie destinée à la circulation et aux échanges. Ce que nous appelons les médailles lui est resté inconnu. C'est dans les types des espèces courantes, variés à l'infini, que les graveurs

¹⁶³ LENORMANT H., *Monnaies et médailles*, Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts, Alcide Picard et KAAAN Éditeurs, Paris, p.5.

monétaires du monde grec et romain se sont attachés à développer toutes les ressources de leur art et à créer des chefs-d'œuvre sans rivaux. ¹⁶⁴»

Gallé s'intéresse à cette science. Il cite, lors d'une conversation épistolaire avec son collègue et ami Roger Marx, l'ouvrage très apprécié de ce même ami, des ouvrages sur les monnaies et les médailles, qui seront évoquées un peu plus tard. Gallé, sur ces deux dessins, a-t-il représenté des monnaies et des médailles ? C'est ce que nous allons essayer de découvrir.

Les monnaies se définissent de cette façon :

« C'est là qu'ils ont explorés les représentations religieuses, les allusions plus ou moins directes aux faits historiques, les reproductions des plus grands œuvres de la sculpture ou de la peinture. (...) La monnaie complète et, pour ainsi dire, parfaite chez les anciens comme chez les modernes est ornée d'un type en relief sur ces deux faces, une légende, la plupart du temps disposée circulairement au bord de la pièce ¹⁶⁵».

Aucune des monnaies dessinées sur les deux MOD des Établissement Gallé ne contient de légende ; on pourrait supposer qu'il s'agirait de médailles, dans ce cas.

« L'usage ayant prévalu, par suite de l'établissement du pouvoir absolu et du culte qu'on rendait à l'image de l'empereur [dirigeant] régnant, de faire de cette image le signe prédominant de la valeur monétaire et sa garantie aux yeux du public, le côté principal de la monnaie demeura assigné à l'effigie et l'autre côté fut comme le développement du panégyrique¹⁶⁶ officiel. ¹⁶⁷»

Dans notre cas, neuf des trente-deux produits numismatiques dessinés (sur les modèles) seraient des panégyriques, destinés au revers des monnaies. Cela nous laisse 23 effigies représentées. Malgré l'absence d'une légende, les deux dessins présenteraient surtout des monnaies, et non pas des médailles, parce que les effigies, couplées aux panégyriques, suggère un hommage historique aux règnes et civilisations du passé, puisqu'il n'y a jamais deux fois le même profil ni symbole de représenté.

En ce qui concerne les médailles, il ne s'agissait pas de les échanger contre un bien, mais de les posséder en gage de commémoration. Elles sont plus lourdes et larges que les monnaies commerciales, et peuvent être portées en parure, sur un ruban ou un vêtement par exemple, par un système de fixation : les médailles pendantes. Celles « de table » ou « de présentation » ne sont pas munies d'un système d'accroche. Depuis l'époque moderne, les médailles sont collectionnées avec abondance et éditées au gré des époques. Leurs possesseurs désirent témoigner d'un certain héritage, qu'il soit familial ou bien d'une catégorie sociale, afin de créer une distinction par leur collection ; les membres d'une même famille produisaient des médailles pour

¹⁶⁴ LENORMANT H., *Monnaies et médailles*, op. cit. p.7.

¹⁶⁵ LENORMANT H., *Monnaies et médailles*, op. cit. p.85.

¹⁶⁶ « Discours d'apparat prononcé devant le peuple lors des grandes fêtes religieuses, exaltant la gloire nationale et vantant les avantages de telle ou telle entreprise ou voie politique. » <https://www.cnrtl.fr/definition/pan%C3%A9gyrique> consulté le 08/08/20.

¹⁶⁷ LENORMANT H., *Monnaies et médailles*, p.86.

créer une galerie de portraits. On pouvait tout autant chercher à collectionner les médailles politiques pour afficher une certaine culture et un honneur politique. Les médailles apparaissent beaucoup plus tardivement.

« Au contraire, l'Italie du XV^{ème} siècle a conçu la médaille, œuvre d'art en soi, ou monument commémoratif, comme une chose spéciale, existant pour elle-même et ayant sa destination propre, indépendamment des espèces monétaires circulantes¹⁶⁸»

Avec ce que nous savons des dessins, il est possible d'attester que l'ornement numismatique reprend des monnaies, puisque les effigies et les symboles n'ont pas le but d'être ici commémoratif, mais de reprendre le principe d'illustration des monnaies. De plus, comme sur les deux dessins il est possible de voir les faces et les revers, l'on songe à une présentation de ces monnaies comme si on valorisait leur traversée temporelle et continentale – temporelle parce qu'elles sont découvertes et enrichies tout le long de l'histoire, et continentale puisque leur utilisation dans les transactions se généralise dans le temps et à travers tous les pays, se personnalisant selon les règnes et les conceptions esthétiques des états. Elles semblent tout juste sorties de terre ou d'une collection et utilisées pour être remise au goût du XIX^{ème} siècle.

Deux dessins du corpus réunissent des monnaies ou médailles : MOD 134 et MOD 143.

Sur le dessin MOD 134, il y a autant de monnaies d'or que d'argent représentées de représenter ; le positionnement de la couleur n'est pas symétrique. Tout comme pour MOD 143, les monnaies ne sont pas placées d'une façon ordonnée – et sur ce second dessin, il n'y a pas un nombre identique de monnaies argentées et dorées.

Le rendu d'usure dû au temps est vraisemblable (la sensation d'oxydation des matières et le grain rugueux des traits, jusqu'à la forme imparfaitement circulaire sur MOD 143) ; c'est ce qui permet de comprendre les références à l'Antique.

Au sens de cette analyse, bien que les monnaies participent du sujet principal du modèle, leur disposition fait percevoir les dessins différemment. Les monnaies de MOD 143 sont dessinées comme si le poignard était posé négligemment dessus, ou que les monnaies avaient été lancées par-dessus. Le poignard n'a pas un relief particulièrement prononcé pour lui-même (une légère épaisseur est suggérée de couleur marron au niveau de la garde, à la limite de la lame), mais les jeux d'ombres entre superposition de la lame et des monnaies sont très sensibles. De plus, les faces des monnaies ne sont pas alignées dans le même sens. Certaines sont dessinées pêle-mêle.

Tandis que pour le premier dessin, les monnaies servent à délimiter le contour de ce qui peut être un plat – de service ou ornemental.

¹⁶⁸ LENORMANT H., *Monnaies et médailles*, p.8.



Fig. 61 : Atelier Gallé, *Étude de décor*, détail gouache, rehauts d'or et d'argent sur papier, Nancy, musée de l'École de Nancy.

Les médailles des extrémités horizontales de l'objet sont les plus larges, pouvant être perçues comme des poignées. Sur tout le tour de la silhouette, les effigies peuvent se lire dans le même sens : celui vers l'extérieur, pour la lisibilité de la personne qui place le dessin ou l'objet devant lui. Si l'on retourne le dessin dans chaque sens, on pourrait voir le bon sens des médailles, et donc avoir toujours les visages et les objets face au regard.

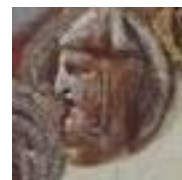


Fig. 62 : Atelier Gallé, *Étude pour un plat ovale*, détail gouache, rehauts d'or sur papier, Nancy, musée de l'École de Nancy.

Chacun des dessins reprend les éléments des médailles (**Annexe 29a**) :

- des effigies de personnages historiques, dont on distingue des couvre-chefs et des traitements de visage personnifiés ;
- des symboles d'objets, de plantes, de cavaliers, voire de paysages.

D'un dessin à l'autre, on ne retrouve pas les mêmes visages (masculins et féminins) de représentés L'innovation du traitement du sujet est que les monnaies n'ont pas l'air de toutes reprendre des modèles antiques, mais illustreraient des effigies d'autres époques (le Moyen Âge par exemple) (**Annexe 29b**).



(Fig. 63 : Atelier Gallé, *Étude pour un plat ovale*, détail gouache, rehauts d'or sur papier, Nancy, musée de l'École de Nancy.

Puisque les monnaies sont dessinées et colorées comme si elles étaient usées par le temps, il est difficile de pouvoir identifier les individus – du moins leur référence, à l'exception d'une Athéna ou d'un Apollon sur le dessin MOD 143, parmi les monnaies en haut à gauche.



(Fig. 64 : Atelier Gallé, *Étude de décor*, détail gouache, rehauts d'or et d'argent sur papier, Nancy, musée de l'École de Nancy.

Mais, ces portraits sont bien traités de profil, structuration typique des faces des monnaies. On ne distingue aucune inscription, sans doute parce que le but n'est donc pas de dater assurément les monnaies, mais d'en faire comprendre l'essence et l'époque approximative.

En revanche, les symboles identifiés peuvent faire l'objet d'une analyse (**Annexe 29c**) :

- sur MOD 134, on retrouve une palme,
- une lyre,
- un cavalier,
- un oiseau, difficilement identifiable,
- pour MOD 143, une lyre encore,
- un animal ressemblant à une créature héraldique

Ces symboles évoquent avec vraisemblance les ornements que l'on pouvait identifier sur les monnaies grecques, relatifs aux différentes cités, et règnes. Par exemple, la lyre. Si l'instrument possède entre quatre à sept cordes, il est chargé d'une portée mystique, se rapportant au mythe d'Apollon. Il est ici difficile de dénombrer les cordes, mais la forme de la lyre est très reconnaissable :



Fig. 65 : Atelier Gallé, *Étude pour un plat ovale*, détail gouache, rehauts d'or sur papier, Nancy, musée de l'École de Nancy.



Fig. 66 : Atelier Gallé, *Étude de décor*, détail gouache, rehauts d'or et d'argent sur papier, Nancy, musée de l'École de Nancy.



Fig. 67 : Peintre de Nikoxénos, *Assemblée divine sur l'Olympe : Hermès avec sa mère Maïa, Apollon jouant de la cythare, Dionysos et une ménade*. Face B d'une amphore à panse attique à figures rouges, v. 500 av. J.-C., Munich.

Le rapace s'associe à la royauté, un signe de noblesse et d'impérialisme qui traverse les âges. Or, s'il était une chouette, il ferait sans aucun doute référence à Athènes, dont Athéna était la déesse attitrée.



Fig. 68 : Atelier Gallé, *Étude pour un plat ovale*, détail gouache, rehauts d'or sur papier, Nancy, musée de l'École de Nancy.

Fig. 69 : *Tétradrachme d'argent frappé par Athènes*, revers : chouette à droite et tête de face, rameau d'olivier et croissant de lune, inscription AΘE, 450 av. JC-C., musée du Louvre.

Gallé ne se contente pas de reprendre des symboles sans en comprendre l'importance, il tâche de produire des panégyriques et des effigies réalistes, en ne faisant jamais de visages de face, notamment, et en suivant des exemples de monnaies existantes, entre autre pour la lyre ou l'oiseau.

Une étude numismatique approfondie éclairerait peut-être davantage la maîtrise de cet ornement par Gallé.

Emile Gallé s'intéresse énormément à la numismatique. Il a lu deux ouvrages qui ont été édités par Roger Marx : *Les Médailleurs français depuis 1789*¹⁶⁹, et *Les Médailleurs Français Contemporains. Recueil de 442 médailles modernes*¹⁷⁰.

Seul le premier ouvrage était disponible pour la recherche. Même si ces ouvrages ne couvrent pas la période antique, les deux hommes nourrissaient un fort attrait pour ce sujet, qu'ils argumentaient dans leur lettre. La teneur des échanges ciblait surtout la qualité de l'écrit, et l'intérêt des modifications apportées sur le manuscrit ; féliciter les parutions de l'un ou de l'autre des deux hommes était un rendez-vous qu'ils avaient instauré et tenaient presque systématiquement (le manque de lettres nous laisse au stade d'hypothèse).

D'autant plus qu'au décès du critique d'art Roger Marx, l'édition du *Catalogue des médailles et plaquettes modernes de : Barye, Borrel, Bottée... [et al.]*, collection complète des médailles et plaquettes éditées par la "Société des amis de la médaille française"..., faisant partie de la collection Roger Marx...¹⁷¹ nous révèle la quantité de médailles possédées par l'amateur, ce qui nous dévoile un intérêt qui dépasse le simple savoir livresque.

Ainsi, aux siècles passés, Gallé s'intéresse à l'iconographie des monnaies, tandis que pour son époque, il regarde davantage les médailles dans une vision plus nationaliste et patriotique.

-les ornements géométriques

La question de la géométrie et de la symétrie dans cette thématique peut se traiter autour des motifs qui ornent les formes de MOD 134 et 143.

¹⁶⁹ MARX Roger, *Les Médailleurs français depuis 1789*, Société de propagation des livres d'art, Paris, 1897.

¹⁷⁰ MARX Roger, *Les Médailleurs Français Contemporains. Recueil de 442 médailles modernes*, Librairie Renouard, Henri Laurens éditeur, s.d. [1898], Paris.

¹⁷¹ Vente 22 juin 1914, [expert] Victor S. Canale, *Catalogue des médailles et plaquettes modernes de : Barye, Borrel, Bottée... [et al.]*, collection complète des médailles et plaquettes éditées par la "Société des amis de la médaille française"..., faisant partie de la collection Roger Marx.

Sur ces deux modèles, dont les couleurs pastel et brunes sont très similaires, on retrouve des rinceaux très stylisés – différents d’un dessin à l’autre – et des cercles finement cernés de noir terminés par deux pointes ou courbes symétriques. Ce symbole est parfois tracé en guirlande.

Le rinceau de MOD 134 n’est pas symétrique. Il présente une fleur à trois pétales, comme une fleur de lys, avec des feuilles s’enroulant vers le bas pour l’un, vers le haut pour le second. Ce motif permet surtout de décorer la partie droite de la forme globale du dessin, en colorant les formes contournées de la plante avec la couleur de fond de la partie gauche du dessin. En opposition, cette fois-ci en bleu sur fond mauve, on retrouve le symbole circulaire pour habiller la partie gauche de la forme. Les couleurs de fond sont séparées par une sorte de vague enroulée.

Du côté du modèle MOD 143, les rinceaux décorent la garde tandis que les cercles font le tour de la lame pour en souligner la courbure, après le cerne doré.

On peut voir ces motifs comme de simples ornements qui permettent de mettre en place un décor sombre, inspiré de la céramique grecque. Gallé reprend beaucoup la géométrie et la symétrie utilisées dans cette céramique.

Quant aux rinceaux, des bandes courent sur le diamètre des vases pour en souligner la forme et entourer les scènes animées de cette présence florale, qui est purement décorative. Ces éléments ne viennent accompagner très secondairement le thème de la numismatique.



Fig. 70 : Polychrome floral decoration (vines heavy with grapes) and a deer trying to reach a bunch of grapes¹⁷².

La présence de la nature sur ces modèles reste discrète, de façon surprenante quand on sait l’amour de Gallé pour la fleur, depuis toujours. Elle se manifeste par des rinceaux symétriques ou asymétriques, peu nombreux et ajoutant simplement des détails légers à un ensemble qui est guidé par d’autres éléments décoratifs. Ici, le registre antique se contente de rappeler discrètement la présence de la nature sur les éléments archéologiques, mais n’est pas

¹⁷² <https://www.namuseum.gr/en/collection/ysteri-klasiki-proimi-ellinistiki/> consulté le 20/07/20.

primordiale. Il se peut que Gallé et ses dessinateurs se soient concentrés à rester les plus fidèles possible aux modèles antiques, qui n'est pas autant fleuri que l'est celui de Gallé. Il se peut cependant que la présence de la nature soit rajoutée explicitement, justement par affection personnelle de l'industriel sur ce sujet, les rinceaux et les plantes étant présents depuis l'Antiquité dans les registres décoratifs.

La géométrie se concentre sur des figures simples, comme des rectangles, des cercles essentiellement, et une symétrie générale (équilibre du plat aux médailles, du miroir MOD 77, du poignard). La géométrie des ensembles permet de créer des formes très équilibrées, dont la décoration peu chargée, concentrée sur des éléments précis comme les monnaies, apaise le regard et canalise l'observation des éléments principaux : le médaillon sur le miroir, les monnaies des deux dessins, le fond marin de la guirlande d'amphores.

-composition et « absorption » des influences : un parallèle entre une application commune et une invention plus originale.

Avec tout ce qui vient d'être évoqué, il a été possible de voir que Gallé procède à la fois d'une application et d'une émulsion des codes d'un art antique grec.

Il reste que certaines formes des objets ou des frises dessinées, dans cette thématique, adaptent le sujet traité pour lui offrir une créativité ou une ouverture s'adaptant à l'esprit du XIXème siècle.

Par exemple, MOD 143 et MOD 71 ont une teneur originale, parce que l'on détourne des objets à part entière pour en faire des formes à part entière : la vision d'un fond marin mystérieux, plutôt inaccessible habité par des sirènes ; pour MOD 143, la forme d'une sorte de poignard questionne sur la destination de ce dessin : à quel objet s'appliquerait-il ? Les connaissances sur l'armement antique étant limitées pour traiter ce sujet avec profondeur, il sera difficile de déterminer si l'arme dont s'inspire Gallé est vraisemblablement grecque. Toujours est-il qu'il parvient à détourner les objets qu'il tire d'un corpus grec dont il apprend le fonctionnement.

Il reste un exemple, pour ce corpus, qu'il est intéressant à étudier, en contraste avec l'absorption de l'art grec pour en faire une proposition nouvelle : le dessin MOD 77.

Cet exemplaire de miroir est présent à quelques reprises dans les collections Émile Gallé du musée de l'École de Nancy et du musée d'Orsay¹⁷³.

¹⁷³ Voir II. B. 4. *Ce que nous dit le corpus du MEN*, p.103.



Fig. 71 : Atelier Gallé, *Étude pour un cadre de miroir*, crayon, encre, aquarelle sur papier, Nancy, musée de l'École de Nancy.

Contrairement à l'originalité mise en œuvre dans les dessins précédents, celui-ci se concentre sur un registre bien plus classique. La forme du miroir est très commune, au regard des collections du XIX^{ème}, et notamment celles de Gallé.

Ce modèle puise dans les styles Louis XV et Louis XVI, qui ont séduit la Lorraine et ses artistes depuis le XVIII^{ème} jusqu'au XIX^{ème} siècle. On retrouve, pour l'influence Louis XV, l'alternance des courbes et des contre-courbes aux quatre coins du miroir, ainsi qu'au-dessus du médaillon, avec la représentation de cuirs. Ils forment à la fois les pieds et la partie supérieure du miroir. La nature est également présente avec des branchages d'oliviers tracés sur les demi-lunes colorées, et la cascade de tenture sur la gauche. Dans le cas où le dessin serait terminé, on retrouve l'asymétrie de ce style avec l'absence de feuilles d'oliviers dans la partie droite du dessin (le drapée et la demi-lune). Dans l'autre cas, il a manqué au dessinateur du temps pour les reproduire.

La légèreté de cet ensemble se conjugue avec la présence du style Louis XVI : la structure générale de l'objet se base sur une rigueur géométrique de formes rectilignes, inspirée de l'architecture néoclassique (rectangle, rond, carré, ovale).

Dans le médaillon, on retrouve un homme agenouillé ; la couleur de sa chair et sa posture sur un socle blanc caché sur sa gauche et sa droite laisse à penser à une reproduction d'une statue grecque, pour compléter ce décor nostalgique du passé.

Une grande différence caractérise ces exemples. Le dernier dessin étudié reprend une continuité artistique qui représente l'ancien temps du XIX^{ème} siècle, avidement tourné vers les styles du passé pour y construire une identité présente, qui plaît à une clientèle, et nostalgique de siècles glorifiés pour tout ce qu'ils ont permis à la société moderne – contemporaine de Gallé- de bâtir ; de l'autre côté, on retrouve une grande émancipation dans le style, en puisant des éléments de ce passé pour en détourner le regard une fois qu'on en a saisi l'essence

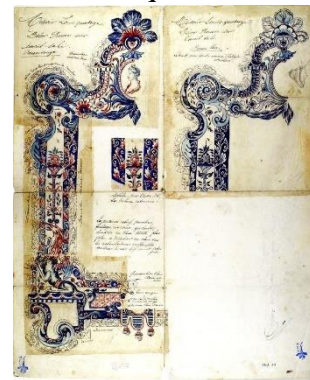
et la dynamique. Il ne s'agit plus de pleurer un passé révolu dans la crainte de voir la fin des temps actuels, mais d'accueillir les jours nouveaux pour en tirer de nouveaux fondements et de nouvelles applications.

Ces compositions, pâles copies du passé ou sujets renouvelés, sont des jalons de l'art d'un artiste de son temps. Celui-ci s'adapte, avec les contraintes de gestion d'une entreprise (se faire connaître, développer ses collections, faire valoir son travail et celui de ses collaborateurs en remportant des prix, pallier les investissements financiers dans la création par l'export et la vente, etc.) à la vague successive et superposée d'intérêts de la société, pour évoluer avec elle, mais plus encore, permettre de la façonner en développant soi-même un art qui la sensibilise et l'interloque, tout en affirmant sa personnalité à travers l'expression d'un art décoratif.

4. Ce que nous dit le corpus de céramique du MÈN.

Le musée de l'École de Nancy ne conserve pas d'objets d'inspiration grecque, qu'ils soient identiques aux dessins, ou faisant varier la silhouette du modèle ou les motifs et leurs couleurs.

Les caractéristiques de composition que l'on peut lier aux autres œuvres du corpus, serait des formes de miroirs très similaires, dans les proportions plutôt petites, mais au registre décoratif différents : MOD 77 pour OAO1119, ainsi que MOD 31.



Le poignard MOD 143, qu'il soit vide-poche ou motif à part entière, rappelle la conception des vide-poches en forme de libellules (TT83.23) ou des modèles égyptiens, par exemple JB81.8 (dessins et œuvres céramiques d'Horus ailés dont les ailes se rejoignent pour fermer le récipients) ; ces objets ou symboles originaux sont produits dans une matière qui n'a rien à voir avec celle de l'élément détourné pour l'adapter aux arts décoratifs : le poignard et les monnaies

métalliques sont pensés pour de la céramique ; seules les couleurs évoquent les matières et les technique de productions qui inspirent les modèles.



Fig. 72 : GALLÉ Émile, *Vide-poche à la libellule égyptienne*, faïence, Nancy, musée de l'École de Nancy.

Fig. 73 : GALLÉ Émile, *Jardinière « Oiseaux égyptiens, insecte, feuilles de chêne »*, faïence, Nancy, musée de l'École de Nancy.

Quant à MOD 139, la frise circulaire peut devenir une disposition d'usage pour orner le marli d'assiettes ou de plats, les cols de récipient ou des pieds de vases, à la façon des céramiques grecques. Ici, le décor du marli dans les tons rouges et noirs se suffit à lui-même comme registre décoratif. Cette suggestion est appuyée par le fait que la frise ne soit pas entièrement peinte : cela indique les tons de couleurs à employer pour la totalité du modèle. Les formes non colorées permettent aux ouvriers de visualiser le motif pour l'appliquer.

Il existe des céramiques Gallé dont le décor se concentre sur les marlis : TT83.11, TT83.12, WZ75.4. La valorisation de l'objet se traduit par le motif, et du motif qui ne court pas sur la totalité de la surface. L'utilisateur de l'objet ou son contemplateur peut se concentrer sur l'intensité du motif, sublimant la forme sur laquelle il est appliqué. Il n'est pas nécessaire de faire courir un décor sur la totalité d'une assiette, parce qu'une fois remplie de nourriture, l'ornementation n'est plus visible.



Fig. 74 : GALLÉ Émile, *Plat long (service Fruits de la mer)*, faïence, Nancy, musée de l'École de Nancy.

Fig. 75 : GALLÉ Émile, *Plat rond (service Fruits de la mer)*, faïence, Nancy, musée de l'École de Nancy.

Fig. 76 : GALLÉ Émile, *Assiette creuse*, faïence, Nancy, musée de l'École de Nancy.

La collection du musée d'Orsay, qu'elle concerne les dessins ou la céramique, n'est pas complétée par des objets de cette thématique. L'agence photographique de la RMN¹⁷⁴ donne un accès numérique à des photographies d'archives en noir et blanc ; elles immortalisent des présentations d'objets Gallé (en céramique, en verre, en bois) durant des expositions, ou une présentation commerciale dans les vitrines de l'entreprise. Ce fonds ne recense pas non plus d'objets de la thématique grecque antique.

5. Ce que l'on peut conclure.

La proportion de ce sujet ornemental dans les deux collections muséales n'est pas révélatrice d'une absence d'engouement, ni d'une faible production de ces objets ; il est difficile d'établir une telle conclusion en l'absence d'un regard global sur les collections Gallé à travers la France, l'Europe et le reste des collections mondiales –bien entendu, qu'elles soient publiques ou privées (celles-ci étant encore plus difficilement déterminables, parce que les acquéreurs ne communiquent pas publiquement sur leur collection).

La reproduction de ce sujet reprend surtout un engouement de la clientèle –surtout bourgeoise– pour une référence des siècles précédents et s'attribuer une appartenance sociale plus honorable.

À l'opposé du registre japonisant des collections, les dessins à inspiration grecque des ateliers Gallé n'atteignent pas une maîtrise des codes permettant d'en extraire les grandes composantes pour les appliquer aux autres registres ornementaux.

Les formes reprises sont simples – des plats et des miroirs, des vide-poches ou jardinières– tirées du XIX^e siècle et de l'héritage des styles Louis XV et Louis XVI. Tout comme l'art médiéval, la réalisation se concentre sur la mise en valeur des éléments identitaires de l'art grec apposés comme motifs et sujets, non comme œuvre à part entière.

Il n'existe pas, dans ces collections, de plats ou de récipients circulaires reprenant la forme et la structuration d'une pièce de monnaie ; les formes numismatiques forment des guirlandes de monnaies qui délimitent les contours des dessins préservés en devenant le motif central du dessin – ainsi rattaché à la thématique dont il est question. Tandis que l'assimilation des arts japonais passe par la création d'éventails traditionnels¹⁷⁵ décorés de paysages japonisants (reprenant des vues du Mont Fuji et l'écume des estampes ukiyo-e), ou encore des vases de formes abstraites mettant en avant les plans en aplat et les découpes des vues superposées des estampes avec leurs « jours » et le sentiment de continuité de la profondeur de champ.

¹⁷⁴ Réunion des Musées Nationaux.

¹⁷⁵ « Les éventails *uchiwa* désignent un éventail de forme ovale, ronde ou carré, doté d'un manche fixe. Ils se différencient du *sensu*, l'éventail pliable, semblable aux éventails européens, et qui avait une tout autre fonction. Traditionnellement, l'*uchiwa* est réalisé en bambou. Le manche sera entaillé pour former une dizaine de petites branches, qui formeront la structure sur laquelle le papier sera collé. Un cadre de bambou ferme l'ensemble. » (<https://www.vivrelejapon.com/a-savoir/voyager-au-japon/uchiwa-eventail-japonais> consulté le 10/05/20.)

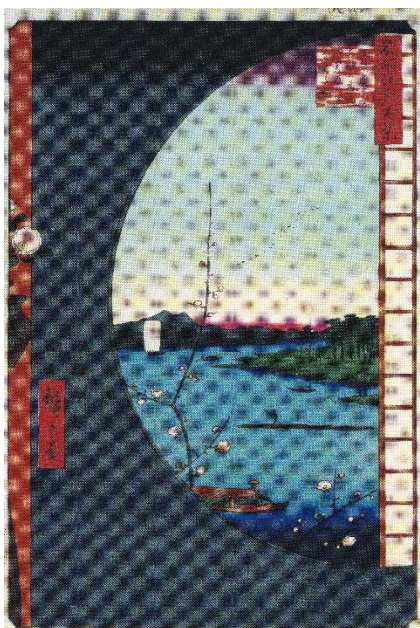


Fig. 77 : CARRÉ Lorelei, Carte postale reproduisant une estampe japonaise ukiyo-e, collection privée.



Fig. 78 : GALLÉ Émile, Vase parlant « Passionnément plus penser que dire », faïence et émaux polychromes, 1885-1889.

Ces deux objets éclairent sur les principes de cadrage de l'ukiyo-e ; l'estampe de gauche valorise le paysage en le laissant voir à travers l'ouverture de la fenêtre. Elle forme une idée de passage vers l'extérieur, pour faire saisir la beauté du monde dont on peut profiter dans un instant.

Le vase parlant, quant à lui, reprend ce cadre atypique parce que l'objet est maintenu par trois pieds imitant un branchage. Le réservoir du vase devient une lune dorée, lisible depuis le ciel à travers la végétation.



Fig. 79 : CARRÉ Lorelei, Carte postale reproduisant une peinture contemporaine du Mont Fuji, Fujiyama museum¹⁷⁶.



Fig. 80 : GALLÉ Émile, 989.2.5, Éventail uchiwa, faïence à décor polychrome de grand et de petit feu.

Les dessins « grecs » ne reprennent pas à la source des modèles antiques, c'est-à-dire qu'Émile Gallé ne se contente pas de recopier, faire recopier, des modèles grecs mis à jour par les fouilles archéologiques de son temps.

Sa démarche se construit autour d'une analyse des objets d'art en lecture avec une continuité temporelle, et d'après les écrits de nombreux critiques d'art – amateurs ou non- et d'après des articles de revues faisant la somme des savoirs. Même si sa correspondance n'est pas abondante sur les points archéologiques, il en ressort néanmoins une énorme réaction (énorme au sens de continue et réflexive) sur les commentaires des différents acteurs des objets et des arts décoratifs, affirmant être d'accord ou non sur les éclaircissements apportés sur les objets et la construction de l'histoire de l'art. Lui-même livre à ses correspondants – Roger Marx en première ligne- ses opinions et sa vision de la perception des objets d'art. Il milite dans tous les cas pour une reconnaissance élargie de ce domaine, au même titre que les beaux-arts. Ses visites

¹⁷⁶ <https://www.fujiyama-museum.com/>

dans les musées parisiens qui commencent à constituer des collections extra-européennes remarquables appuient l'idée qu'il inclut l'établissement des arts décoratifs dans son ensemble, mais surtout à la lumière des critères de lecture de son temps.

Les ouvrages généraux consultés pour cette recherche mettent bien souvent en exergue, notamment pour le corpus oriental dans les arts décoratifs européens (concentrons-nous sur la céramique), le travail de Théodore Deck (**Annexe 27**), fêru de céramiques orientales. D'un côté, ce céramiste cherche à reproduire exactement les formes, les décors et les techniques du passé, ou de contrées lointaines, pour rendre accessible une production au grand public. Ses productions doivent être le plus fidèles possible à ses inspirations.



Fig. 81 : Inv. 290, *Grande jarre aux gazelles*, Museo de la Alhambra, Grenade, seconde moitié du XIV^e siècle, céramique argileuse ; décor peint en bleu sur glaçure stannifère et lustré regravé.

Fig. 82 : DECK Théodore, *Vase polychrome dit de l'Alhambra*, 1890.



De l'autre côté, nous retrouvons les céramiques et les modèles de Gallé, qui ne puisent dans ces découvertes que les éléments qu'il peut appliquer selon les goûts du XIX^e siècle, avant de se tourner vers son style propre. La bascule de l'intérêt profond pour les civilisations entourant l'Europe est déterminante pour le traitement des objets, et la définition des personnalités artistiques de chacun.

Émile Gallé se détache de la copie des siècles passés d'une manière nouvelle : même s'il est toujours entouré de références aux styles qui le précèdent le plus immédiatement, il ne cherche pas à reprendre à l'identique les découvertes récentes qui lui sont contemporaines. Ces dernières fascinent l'Europe parce que les amateurs et les scientifiques ne se contentent plus de reprendre une esthétique pour renouveler un corpus décoratif ; on cherche à comprendre scientifiquement les civilisations en retraçant l'histoire, la politique et la culture qui déterminent les formes et les motifs des objets usuels, ou décoratifs.

III. L'orientalisme dans l'entreprise Gallé.

D'une certaine façon, bien que l'on mette beaucoup plus en avant le corpus japonisant que le corpus orientalisant, ces deux thématiques s'accompagnent mutuellement. Elles sont toutes les deux issues de la même grille de lecture du XIX^{ème} siècle, à travers les lentilles d'une Europe nostalgique assoiffée d'accomplissements nouveaux.

Il n'est pas surprenant que le japonisme revienne davantage au souvenir de la production ; sans doute pour des raisons de représentativités dans la production : les œuvres de terre japonisantes font parties des plus abouties, des plus délicates et des plus inventives du registre Gallé. Le constat est également fait que peu d'œuvres inspirées par l'Orient sont parvenues aux musées de l'École de Nancy et d'Orsay. D'œuvres, nous parlons bien d'objets et de dessins, qui seront étudiés ici.

A. Pourquoi séparer l'Égypte des autres pays d'Orient ?

Le corpus orientalisant réunit plus de la moitié des dessins (47). Il s'en dégage très nettement une affiliation à l'art égyptien, rappelant sans détour les décors et les objets produits pour accompagner mythes et spiritualité de cette contrée (le faucon, le scarabée, la végétation). L'Égypte se distingue d'une référence « orientale », beaucoup plus floue avec un ample cadrage régional. L'utilisation des motifs orientaux hors Égypte se confondent d'un dessin à un autre.

Après avoir établi un encadrement sémantique, géographique et esthétique des décors tirés de l'« Orient » (qui inclura l'Égypte parce que, du point de vue géographique, ce pays fait partie de cette région), l'analyse tentera d'expliquer les critères caractérisant ces deux catégories de décors, tout en justifiant cette construction esthétique – et culturelle – dans l'esprit de l'industriel.

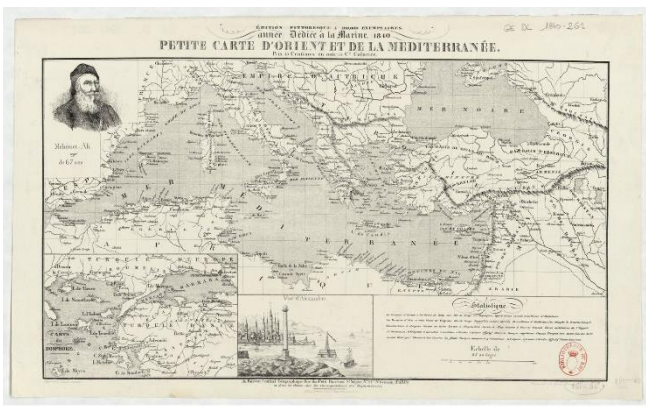


Fig. 83 : Avril, Charles, Simon, J, *Petite carte d'Orient et de la Méditerranée* (Édition pittoresque à 100 000 exemplaires), Au Bureau Central Géographique (Paris), 1840.

1. La zone géographique, et un brin d'histoire.

Des sources et ouvrages qui ont été étudiées, l'Orient retient les pays suivants :

- l'Égypte,
- l'Espagne,
- la Syrie,
- l'Iran,
- l'Inde,
- le Maghreb.

Les dénominations varient selon le temps historique : parler d'Iran au lieu de la Perse place la souveraineté de ce pays sous un jour plus contemporain (notamment dans une considération politique de l'identité du pays dans les ouvrages consultés, puisque la Perse devient l'Iran en juin 1935) ; l'Espagne est arabe ou mauresque durant le Moyen Âge ; les dominations ottomane, puis safavide et moghole façonnent l'esthétique de l'art, qui témoigne des basculements de régimes politiques et souverainetés.

C'est pour cette raison qu'en partant de l'historiographie orientaliste, les productions égyptiennes considérées sont celles entrées sous le règne islamique, non pas pharaonique.

Il s'agit de présenter rapidement l'histoire politico-géographique de ces territoires. Mais plus encore, le regard sera porté sur l'évolution de l'esthétique artisanale et artistique.

À l'égard des productions médiévales, les européens qui s'intéressent à l'Espagne sont surtout séduits par les céramiques hispano-arabes, qui ont

« nourri des débats historiques afin de déterminer leur origine en Italie (notamment en Sicile), dans le monde arabe ou en Iran, ainsi que des expérimentations techniques visant à retrouver les procédés ancestraux du lustre. ¹⁷⁷ »

L'attrait envers la céramique est causé par deux facteurs : le premier étant d'ordre industriel, avec l'objectif de développer les techniques de productions pour élargir les gammes de produits, tout en exploitant les techniques des temps derniers ; la seconde passe par

« Le goût, d'abord touristique et romantique, pour le pittoresque de l'Espagne andalouse a puissamment contribué, dès le début du XIX^{ème} siècle, à orienter l'intérêt d'un certain nombre d'amateurs vers les objets espagnols médiévaux, qu'ils soient d'origine culturelle chrétienne ou musulmane. À partir de l'admiration suscitée par les grands vases à lustre métallique dits de l'Alhambra, des collections de céramiques (...) ont été rassemblées. ¹⁷⁸ »

¹⁷⁷ LABRUSSE Rémi, *Purs décors ? Arts de l'Islam, regards du XIX^{ème} siècle*, Les Arts décoratifs, Musée du Louvre éditions, Paris, 2007, P.76.

¹⁷⁸ Ibidem.

L'Alhambra est un site majeur aux yeux de la civilisation européenne, qui y puise une fascination très stimulante. Elle suscite beaucoup de voyages, d'études conséquentes sur sa composition architecturale, mais également tout son registre décoratif, qu'il soit lié aux arts décoratifs aux ornements de l'édifice¹⁷⁹.

L'autre point d'entrée de l'Espagne arabe en Europe est celui des tissus :

« Il faut relier cet intérêt spécifique, certainement, à la finesse et à la qualité technique de ces tissus mais, tout autant, au système formel rigoureusement abstrait de leurs motifs. L'ornementation nasride fut en effet un paradigme privilégié pour illustrer les principes du décor islamique, dès le milieu du XIX^e siècle : strict refus de l'imitation, planéité, recours aux vertus architecturales de l'écriture, lisibilité des compositions les plus complexes, grâce à des principes d'alternance et, plus généralement, de rationalité dans les agencements formels. ¹⁸⁰»

L'Égypte et la Syrie médiévales retiennent, elles aussi, l'attention autour des édifices et de leurs décorations, au point qu'une rue du Caire est reproduite par Alphonse Delort de Gléon pour l'Exposition universelle de 1889¹⁸¹.



Fig. 84 : Fond de coupe à la gazelle, Égypte, milieu du XII^e-milieu du XIII^e, musée du Louvre.



Fig. 85 : Fond de coupe au faucon, Égypte, milieu du XII^e-milieu du XIII^e, musée du Louvre.

Enfin, l'Iran et l'Anatolie sont davantage appréciés pour leurs productions d'arts décoratifs : des carreaux et panneaux de revêtements, des peintures, de la vaisselle, font l'objet d'une grande attention parce que la prouesse technique de ces différents supports leur confère une finesse minutieuse, qui est décuplée par l'abondance de couleurs et de lumière (avec l'utilisation du lustre métallique une fois de plus). L'inégalité des cuissons des objets en céramique apporte une touche de clarté supplémentaire lorsque la lumière les frappe. On comprend aisément la sensibilité qui touche les visiteurs d'édifices orientaux, avec l'omniprésence de motifs.

¹⁷⁹ Voir III. A. 3. L'évolution de la pensée occidentale, p.122.

¹⁸⁰ LABRUSSE Rémi, *Purs décors ? Arts de l'Islam, regards du XIX^e siècle*, Les Arts décoratifs, Musée du Louvre éditions, Paris, 2007, p.77.

¹⁸¹ LABRUSSE Rémi, *Purs décors ? Arts de l'Islam, regards du XIX^e siècle*, op. cit. p.87.

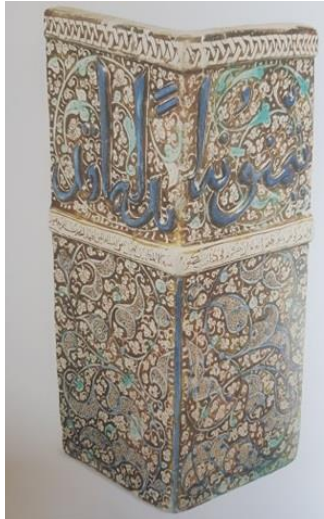


Fig. 86 : Panneau de revêtement d'angle à décor végétal et à inscriptions, Iran, 1^{er} quart du XIV^{ème} siècle, musée du Louvre.



Fig. 87 : Plaque de revêtement à inscription coranique, Turquie, XIII^{ème} siècle, musée du Louvre.

Durant toute la période moderne, du XV^{ème} au XVIII^{ème} siècle environ, il règne une sorte de rivalité entre le monde ottoman, et ceux safavide et moghol.

Pour le premier,

« Incontestablement, les œuvres issues du monde ottoman à sa plus grande période (XV^{ème}-XVII^{ème} siècle) et de sa sphère d'influence culturelle (jusque dans le Caucase et en Asie centrale, où vient s'ajouter l'influence iranienne) constituent le fonds le plus remarquable des arts de l'Islam aux Arts Décoratifs [musée], aussi bien en qualité qu'en quantité. »

Céramiques asiatiques, mais surtout chinoises, et céramiques ottomanes peuvent être très associées en raison de l'influence de la Chine sur le second, notamment dans le traitement des motifs naturels, et l'apport de la couleur (bleu, rouge et verte).

C'est, en plus, ce genre de céramique qui inonde les marchés européens (après les études d'architecture pour l'Orient) et leur font découvrir ces arts.

Les tapisseries et les céramiques d'Iznik sont les plus dénombrées dans les collections du XIX^{ème} siècle, et pour cause :

« Nombreuses sont les raisons d'une prédilection pour l'art ottoman. La rigoureuse récurrence des motifs, non dénuée de sévérité, et, pourtant, la richesse profuse des ordonnancements ainsi engendrés donnaient un sentiment de logique décorative unitaire qui n'était pas sans consonner avec l'idée que l'on se faisait du bon goût à la française, dans le sillage du grand âge classique. Une dimension impériale propre à l'art ottoman (notamment pour les céramique d'Iznik, les tapis de cour et les textiles), avec ses connotations de luxe lié à un pouvoir centralisé à Istanbul, faisait écho aux clichés sur la grandeur de la France, avec Paris en son centre comme arbitre universel du goût. Enfin, et c'est sans

doute plus fondamentalement, c'est la vertu pédagogique de ces combinaisons décoratives de motifs non mimétiques

qui attirait les défenseurs d'un renouveau du décor occidental.¹⁸²»



Pédagogique car ces œuvres ouvrent des horizons nouveaux dans la gestion des compositions et l'apposition des couleurs. On sort des carcans esthétiques rigides imposés par les écoles, tout comme la production s'extrait des réalisations industrialisées qui cernent surtout le procédé mécanique que l'implication minutieuse à créer le décor et son support. Les formes européennes se complexifient en copiant ou en reprenant des détails pour en faire des sujets principaux.

Fig. 88 : GALLÉ Émile, *Gourde*, 1880-1888, musée national d'art de Bucarest, Photo (C) RMN-Grand Palais / Gérard Blot.

Immédiatement, il faut observer ce qui se passe du côté des rivaux aux ottomans.

« De l'art de l'Iran safavide (1501-1735), c'est assurément la science de la couleur, telle qu'elle se déployait dans les tapis, qui a d'abord retenu les amateurs (...). Certes, la présence de motifs d'êtres animés sur ces mêmes tapis, sur les céramiques, les soieries, les reliures, etc., aidait, d'une point de vue historique, à remettre en cause les préjugés sur l'iconophobie en terres d'Islam et sur les trop simples liens de cause à effet entre l'excellence de leurs décors et leur prétendue incapacité à la représentation mimétique ; mais, si la lutte contre ces préjugés était en effet menée par un certain nombre d'amateurs, d'autres, forts nombreux, continuaient à les partager, s'en servant pour fonder leur exaltation des arts – par là même « mineurs »- de l'Islam. Certes, également, les métaux ont attiré l'intérêt par la finesse de leurs dessins, de leurs formes et de leurs techniques d'incrustation, mais leur provenance iranienne était souvent mal identifiée. En revanche, tous s'accordaient sur l'origine des tapis persans (non sans confusion (...)) entre l'Inde moghole et les diverses régions de l'Iran) et sur l'insurpassable virtuosité de leurs compositions chromatiques. Les théories contemporaines sur les lois de la couleur se sont appuyées sur leur exemple¹⁸³».

¹⁸² LABRUSSE Rémi, *Purs décors ? Arts de l'Islam, regards du XIXème siècle*, Les Arts décoratifs, Musée du Louvre éditions, Paris, 2007, p.124-125.

¹⁸³ Ibid. p.168.

C'est dire le degré d'imprégnation de ces arts dans l'évolution de l'art occidental. Les objets islamiques fascinent toujours en deux points : pour établir sans ébranlements une vision simpliste et romancée de l'Islam à l'aide de généralités qui ne sont pas remises en question – par exemple la soi-disant absence de figuration dans les décors-, et de l'autre dépasser le mythe, à l'aide d'ouvrages comme celui d'Owen Jones, *La Grammaire de l'ornement* (1865) qui réunit les grands principes du décor oriental avant d'en détailler l'esthétique, par région, en insérant des planches colorées numérotées au fil des pages pour diffuser la pédagogie de cette esthétique.

Fig. 89 : JONES Owen, « Egyptian n°3 », *La Grammaire de l'ornement*, Day & Son, Limited-Cagnon, Londres, 1865, planche, p.35.



Les théories des lois de la couleur sont issues, à l'origine, du travail de Charles Blanc, à travers ses *Grammaire des arts du dessin* (1867) et *Grammaire des arts décoratifs* (1882). Tout n'est qu'une réaction sensible transformée progressivement en réflexion visant à sortir l'Europe de sa torpeur, notamment par égo patriotique exacerbée : amateurs, industriels, scientifiques, écrivains décrivent une sensation d'humiliation ou de honte lorsqu'ils comparent les produits lors des expositions¹⁸⁴. Le défi demande à dépasser le mépris ressenti pour les avancées industrielles des autres pays. L'admiration européenne pose un problème en miroir sur ses réalisations, que l'on cherche progressivement à résoudre en faisant évoluer la technique, la qualité et la variété des motifs. La copie n'est plus nécessaire : il faut reconnaître « l'échec ennuyant » (si on le perçoit comme tel, au XIXème siècle ; ce qui n'est plus le cas d'une historiographie contemporaine) de l'Europe en s'ouvrant à l'Orient fourmillant d'idées nouvelles à extraire, pour réfléchir de l'intérieur le présumé blocage créatif européen.

Pour terminer, l'Inde moghole se veut séductrice par ses tapis et ses textiles, recouverts d'animaux et de figures colorées. La ressemblance avec les productions perses est compréhensible parce que leurs figures et l'emploi de la couleur sont très ressemblants.

¹⁸⁴ LABRUSSE Rémi, *Purs décors ? Arts de l'Islam, regards du XIXème siècle*, Les Arts décoratifs, Musée du Louvre éditions, Paris, 2007, p.124-125.



XIXème siècle, musée du Louvre.

Fig. 90 : *Teinture de dessus-de-lit à décor floral*, Ouzbékistan ou Anatolie,

Fig. 91 : *Hanap aux feuilles hanceri*, Turquie, v. 1570-1580, musée du Louvre.



2. Les arts d'Orient sont-ils des arts de l'Islam ?

L'Orient, au XIXème siècle, est assimilé d'une façon très uniforme. Même si géographiquement et politiquement, les pays d'Orient se distinguent les uns des autres, les Européens, de la même façon qu'ils abordent l'Asie avant de séparer les chinoiserries des japonaises – c'est-à-dire sans chercher à nommer ni identifier les particularités de chaque culture-, évoquent ces contrées comme une seule, tout d'un corps.

C'est au début du VII^{ème} siècle que naît la religion islamique, portée par le prophète Muhammad qui, en effectuant des retraites spirituelles, affirme avoir reçu l'archange Gabriel en visite lui rapportant la parole de Dieu. À partir de 622, le prophète deviendra chef religieux, politique et militaire de sa tribu,

« Il organise la communauté et crée un proto-état, en élaborant la constitution de Médine, un ensemble de textes difficiles à dater précisément. Il mène également les combattants musulmans dans des raids contre la tribu qui dirige La Mecque, jusqu'à prendre la ville en 630. Il étend aussi son influence sur une grande partie de la péninsule Arabique, avant de mourir en 632. »¹⁸⁵

La division religieuse s'opère quelques années après sa mort, dans une lutte de pouvoir des personnes chargées de lui succéder : les califes¹⁸⁶.

La parole divine a été retranscrite directement à l'écrit, ce qui explique la grande représentation de l'écriture, et de sa sacralité, dans la culture et la vie quotidienne, puisqu'issue directement du prophète.

Depuis lors au Moyen Âge et durant l'époque moderne, les états politiques cherchent à étendre à la fois leurs empires commerciaux, militaires et spirituels par conversion et assimilation des contrées limitrophes ; cependant nous l'avons vu, une entente s'établit en préservant les identités et les économies de chaque état, tout en permettant d'accentuer des échanges dans un dynamisme bénéfique à tous.

Le terme d'Orient permet avant tout de définir cette aire géographique, mais pas son contenu. En effet, les arts qui sont produits en Orient sont dits « arts de l'Islam », « arts islamiques », dans l'historiographie contemporaine à cette étude ; aux temps de Gallé, l'Orient est perçu de la même façon, ciblant le décor.

Selon les deux lunettes temporelles, on ne morcelle pas le bloc oriental. C'est l'islamophilie :

« Appelons islamophilie l'attitude qui, dans le monde occidental moderne, consiste à identifier les cultures marquées par l'islam comme un monde à la fois spécifique et cohérent, à éprouver pour certaines de leurs manifestations essentielles une inclination d'ordre affectif et, sur ce double fondement, à s'efforcer d'engager avec elles, ou avec certains de leurs aspects, un dialogue. (...) »

Le dialogue qui s'établit alors est tourné sur le rapport à l'Islam, et sa répartition géographique dans le temps, « pendant plus d'un millénaire¹⁸⁷ ».

« Ce qui s'y trouve en jeu n'est pas « l'Orient » en général ; ce n'est pas non plus l'Islam en tant que religion ; c'est l'Islam en tant que culture, au cœur de laquelle les arts visuels, par leur présence environnementale, immédiatement sensible pour qui vient d'ailleurs, mobilisent tout particulièrement l'affectivité. Ce sont eux qui motivent

¹⁸⁵ <https://www.imarabe.org/fr/decouvrir-le-monde-arabe/religion> consulté le 10/08/20.

¹⁸⁶ « Souverain musulman succédant à Mahomet, possédant à l'origine les pouvoirs spirituel et temporel » <https://cnrtl.fr/definition/CALIFE> consulté le 10/08/20.

¹⁸⁷ [Catalogue d'exposition] L'Islam dans les collections nationales, ROUX Jean-Paul, Editions Les musées nationaux, Paris, 1977, p.26.

en premier le désir de ne pas faire seulement du monde auquel ils donnent forme l'objet passif d'une étude mais de le considérer en tant que sujet actif d'une rencontre. (...) Est islamophile, donc, dans une acception restreinte mais primordiale, celui qui, saisi par le goût des arts de l'Islam, se donne simultanément pour but d'apprendre sur eux et d'apprendre d'eux, consentant à ce que ce savoir et cette leçon viennent bouleverser l'ordre de ses propres représentations¹⁸⁸».

Alors, la notion d' « arts de l'Islam » exprime l'union de pays autour d'une caractéristique particulière : leur religion. Il ne s'agit pas de se concentrer exclusivement sur les productions traitant, de près ou de loin, de religion, mais de resserrer le regard sur une zone historique et géographique vaste, mais néanmoins précise. C'est justement ce critère majeur qui permet de dessiner les contours d'une influence mouvante et jamais figée.

Cependant, on aurait justement tendance à prendre la religion comme seule expression artisanale et esthétique mise en œuvre. Elle est, certes, très mise en avant, mais elle n'occulte pas d'autres marqueurs civilisationnels :

- il y a la chasse et la guerre – traitées ensemble, dans l'historiographie,
- le luxe et les plaisirs – liés par une reconnaissance sociale des civilisations,
- enfin, la vie intellectuelle.

C'est justement le traitement dit « islamique » (dans ce qu'il est esthétiquement et techniquement), un art d'Orient, qui aide à distinguer les productions de cette région mondiale des autres. Cet adjectif est sémantiquement une interprétation culturelle, non spécifiquement religieuse.

Pour présenter ces quatre domaines, il s'agira d'une rapide explication illustrant visuellement les productions islamiques. Ce procédé veut permettre de raccrocher les connaissances de Gallé en la matière, lorsqu'il les interprète dans son usine.

- La chasse et la guerre sont deux activités qui se différencient sur un point seulement : pour l'une on tue l'animal et pour la seconde, l'homme. Dans ces deux cas, les équipements et les armes sont les mêmes. Leur décor est peut-être plus fourni pour la chasse, « *pratiquée parfois de façon artificielle et commode, ainsi dans les paradisies, enclos ou jardins servant de réserves aux animaux sauvages, comme il en était dans les civilisations antiques.* ¹⁸⁹ » On chassait par plaisir et par idée d'une certaine noblesse pour qui pratique ; c'était également un excellent moyen de se former aux arts de la guerre.

L'équipement fait l'objet d'une technicité toute particulière, vantée notamment pour la finesse de leur décor :

¹⁸⁸ [Catalogue d'exposition, musée des Beaux-Arts de Lyon, 2 avril – 4 juillet 2011] *Islamophilies, l'Europe moderne et les arts de l'Islam*, LABRUSSE Rémy, Somogy éditions d'art, Paris, 2011, p.19.

¹⁸⁹ [Catalogue d'exposition] *L'Islam dans les collections nationales*, ROUX Jean-Paul, Editions Les musées nationaux, Paris, 1977, p.178.

« Les armes sont les meilleurs objets pour illustrer l'activité cynégétique et militaire des musulmans. (...) Peu de pièces très anciennes sont conservées. Celles qui proviennent de la fin du Moyen Âge méritent leur réputation, plaignent pour celles auxquelles elles succèdent et annoncent de beaucoup plus récentes qui n'ont souvent rien perdu de leur qualité esthétique sinon de leur efficacité¹⁹⁰».

Quoi de plus représentatif du mécénat des hautes sphères de la société, et de la reconnaissance de la qualité des artisans qu'en ornant richement les armes et les armures avec finesse.

Ces deux activités se retrouvent également illustrées sur d'autres supports. Par exemple, vaisselles, gobelets, plats sont décorés de scène de chasse ou de guerre pour honorer un personnage ou encore représenter visuellement une action.

« Et encore que l'autourcerie a été un des plus grands divertissements princiers : les arts islamiques ont largement aimé le thème du cavalier portant son faucon sur le poing et tout ce qui a trait au dressage des oiseaux de proie. Le guépard, et si l'on en croit certains textes d'autres fauves, étaient aussi utilisés pour courir le gibier. L'image du rapace ou du carnivore terrassant un oiseau ou un herbivore, connue depuis l'art animalier des steppes et l'entrée dans la civilisation musulmane, est aussi une image de chasse.¹⁹¹»



Ces scènes sont majoritairement incluses dans des médaillons, eux-mêmes entourés d'un imposant décor floral, géométrique et d'arabesques. L'ensemble jouit toujours d'une harmonie unifiée, pour mettre en avant le thème chasseur ou guerrier.

Fig. 92 : Aiguière à iconographie chrétienne et islamique, Syrie ou Irak du Nord, début XIIIème siècle, Paris, musée du Louvre¹⁹².

- Les plaisirs et le luxe sont surtout rattachés aux populations princières, puisqu'elles sont les commanditaires d'œuvres guerrières, usuelles et décoratives, sensibles. Les formes artistiques sont relativement ciblées parce que l'on suit les recommandations du prince. S'il obtient satisfaction et qu'il montre l'objet autour de lui, il suscite une forme d'envie et de goût qui donne du travail aux artisans, stimulés par les commandes et la variation des compositions.

Cette thématique renvoie indubitablement à une grande sensibilité des créations, qui sont faites pour servir lors de banquets, de réceptions, d'activités de loisirs durant lesquels les hôtes et les invités savourent mets, vins et une certaine douceur de vivre. Les hôtes reçoivent alors des personnes qu'ils souhaitent honorer en les entourant de beaux objets, en leur permettant de s'en

¹⁹⁰ Ibidem.

¹⁹¹ Ibidem.

¹⁹² https://www.qantara-med.org/public/show_document.php?do_id=1341 consulté le 10/08/13.

servir pour en apprécier le luxe. Mais, de l'autre versant de cet étalage de faste, c'est un moyen de faire valoir sa richesse et son importance sociale.

Que l'on joue aux échecs ou que l'on boive, le registre décoratif s'applique sur la forme des objets – pour certains déjà très fins- mais en plus sur leur fond. Tout le regard amène à la contemplation et à l'appréciation de ce qui est donné et vécu en cette vie.



Fig. 93 : *Plat à la ronde de poissons*, Iran, début XIV^{ème} siècle, musée du Louvre, © 2010 Musée du Louvre / Hughes Dubois



Fig. 94 : *Gobelet aux poissons*, Syrie, XIII^{ème} siècle, Paris, musée du Louvre, (C) RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Jean-Gilles Berizzi

- La présence de la religion est partout. Sur les murs, dans les motifs des lampes de mosquées, avec tout autant l'omniprésence de l'épigraphie en architecture et dans les arts décoratifs.



Fig. 95 : Lampe au nom de Sayf al-Din Tankiz-
bughâ, Égypte ou Syrie, XIVème siècle, Paris,
musée du Louvre, (C) Musée du Louvre, Dist.
RMN-Grand Palais / Hervé Lewandowski



Fig. 96 : Panneau décoratif aux arcades abritant une lampe de mosquée,
Égypte ou Syrie, XIVème siècle, Paris, musée du Louvre, (C) Musée du
Louvre, Dist. RMN-Grand Palais / Hervé Lewandowski

Les textes coraniques sont inscrits pour, tout d'abord, le fondement spirituel qui les porte – par exemple sur un linteau de porte afin de rappeler à l'esprit des préceptes de vie-, puis par les possibilités décoratives qu'ils offrent, avec l'évolution du style d'écriture, plus fourni.

- « La vie intellectuelle fut intense dans le monde musulman depuis les origines jusqu'au seuil des temps modernes. L'Islam brutalement mis en contact avec l'Antiquité n'a pas refusé la confrontation sans laquelle il n'aurait pas pu vivre et se développer ; bien au contraire, non content de se défendre par l'argumentation, il a interrogé avec le plus vif intérêt ses adversaires ou ses compétiteurs, il a nourri d'eux sa propre pensée. ¹⁹³»

Il serait long de rappeler tous les domaines et d'énumérer toutes les découvertes portées par une grande vivacité intellectuelle et une grande vie des sciences avec le développement de la médecine et de la pharmacopée, des sciences, des mathématiques, une grande importance accordée à la littérature et la poésie, la place de la théologie et de la grammaire, des écoles de langues.

Il faut également citer l'intérêt pour l'astrologie et l'astronomie, comme le montrent les abondantes représentations des signes du zodiaque, et l'invention ou le perfectionnement d'appareils de calculs astrologiques comme l'astrolabe (peut-être d'origine chinoise).

¹⁹³ [Catalogue d'exposition] *L'Islam dans les collections nationales*, ROUX Jean-Paul, Editions Les musées nationaux, Paris, 1977, p.197.



Fig. 97 : Coupe aux planètes et aux musiciens, Syrie ou Égypte, XIVe siècle, Paris, musée du Louvre © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Jean-Gilles Berizzi

La chimie est mise en avant par

« des applications pratiques dans la fabrication du sucre, des encres, du plomb (...), des pierres et des perles fausses, du parfum, dans le travail du mercure, de l'or, de l'acier. »

Toutes ces avancées s'expriment aussi dans les autres domaines de productions, comme l'armement, et les artisanats qui ouvrent au fil des siècles les panels de matériaux, de couleurs.

C'est la vie quotidienne qui est représentée à chaque instant, les idéaux des princes. C'est aussi une forme de gratitude en reconnaissant la beauté de ce qui compose l'existence. En s'entourant d'ouvrages de maîtres qui magnifient les fruits de la nature, et de leur manipulation par les hommes.

3. L'évolution de la pensée occidentale.

Entre le XVIIIème siècle et le XIXème siècle, la conceptualisation des pays d'Orient dans l'esprit européen s'effectue petit à petit.

« n'est pas une période d'arrive massive d'œuvres art de l'Islam sur le territoire européen : la large et forte emprise du goût néoclassique conférait à Rome et surtout la Grèce ancienne une prééminence vis-à-vis de laquelle les références « orientales » modernes paraissent, sur le point des ornements et, plus encore, de la figuration, au mieux fautives (...) au pire barbares ; politiquement, par ailleurs, les rapports entre les deux rives de la Méditerranée ne permettaient pas encore au phénomène de pillage colonial ou paracolonial de se développer comme ils allaient le faire dans la seconde moitié du XIXème. ¹⁹⁴»

Il s'agit tout de même d'un moment charnier entre le passage de voyages tirés du Grand Tour pour une noblesse en pleine éducation, ou pour la formation artistique (des peintres ou des sculpteurs notamment), à celui d'artistes et d'amateurs (tout de même issus d'un certain milieu

¹⁹⁴ [Catalogue d'exposition, musée des Beaux-Arts de Lyon, 2 avril – 4 juillet 2011] *Islamophilie, l'Europe moderne et les arts de l'Islam*, LABRUSSE Rémy, Somogy éditions d'art, Paris, 2011, p.97.

social) qui partent à la rencontre de l'autre pour essayer d'insuffler un nouveau dynamisme à l'Europe.

C'est donc véritablement à partir du XIX^{ème} siècle que les Européens partent à la découverte de l'Orient. Mais, il faut rappeler que

« L'ouverture aux arts de l'Orient est ancienne : la présence des tapis dans la peinture de la Renaissance en est l'un des signes les plus connus, qui a entraîné les premiers spécialistes occidentaux de la fin du XIX^{ème} siècle à désigner certaines variétés de tapis d'Orient – les « Holbein » ou les « Lotto » - du nom des artistes qui les avaient représentés. ¹⁹⁵»

Gallé cite, avec Roger Marx, justement le travail d'Holbein comme celui d'un maître qui suscite toujours le plus vif intérêt.

Pour la France, c'est la campagne napoléonienne d'Égypte¹⁹⁶ qui amène à une ouverture vers l'Orient. Des artistes pourront par la suite accompagner les missions méditerranéennes archéologiques, diplomatiques, géographiques, et ramèneront dans le pays des illustrations de ce qu'ils ont découvert sur place (lieux, costumes, objets) qui débute l'alimentation de la curiosité.

« Les artistes sont engagés, au sein d'une équipe, dans une confrontation culturelle qui dépasse le simple grapillage pittoresque. L'évolution réaliste et ethnographique de la peinture orientaliste au milieu du siècle accentue progressivement la précision du regard, loin des visions fantasmées du romantisme. ¹⁹⁷»

Les dessins deviennent plus naturalistes pour immortaliser la différence entre coutumes européennes et orientales.

L'essor du voyage orientaliste s'affirme autour de 1830, et on pousse plus loin la tendance ethnographique des reproductions, d'autant plus encouragée par la photographie qui aide à immortaliser exactement ce qui se trouve sous les yeux des artistes et des amateurs.

C'est à partir des artistes, profitant de leurs voyages pour rapporter des objets pour habiller leur demeure et atelier, que l'on va passer d'une vue d'objets comme décor à une véritable collection à part entière, que l'on désire valoriser – et pour cela, il faut comprendre à quoi sert et comment se compose ce que l'on récupère.

« Dans ce climat favorable, les amateurs fortunés vont montrer une prédilection pour les arts de l'Islam. L'installation de certains en Orient, et plus particulièrement en Égypte, a largement contribué à la vitalité de ce collectionnisme. C'est le cas de Gaston de Saint-Maurice (1831-1905), figure mondaine du Second Empire. Résidant au Caire entre 1868 et 1878, il constitue une belle collection d'art islamique, dont il prête certaines pièces pour l'Exposition

¹⁹⁵ PELTRE Christine, *Les arts de l'Islam, itinéraire d'une redécouverte*, Gallimard, Paris, 2006, p.12

¹⁹⁶ 1798-1801.

¹⁹⁷ PELTRE Christine, *Les arts de l'Islam, itinéraire d'une redécouverte*, p.13.

universelle de 1878, et qui sera acquise par le South Kensington Museum de Londres, après avoir été proposée sans succès aux musées français.¹⁹⁸»

Au vu du succès des Expositions, les prêts d'œuvres de collections particulières sont monnaie courante : c'est un moyen de faire connaître le propriétaire de la collection, tout en montrant aux visiteurs ce qui est produit ailleurs. Puisque les artistes et les industriels visitent également les autres pavillons, chacun nourrit son inventivité. Pour cette exposition londonienne, Gallé s'y était justement rendu, et était ressorti ébloui par les nouveautés qu'il avait mises à jour.

Du côté des arts décoratifs et des arts industriels, toute l'évolution de l'entrée des arts de l'Islam dans les consciences chamboule absolument les perspectives créatrices.

« Les regards se tournent vers cette source d'inspiration méconnue, désormais associée au japonisme. Plusieurs artistes, notamment dans le domaine de la céramique, puisent dans un répertoire de formes et de couleurs qui répond à la ferveur orientaliste du temps.¹⁹⁹»

Au tout début de cette prise de contact, Orient et Asie font partie du même ensemble. Ce sont des contrées qui sont découvertes très tardivement, et dont les conceptions artistiques et artisanales très différentes de celles européennes sont adorées ou détestées. On ne distingue pas encore ces deux blocs de l'Est tandis que leurs arts sont très proches – dans les yeux des européens qui les explorent. Surtout lorsqu'on sait que la production de porcelaines chinoises a influencé – sans jamais recevoir ni contrepartie ni reconnaissance – la céramique perse pour peindre la nature, et plus précisément les motifs floraux.



Fig. 98 : Carreau de revêtement aux deux oiseaux et au lièvre, Iran, XVIIème siècle, musée du Louvre.



Fig. 99 : Bol impérial à décor floral, Chine, environ XVIIème siècle, musée Guimet, © Photo RMN.

Sur ces deux exemples, on retrouve une forte similitude dans l'application des couleurs. Les contours à peindre sont incisés dans la matière avant d'appliquer les coloris. Un cerne noir entoure les formes également. La vivacité et la grande variété de couleurs posées en aplat, avec les nuances apposées dans les zones incisées rapprochent les créations de ces contrées, à partir de la circulation des céramiques chinoises.

¹⁹⁸ PELTRE Christine, *Les arts de l'Islam, itinéraire d'une redécouverte*, Gallimard, Paris, 2006, p.56.

¹⁹⁹ Op. cit., p.59.

Des objets de collections précis canalisent l'énergie des industriels et des artistes décorateurs : les grandes jarres de l'Alhambra, le traitement des couleurs et des lignes sur tout support confondu, les céramiques persanes.

« La fin du siècle voit naître de multiples objets qui s'inspirent dans leur forme ou leur décor d'un répertoire renouvelé au contact des créations islamiques. (...) Élève de Deck, Edmond Lachenal (1855-1935) copie lui aussi les faïences d'Iznik, dans des compositions moins symétriques que celles de son maître, plus fidèles à la souple dynamique des modèles. Philippe Joseph Brocard (? – 1896), collectionneur et restaurateur d'objets d'art, s'inspire d'objets montés dans les musées ou les présentations temporaires. Autodidacte, il débute à l'Exposition universelle de 1867 avec des verres émaillés qui remporteront un grand succès à celle de 1878. Comme beaucoup d'artistes qui adoptent l'inspiration islamique, c'est en archéologue que travaille Brocard, en restant proche de modèles anciens finement observés.²⁰⁰»



Fig. 100 : [Catalogue de vente La Gazette Drouot, n°29, 24 juillet 2020], BROCARD Philippe Joseph, *Paire de vases en forme de lampes de mosquée*, v. 1880.

On voit bien le dialogue permanent entre les arts décoratifs, l'intérêt des expositions pour valoriser les émulations individuelles, mais aussi la communication de l'œil de l'archéologue agissant comme un artiste. D'une personnalité à l'autre, l'Orient revêt encore plus de dimensions.

Et si la vision de l'Europe envers les autres pays du monde change, la perception des arts de l'Islam change à son tour. Certains restent les garants d'une islamophilie unique et inébranlable, romantique et définit par des clichés, véhiculés depuis des siècles d'histoire et d'importations d'objets grâce aux caravanes :

²⁰⁰ Op. cit., p.74.

« La perception des arts de l'Islam s'est précisée tout au long du XIX^{ème} siècle grâce notamment aux voyages (...). Ces nouvelles relations de l'Occident dans les cultures de l'Islam ont donné lieu à deux approches formelles opposées : une vision fantasmée de l'Orient (...), et une appréhension plus objective des productions de l'art oriental²⁰¹ ».

D'un autre côté, tout naturellement, des individus, amateurs, collectionneurs, artistes, n'acceptent plus la définition de l'art sous une lunette limitante puisque pleine d'illusions romantiques et exotiques. Ce groupe souhaite au contraire saisir chaque tenant et aboutissant qui forment un art si spécifique, beaucoup plus figuré qu'on voulait le croire jusqu'ici, et essayer d'identifier plus précisément l'origine de chaque objet (en apprenant, par exemple, à distinguer une tapisserie safavide iranienne d'une indienne moghole). Est orientaliste

« la dénomination générique d'Orient indique en effet, par elle-même, que l'Islam y a vocation à se fondre dans un ensemble plus large, que détermine avant tout son extériorité par rapport à l'Occident ; et quand bien même l'Islam se trouverait spécifiquement visé, l'approche orientaliste se reconnaît à un désir de représentation, par le savoir ou par l'art, par le concept ou par l'image, qui n'implique pas de se laisser transformer de l'intérieur, dans le mouvement de l'étude ou de la mise en image. Orientalisme et islamophilie se distinguent donc comme un constat d'extériorité, dans le premier cas, volontiers exalté jusqu'à la rêverie exotique, et une quête d'intériorité, dans le second cas, dont l'horizon ultime est un désir de fusion des différences dans l'universel.²⁰² »

C'est en dépassant les images crues depuis toujours, exacerbées au XIX^{ème} siècle, pour ne plus se contenter d'une considération religieuse et culturelle, mais d'inclure toutes les facettes de cette région que l'on est capable d'opérer une analyse interne de l'art – comme on est capable de le faire, à cette période, pour les arts italiens ou français par exemple.

Sans cette bascule, impossible pour l'Europe de faire avancer ses motifs et ses applications de la couleur à cette période.

La concordance de tous ces facteurs amène à voir que le XIX^{ème} siècle, bien que critiqué pour la mécanisation et l'industrialisation des productions artisanales, artistiques, même si certains modèles n'ont pas été les plus originaux ni des plus solides. Le sentiment d'abandon d'une société qui se dégraderait et dont on aurait perdu toute perspective d'évolution, est au contraire portée par une immense richesse culturelle, et réflexive, à la croisée de nombreux pays dont elle souhaite percer un peu plus l'histoire et les conceptions.

Qu'en est-il de la vision d'Émile Gallé sur l'art oriental ?

En parlant d'Art nouveau, les recherches orientalistes ne laissent pas indifférentes les acteurs de ce mouvement. Au contraire, on cherche à travers l'Orient des nouveaux moyens d'interprétation de la nature, et on puise en la littérature orientale des sujets à décorer (**Annexe 30**).

²⁰¹ [Catalogue d'exposition, musée des Beaux-Arts de Lyon, 2 avril – 4 juillet 2011] *Islamophilie, l'Europe moderne et les arts de l'Islam*, p.16.

²⁰² Op. cit., p.19.

« les premiers verres émaillés d'Emile Gallé (1846-1904) sont influencés par Brocard. Fréquentant le musée de Cluny [où sont justement exposées de très nombreuses céramiques persanes], possédant dans sa bibliothèque l'ouvrage de Gustave le Bon *La Civilisation des Arabes* (1884), il accorde à la mode islamisante un intérêt soutenu : Gallé, le poète des « verreries parlantes », pouvait-il resté insensible à un art où, souvent, le verbe est roi ?²⁰³»

Il est possible de nuancer ce propos. En effet, nous le verrons sans doute, ce n'est pas parce que les verreries parlantes de Gallé sont nombreuses qu'elles sont toutes marquées par l'influence orientale. Il joue bien avant de ce précepte sur la céramique, avec justement le service *Fleurs et phylactères*, où plantes et devises se côtoient sur la vaisselle. Les plantes dessinées sont françaises, au mieux européennes, et il s'agit de mettre en avant un patriotisme plutôt resserré qui est le fruit de sa propre éducation littéraire, et de ses collectes botaniques. Deux autres services de faïences sont « parlants » : celui *Fables* et celui caricaturant l'occupation allemande en illustrant les personnages sous les traits d'animaux de la ferme.

Certes, il existe des verres Gallé reprenant justement le jeu des phrases coraniques entourées de décor, mais chez cet artiste, il s'agit plutôt de reproduire assez fidèlement un modèle que d'en extraire un sens à part entière – ni d'inventer une sourate illusoire en langue arabe – ou en l'imitant. Les verreries parlantes avec inscriptions française jouent sur le positionnement des mots d'un même texte sur la verrerie, avec une légère adaptation de la citation pour attiser l'esprit à retrouver toute la poésie de l'œuvre originale, à l'aide justement du décor et du degré de transparence du verre. Seulement, la majorité des œuvres orientalisantes (n'incluant pas le japonisme, autre concept à part entière dans sa création, et bien plus significatif dans son corpus), n'incluent pas d'écrit arabe. Il est donc délicat d'en faire l'élément central de son intérêt.

Son intérêt soutenu passe surtout par la composition des sujets, les ornements décoratifs et la couleur – celle-ci étant une partie conséquente de son travail parce qu'il a toujours cherché, dans la terre et le verre, à obtenir dans la masse et par la cuisson le plus de nuances possibles.

« Faut-il attribuer au désir de rompre le nœud de ces ambiguïtés la faible marque, au fond, du langage ornemental de l'Islam dans l'œuvre, même précoce, d'Émile Gallé ? D'un côté, il partageait les convictions de son temps et de son milieu, occupé au renouveau des arts du feu, sur la nécessité de conférer au céramiste-verrier le statut de l'artiste, du savant, du penseur (...). Plus encore que Deck, il est parvenu, par ses incessantes inventions techniques, par la nouveauté de son langage formel, par son brillant maniement de l'outil littéraire et, aussi bien, par ses talents médiatiques et sociaux, à persuader ses contemporains de sa position dominante en tant qu'homme de l'art, dans la hiérarchie des valeurs intellectuelles et spirituelles de son temps. »

Ce sont surtout ses innovations techniques qui, en tant que céramiste exposait en 1884 pour l'Exposition de l'Union centrale des beaux-arts, ont acquis la reconnaissance unanime du jury pour tous les efforts fournis et la grande qualité de son travail. Tandis que Deck chercha plutôt à reproduire le lustre oriental et une couleur précise (le bleu de Deck).

« Mais, il demeurait à adopter une position esthétique pour incarner ce sacré. Deux voies s'offraient pour y parvenir. La première consistait à distinguer radicalement le langage mimétique des beaux-arts et le langage « conventionnel » du décor : Owen Jones (...), par exemple, s'étaient faits les

²⁰³ [Catalogue d'exposition] *L'Islam dans les collections nationales*, ROUX Jean-Paul, Editions Les musées nationaux, Paris, 1977.

véhéments représentants de cette tendance séparatiste – en privilégiant, pour cela, la source islamique. Une seconde voie consistait à orchestrer la contamination du territoire des beaux-arts par les arts mineurs : Gallé s'est affirmé comme le partisan de cette stratégie intrusive et s'est donc essentiellement appliqué à occuper le terrain de l'art occidental, en pliant à ses exigences de décorateur les deux piliers conceptuels de la mimésis occidentale – la référence à la nature et le lien avec la poésie. »

Dans ce combat, il défend, rappelons-le, le statut d'objets d'arts pour les arts décoratif, issus notamment de la production industrielle. Avec la fondation de l'École de Nancy, l'idéal était la revalorisation des ouvriers d'art en dispensant des cours d'histoire de l'art, des modèles ornementalistes avec la formation technique de l'ouvrier. L'objectif était de pallier à la désunion de ces deux composantes du métier, qui jusqu'alors avait conduit à une dépréciation des arts décoratifs au profit des beaux-arts, puisque la technique pratique ne permettait pas de développer son répertoire créatif et esthétique, tandis qu'un étudiant des beaux-arts ne connaissaient rien aux étapes de fabrication des objets.

En-dehors de ce combat réflexif et théorique, Gallé s'évertue à mettre la nature sur le devant de la scène de son art : qu'elle soit sujet ou motif décoratif, la nature prend de plus en plus une place abondante dans son travail. Il rend à la fois un hommage à cet environnement si beau qu'il chérit depuis l'enfance, en l'alliant à la poésie de compositions symboliques et légères. La nature est traitée comme un rêve naturaliste, mais le symbole est accompagné de couleurs évocatrices, de références non nécessairement citées par l'incrustation de citations dans la matière. Ces citations existent pour certains ouvrages, qui sont dits « parlants ».

« La stylisation des formes botaniques et l'inscription directe, à valeur calligraphique, de phrases poétiques sur ses objets ont servi ces deux objectifs, en permettant d'investir l'esthétique classique de la représentation mais en évitant et la copie naturaliste des apparences et les « serviles imitations du passé ». Cette position a conféré l'unité que l'on connaît à sa production, dépassant les discordances stylistiques propres à la plupart de ses confrères (...) »

Qu'en est-il, dans ce cadre, de la référence islamique ? Pour les séparatistes, elle constituait l'horizon désirable par excellence, le modèle de tous les modèles. Pour les éclectiques, même profondément novateurs comme Morris ou Deck, elle pouvait conserver une fonction inspiratrice originaire, elle pouvait fasciner par son pouvoir de déplacement des perceptions, mais sa mise en œuvre était forcément cantonnée à des pans de productions spécifiques, tandis que d'autres corpus, plus vastes, reposaient au contraire sur des références occidentales – ainsi des cycles de tapisseries néo-médiévales de Morris et Burne-Jones ou des céramiques figuratives néo-Renaissance conçues par Deck avec ses amis peintres. Enfin, pour un théoricien du décor symbolique comme Gallé, la cohérence de sa stratégie d'investissement de la mimésis exigeait de demeurer sur ce terrain même et rendait donc le modèle islamique peu opératoire : son emploi raisonné, à la façon islamophile, aurait dirigé l'artiste vers une esthétique décorative autonome, contraire à l'horizon visé d'appropriation de l'esthétique de la représentation dans et par le décor ; quant à son emploi théâtral, à la manière orientaliste, il aurait fait ressurgir les spectres mélancoliques de l'historicisme, ces « peine amères de l'âge de l'industrialisme ». D'où un délaissement pur et simple, après quelques sérieuses incursions dans ce domaine au cours des années 1880. (...) »

L'idée de la renaissance, pour Gallé, se préparait à emprunter d'autres voies, en dressant définitivement la nature contre l'histoire. ²⁰⁴»

Son œuvre dessinée regroupe ainsi des reprises de motifs orientalisants, tirés à la fois de l'architecture, de la céramique et de tapisseries. Il s'exerce aussi à animer des figures dans des costumes et des activités traditionnelles. Certains objets, produits ou pas en trois dimensions, reprennent les formes des objets avec une invention du décor selon l'inspiration de l'artiste-industriel, plus ou moins axé sur la nature et la symétrie.

4. Les sources de ces arts.

Il est intéressant de voir que l'Islam a opéré un mélange, une coordination entre l'esthétique propre à chaque peuple, et l'apport d'un symbolisme religieux. Ces deux branches d'influence ont fait évoluer la perception de l'art et des motifs dans le temps, en plus d'une conjugaison due aux dominations et invasions successives entre les contrées et souverainetés ; il ne faut pas non plus négliger l'importance des échanges marchands et intellectuels qui, comme partout à travers le monde, font germer depuis toujours les changements de la civilisation humaine.

Les sources sont alors les objets façonnés, créés par les artisans.

« L'Islam, on l'a répété, s'est montré plus attractif que coercitif et il est bien évident que les quelques millions d'Arabes, maîtres d'un immense empire, ont dû faire appel, dans tous les domaines, aux populations indigènes. Les artistes locaux en particulier ont mis leurs arts et leurs techniques à leur service. Ils n'ont tout d'abord fait que ce qu'ils avaient l'habitude de faire. Le brassage des populations, les conversions à l'islamisme, les en ont lentement détournés. »

Les artisans s'ouvrent principalement à d'autres motifs, en les incorporant aux techniques et aux couleurs utilisées continuellement. De fait, il existe une perpétuelle continuité de production, parce que l'on ne cesse pas de produire ce qui l'était avant la conversion à l'Islam.

« Pour la céramique, un site comme celui de Suse dont la production fut continue, montre qu'il n'y a aucune solution de discontinuité. Sur les tissus, on retrouve pendant longtemps en Iran les animaux cravatés [], l'ordonnance en rangées de roues tangentes bordées de rubans de perles des Sassanides. Les verres des VIII^{ème} et IX^{ème} siècle, le plus souvent sans décor, sont de petites bouteilles, des flacons et des vases que peu de choses distinguent des verres hellénistiques.

²⁰⁴ [Catalogue d'exposition, musée des Beaux-Arts de Lyon, 2 avril – 4 juillet 2011] *Islamophilie, l'Europe moderne et les arts de l'Islam*, LABRUSSE Rémy, Somogy éditions d'art, Paris, 2011, pp.265-267.

L'évolution s'effectue naturellement plus ou moins vite selon les régions ou les techniques envisagées. Les céramiques sorties des mains des Zoroastriens ou de leurs descendants, conservent jusqu'aux XI et XIIème siècles la marque sassanide. En revanche, les Coptes appliquent très tôt leurs procédés traditionnels de tapisserie de laine, puis de soie, à des décors nouveaux et traitent dans le goût islamique les thèmes d'inspiration préislamique.²⁰⁵»

C'est la raison pour laquelle les arts de l'Islam se pensent au pluriel : parce qu'il en existe autant que l'apport de la religion a imprégné l'expression des peuples convertis.

Ce qui a défini avant tout autre chose ces arts sont l'architecture musulmane, les arts mineurs et les miniatures.

Cela a été vu, ce sont d'abord les édifices décorés qui attirent le regard des occidentaux. Leurs dessins et leurs relevés constituent un registre épars de motifs, de couleurs, qui arrivent en Europe. Ils attisent la curiosité intellectuelle avec le désir de copier, ou de s'inspirer, de ces exemples.

« Le principe qui préside à son établissement est la subordination de chaque élément à la loi de l'unité de l'ensemble. Ne croyons pourtant pas que le manque d'imagination, que la pauvreté affecte ces éléments. Bien au contraire, l'artiste s'applique à les faire varier à l'infini ; de panneau en panneau, les changements sont d'une extrême subtilité et c'est presque un jeu pour celui qui les regarde, c'est au moins un exercice d'attention, que de découvrir ce qui différencie chacun de son voisin. Si le détail compte, il ne compte pas en tant que détail : le motif n'est pas traité pour lui-même. Il ne cherche pas à s'affirmer (...) Les incrustations dont on fait large usage n'ont pas pour but de pénétrer la matière, mais de rendre plus discret le travail. La couleur (...) finira par triompher presque totalement. La mosaïque aux époques les plus anciennes [pour analyse corpus !!!!!!!], la peinture murale, dont nous gardons peu de choses, le revêtement de céramique présentent peu de saillies, permettent les grandes surfaces uniformes, éclatent de splendeur, mais d'une splendeur qui glisse sur la matière sans s'arrêter à elle, qui n'est qu'une espèce de reflet.²⁰⁶»

C'est l'idée du détail travaillant pour l'ensemble et non lui-même qui caractérise pour l'essentiel les arts de l'Islam. Le regard admire ces œuvres par la prolongation de l'observation sur de larges surfaces. C'est l'abondance de détails et leur composition, puis un placement régulièrement minutieux qui crée un rythme et une sensation d'apaisement, de beauté et d'unité.

Les arts mineurs sont le fruit de la même application dans l'exécution, couplée à un établissement profond et durable de l'artisanat, sur le plan national et international :

« Dotés d'un artisanat vigoureux organisé en corporations puissamment structurées, les pays de l'Islam furent à peu près tous de grands centres d'objets manufacturés. Les commandes princières et l'exportation des produits de qualité au-delà des frontières régionales et jusque dans les pays les plus lointains (Chine, Europe), furent une source considérable de revenus et un puissant stimulant. Bronziers, dinandiers, ivoiriers, tisserands, maroquiniers, verriers,

²⁰⁵ [Catalogue d'exposition] *L'Islam dans les collections nationales*, ROUX Jean-Paul, Éditions Les musées nationaux, Paris, 1977, p.58.

²⁰⁶ [Catalogue d'exposition] *L'Islam dans les collections nationales*, op. cit. p.29.

miniaturistes, céramistes tinrent donc une place importante dans la vie économique et sociale des cités et contribuèrent de façon non négligeable à l'éclat de la civilisation en exerçant longtemps une véritable suprématie mondiale.²⁰⁷»

Si le rayonnement culturel et le poids économique étant reconnu à l'époque de production de ces objets, leur seconde diffusion, durant le XIXème siècle, donne un nouveau souffle à ces objets précieux puisqu'ils redeviennent des références incontournables ; on les place comme les exemples des maîtres à imiter.

« La plupart des compositions murales ayant disparu, c'est par la miniature qu'on peut le mieux connaître l'art pictural des musulmans. Les textes nous apprennent l'existence d'écoles antérieures au XIIIème siècle, écoles égyptiennes ou proches asiatiques (...). On attribue généralement à l'École de Bagdad dont le plus grand peintre fut Yahya al-Wâsitî, les productions du XIIIème siècle. Ce sont souvent des illustrations d'ouvrages scientifiques, traités de médecins grecs traduits (...) ou œuvres originales, mais aussi des travaux littéraires (...). Le texte n'est qu'un prétexte pour l'illustrateur qui peint avec une grande franchise, avec liberté et fantaisie, mais sans perdre de vue la réalité.²⁰⁸»

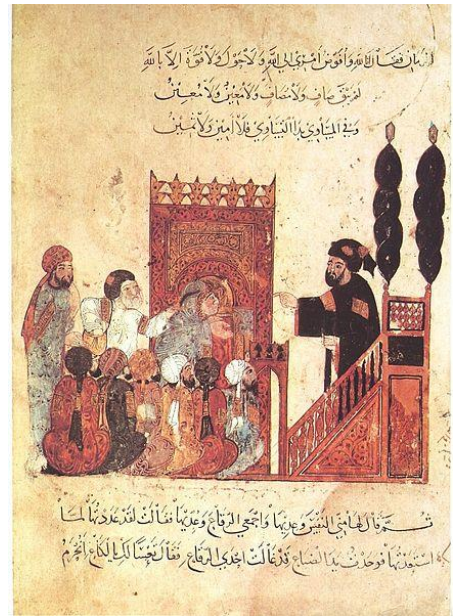


Fig. 101 : Yahya al-Wâsitî, Scène de mosquée dans le livre des Maqamat : l'imâm s'adresse aux croyants du haut du minbar (ou chaire), 1237, Bagdad.

À la façon de l'enluminure médiévale européenne, un grand soin est accordé à l'ornementation des ouvrages. Mais ici, le décor est attendu avec plus d'entrain que pour l'enluminure européenne : en Europe, le décor permet d'expliquer le texte, il est didactique ; tandis que pour l'Orient, le dessin se suffit à lui-même.

« Dans l'ensemble, les peintures de manuscrits islamiques (...) ont donc joué un rôle significatif, à partir des années 1830, pour nourrir le regard d'un certain nombre d'artistes attirés par ces images évidemment illustratives et non moins évidemment étrangères à la doctrine occidentale de la représentation. À partir de la fin des années 1860, en France, cette influence a été stimulée par le passage des miniatures du domaine clos des bibliothèques, à celui-ouvert, des musées et des expositions, où elles ont touché un public qui ne les abordait pas à partir des textes – incompréhensibles à leurs yeux – mais à partir des formes. De documents, elles sont devenues œuvres, objets de la convoitise de collectionneurs qui, pour la plupart, ignoraient les langues orientales et dont la principale préoccupation était de réunir

²⁰⁷ Op. cit, pp.32-33.

²⁰⁸ Op. cit., p.37.

*des ensembles stylistiquement cohérents, susceptibles de former les pièces d'une histoire de l'art et non d'une histoire tout court.*²⁰⁹»

De la même façon que des dessins d'ateliers, au décès d'un artiste, ne sont plus perçus comme des objets mais comme des œuvres d'art à part entière, il se passe la même chose dans cette Europe moderne qui a besoin de modèles qui ne soient plus fantasmés par l'interprétation onirique des voyageurs, mais tirés de sources à traiter à part entière.

5. Le classement retenu des registres décoratifs.

Les éléments décoratifs qui sont les plus recensés sont la flore et la géométrie, les figures et l'épigraphie.

Tous les trois se retrouvent autant dans les décors architecturaux que sur les arts mineurs et l'enluminure, à l'exception des figures qui ne sont pas présentes en architecture. Autrement, ces trois typologies de motifs s'accordent entre eux sur la totalité de leur support : les figures sont encadrées dans des formes géométriques précises, asymétriques mais proportionnelles, tandis que la flore sert à la fois de sujet et d'ornementation pour couvrir les panses de verres ou de céramiques et les murs d'édifices – surtout religieux – du sol au plafond ; l'épigraphie devient elle-même prétexte à se parer de fleurs et de végétaux très enroulés et resserrés autour des lettres, ce qui rend la lecture plus difficile.

Cet agencement participe de l'effet de continuité générale, et fait comprendre comment le détail n'est pas traité pour lui-même. Tout raisonne pour produire une unité perpétuelle.

« Le goût des arabes pour les mathématiques, leur sens de l'abstraction leur fait affectionner les lignes géométriques. Il est rare que celles-ci n'interviennent pas dans le décor et parfois elles en constituent l'élément essentiel, celui du moins qui a le plus fort relief et retient d'abord les regards. Sous ce rapport les grandes compositions en bois que sont les portes en offrent des exemples remarquables. A peu près toutes les figures géométriques ont été utilisées, le carré, le polygone, le triangle, le losange, l'étoile, le cercle, et toutes les lignes continues plus ou moins sinueuses, souvent s'entrecroisant. Mais ces figures ne sont pas traitées pour elles-mêmes. Les géomètres grecs avaient conscience de la perfection à laquelle chacune d'entre elles arrivaient et ils se contentaient de cet éclat. Tout au contraire, l'artiste musulman ne voit en elles qu'un prétexte à de nouvelles figures. »

C'est la composition de toutes les lignes les unes avec les autres qui tissent une trame presque infinie de motifs, car les lignes se renouvellent tout le temps au regard.

« D'une étoile naît une autre étoile, d'un cercle un nouveau cercle. Les polygones s'emboîtent les uns dans les autres, s'engendrent successivement, ne font jamais que des formes ouvertes, génératrices d'autres formes. Ainsi

²⁰⁹ [Catalogue d'exposition, musée des Beaux-Arts de Lyon, 2 avril – 4 juillet 2011] *Islamophilies, l'Europe moderne et les arts de l'Islam*, p.180-181.

la géométrie répond à ce désir spécifique de ne pas se laisser enfermer, à cette quête passionnée de l'infini qui caractérise ainsi le décor floral de l'Islam, du moins dans ce qu'il a de plus accompli, l'arabesque.²¹⁰»

Les détails ne peuvent être établis pour eux-mêmes parce qu'ils permettent à tous les autres de vibrer et de valoriser la structure d'ensemble. Chaque motif est traité au même niveau. Aucune différence de réalisation n'est prise en compte pour garder justement l'uniformité caractéristique.

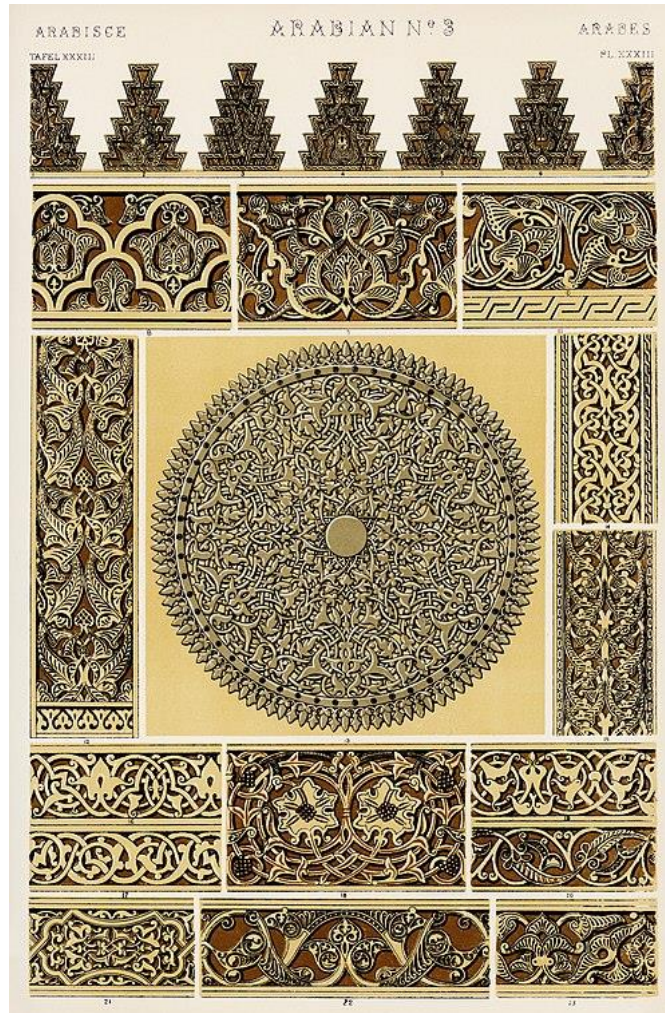


Fig. 102 : JONES Owen, « Ornaments arabes », *The Grammar of Ornament*, Day & Son, Limited-Cagnon, Londres, 1865 p.116.

²¹⁰ [Catalogue d'exposition] *L'Islam dans les collections nationales*, ROUX Jean-Paul, Editions Les musées nationaux, Paris, 1977, p.84.

B. Égypte.

De façon approfondie, il s'agit d'étudier maintenant le corpus égyptisant, composé de onze dessins.

On retrouve seulement deux typologies de dessins :

- trois esquisses ou études,
- huit applications, dont seulement trois complètes.



Fig. 103 : Tableau illustrant le corpus égyptisant.

D'un coup d'œil, est lisible que les références sont tirées de l'art égyptien antique, autour d'animaux et de plantes sacrés, de couleurs et de hiéroglyphes retrouvés dans les tombeaux de princes, reines et pharaons.

Pourtant, l'évolution historique de l'art égyptien ne s'est pas arrêtée à cette période historique, elle se poursuit notamment lors de la domination Séleucide par exemple, perse grecque, romaine et byzantine durant le Ier siècle ; et bien après, avec sa dépendance au monde arabe au VIIème siècle, puis ottomane. Enfin, durant le XIXème siècle, le pays oscille entre une modernisation portée par l'ottoman Méhémet Ali (1760 environ-1848), les conflits militaires avec l'Angleterre qui s'allie avec la Syrie pour mettre le pays sous contrôle et lui faire démanteler son armée (le pays passe sous contrôle syrien lors de la ratification du traité de Londres en 1841). La semi indépendance du pays est obtenue par les successeurs de Méhémet Ali en 1867, mais d'autres conflits éclatent et l'Égypte tombe sous l'empire britannique. Il faut attendre 1922 pour que le royaume d'Égypte redevienne entièrement indépendant.

L'essor de l'archéologie provoque la découverte de nombreux objets, mis à jour ou redécouverts par les fouilles et le collectionnisme. Les maîtres antiques, et surtout leurs créations, reviennent aux esprits.

« *L'architecture d'Égypte a cela de particulier, par-dessus tous les autres genres d'architecture, que plus le monument est ancien, plus l'art en est parfait. Tous les débris dont nous ayons connaissance représentent l'art égyptien à l'état de décadence. Des monuments élevés de deux mille ans avant l'ère chrétienne, sont formés des ruines de bâtiments encore plus anciens et plus parfaits. C'est ainsi que nous nous trouvons portés en arrière vers une période qui est trop éloignée de notre temps, pour que nous puissions découvrir les vestiges de son origine ; et pendant que nous pouvons tracer, en succession directe, comme descendante de cette grande source mère, l'architecture grecque, romaine, byzantine, avec ses rejetons, l'architecture arabe, mauresque, et gothique, nous ne pouvons faire autrement que de croire que l'architecture d'Égypte est un style purement original, qui naquit avec la civilisation dans l'Afrique centrale, passa à travers des siècles sans nombre pour arriver au point culminant de la perfection, et puis à l'état de décadence où nous le voyons actuellement.*²¹¹»

Autour de l'Égypte antique se cristallise une idée de grandeur parce que le temps a préservé de nombreux vestiges, somme toute très impressionnants par leur résistance et leur ingéniosité (exemples importants : les pyramides, tant par leur construction que par les tombes et les salles restées de longs siècles intacts). Tout ce qui est récolté, relevé, renseigné par les divers et nombreux voyages, couplés à l'archéologie, participe d'une considération élevée pour ces arts.

D'après le corpus préservé, nous le verrons, Charles mais davantage Émile Gallé se contentent de reprendre l'Égypte antique comme modèle. On ne trouve aucune inspiration plus contemporaine : sans doute est-ce parce que l'Égypte de ces périodes historiques médiévales et modernes se fond justement avec les autres pays d'Orient. L'identité de l'art égyptien est beaucoup plus différenciée durant l'Antiquité.

De plus, toujours au regard des collections, l'industriel ne se sert pas du tout de son art pour défendre la situation politico-militaire de l'état du XIX^{ème} siècle, comme il peut le faire pour son propre pays et l'économie (l'affaire Dreyfus, les relations internationales avec la Russie notamment, la situation économique compétitive de la France, du Royaume-Uni, de l'Allemagne...). Aucune des œuvres – même de la section orientale- n'est humaniste. Il exécute des objets purement décoratifs. Il serait intéressant de questionner si ce positionnement – applicable à l'inspiration grecque par ailleurs – serait à teneur nationaliste ? Ainsi Gallé serait-il exclusivement un humaniste français au service de la seule France ? (La réponse se dessine en grande partie : celle d'un patriotisme grandissant chez cet homme, qui cherche à défendre sa nation et ses habitants sur plusieurs fronts. Sans doute s'intéressait-il à la situation internationale en-dehors du commerce, mais ne prenait pas parti).

Sa production cible son attention sur le passé des contrées redécouvertes, plus intéressant, beau, harmonieux que le présent.

²¹¹ JONES Owen, *La Grammaire de l'ornement*, Day & Son, Limited-Cagnon, 1865, p.36.

1. Les croquis de motifs semblables aux hiéroglyphes.

Les dessins MOD 142, MOD 543 et MOD 603 sont concernés par ces motifs. Le premier s'entraîne plutôt à reproduire un motif. Il cherche à en inventer un nouveau. Les deux derniers sont dessinés sur papier calque, soit pour être utilisés comme des poncifs (le cas de MOD 603), soit parce qu'ils sont recopiés à partir d'autres modèles. L'hypothèse retenue est avant tout celle du poncif ; d'autant plus que les œuvres égyptiennes en céramique sont plutôt bien représentées dans le corpus Gallé.

MOD 142 est un dessin à l'encre et au crayon, représentant un scarabée dans un disque solaire ailé (les ailes d'Horus). Dans le langage de l'Égypte antique, ce symbole évoque la résurrection, la transformation après la mort.

Il s'agirait plutôt d'une tentative de reproduction d'un modèle commun que d'en inventer un nouveau, parce que les lignes sont simples, les couleurs communes (le vert pour un scarabée) et la reproduction des écailles symétriques.

De plus, la technique de reproduction du modèle produit le sentiment d'une esquisse tracée devant le motif pour en conserver l'idée essentielle.

Ce modèle peut être à la fois reproduit comme sujet principal d'une œuvre, et tout autant comme un ornement secondaire.

MOD 543 et MOD 603 sont intéressants car ils reproduisent des sortes de miniatures, comme sur les fresques murales des tombeaux et des temples égyptiens. Leur simple facture fait écho aux hiéroglyphes, qui seraient reproduits par intérêt plus esthétique que langagier.



Fig. 104 : *La chambre d'inhumation*, Tombeau de Ramsès VI, Vallé des Rois, Égypte, © Ahmed Romeih – MoTA, 2019.

Cette idée est surtout valable pour MOD 543, qui semble servir de premier modèle pour le motif du dessin MOD 603. En effet, sur le premier on retrouve les mêmes ornements que sur le second, sauf que ce dernier est mis en scène comme sur une fresque murale : on retrouve une sorte d'axe central autour d'une plante, pouvant être une stylisation du papyrus entouré d'oiseaux (des oies) et de paysans. La sorte de vaguelette très rigide peut signifier la lettre « n », en écriture hiéroglyphique. Elle peut également signifier la présence de l'eau. L'espèce de chaîne dessinée au bas du dessin est faite d'un bras, or, le symbole pour signifier « l'âme » ou « l'esprit » se compose de deux bras reliés par un axe. Peut-être que ce dessin souhaite illustrer une forme de repos des travailleurs par le travail, ou bien au contraire, leur asservissement par l'enchaînement des bras, et le fait que certains des oiseaux soient représentés enfermés, sur le bas du dessin (les oiseaux pouvant incarner « l'âme » également). Cette idée peut, de plus, se justifier par la construction du dessin autour de la plante, le papyrus représenté de la fleur aux racines, qui est « couronné » par le croisement de deux oiseaux, pouvant rappeler la composition du *pschent*, couronne unifiant les « deux terres » d'Égypte : la Haute et la Basse Égypte.

Ainsi, on peut voir que l'analyse du répertoire symbolique et linguistique de cette contrée antique permet à Gallé, par sa curiosité et ses idées créatrices, de proposer des modèles de dessins qui essayent de comprendre comment la culture du pays est faite. Peut-être qu'il dépasse les significations des représentations que l'on pouvait trouver lors des fouilles et sur sites, mais il s'imprègne des préceptes représentatifs pour s'en servir dans ses productions. L'interprétation peut rester libre, tandis qu'il reprend des symboles clairs, dépouillés dans leur tracé pour se concentrer sur la composition du modèle, et des couleurs (même si ici, il ne nous ait pas possible d'avoir une idée des coloris employés).

En considérant ces trois dessins dans l'ensemble du corpus égyptien, il est clair qu'Émile Gallé préfère se concentrer sur l'exploitation de symboles comme sujet à part entière de décor, pour la forme de l'objet, mais aussi ses couleurs et son ornementation, que de composer des motifs à la manière des fresques peintes et gravées. À la façon des *ushiwa* japonais qu'il reproduit en trois dimensions, il donne une valeur matérielle aux symboles en les transformant en objets manipulables de la vie quotidienne du XIX^{ème} siècle européen : il peut renouveler son catalogue de production en proposant à la vente des objets empreints d'exotisme de bout en bout.

2. L'ornementation végétale.

La nature est peu présente dans ce corpus. Ici, Gallé l'utilise à la fois comme motif décoratif (pour les dessins MOD 12, MOD 14, MOD 141) tout comme forme de l'objet, en stylisant la représentation du disque solaire ailé. C'est le cas des dessins MOD 12, MOD 136, MOD 384 et peut-être MOD 137 si l'on considère que la partie basse plutôt sphérique du dessin ressemble aux racines très fournies d'une plante non identifiable.

Dans tous les cas, ces six dessins s'inspirent de différents modèles de lotus et de papyrus : en bouton, en fleur, en bouquet.

A. Le lotus.

Ces trois dessins reprennent le lotus sous une forme de bouquet, couronnant le disque solaire ailé stylisé.



Fig. 105 : Atelier Gallé, *Étude pour une jardinière*, crayon et gouache sur papier fort.



Fig. 106 : Atelier Gallé, *Étude de décor pour une jardinière*, crayon, gouache et rehauts d'or sur papier.



Fig. 107 : Atelier Gallé, *Étude de motif égyptien*, crayon et gouache sur papier serpente.

L'effet de couronne accentue l'axe symétrique du dessin (MOD 136 et MOD 384), ou bien son extrémité (MOD 12). L'œil tourne autour de cette partie centrale avant de s'étirer vers la gauche ou la droite ; dans tous les cas, le regard suit les formes fines formées par les lignes, et s'apaise avec les nuances de couleurs (cela est plus difficile pour MOD 384, ayant été très abîmé par l'humidité).

Il s'agit d'une représentation typiquement égyptienne du lotus, et ainsi de la nature, avec la figuration très géométrique de chaque partie de la plante : les pétales, les feuilles, la base des pétales, la partie supérieure de la tige, avec chaque rayon précisément tracé pour chaque partie dessinée. Dans *La Grammaire de l'ornement*, Owen Jones relève justement les multiples représentations du lotus qui existent dans l'art égyptien, durant tous ses états de croissance.



Fig. 108 : JONES Owen, « Egyptian n°1 », *La Grammaire de l'ornement*, Day & Son, Limited-Cagnon, Londres, 1865, p.41

« Le lotus et le papyrus (...), symboles de la nourriture du corps et de l'esprit²¹²»

sont associés avec le disque solaire ailé, symbole d'élévation et de résurrection dans l'éternité (signifié par la forme du cercle). Il s'agit surtout, plutôt que de former une œuvre avec un fort symbolisme égyptien, de représenter des éléments emblématiques de l'art égyptien, tout en jouant avec des coloris contemporains, qui suivent ici une idée décorative de Gallé :

« Les couleurs dont les Egyptiens se servaient principalement, étaient : le rouge, le bleu, et le jaune, avec du noir et du blanc, pour définir les couleurs nettement et distinctement ; le vert s'employait généralement, mais point universellement, comme une couleur locale, pour les feuilles vertes du lotus par exemple. Ces feuilles cependant se coloriaient, sans distinction soit en vert soit en bleu ; le bleu s'employait dans les temps les plus anciens et le vert pendant la période ptoléméenne (...)»²¹³.

Les bleus que Gallé utilise sont plus nuancés que ceux égyptiens. Il se sert de ses connaissances dans la cuisson des céramiques pour créer un important panel de couleurs qu'il assemble et superpose, pour apporter une touche d'originalité supplémentaire à ses modèles. L'application des coloris joue avec la symétrie et l'alternance pour apporter du relief à la contemplation.

²¹² JONES Owen, *The Grammar of Ornament*, Day & Son, Limited-Cagnon, Londres, 1865, p.36.

²¹³ Op. cit., p.40.

B. Le papyrus.

Cette seconde plante est peinte sur deux dessins seulement :



Fig. 109 : Atelier Gallé, *Étude pour une jardinière*, crayon et gouache sur papier fort.

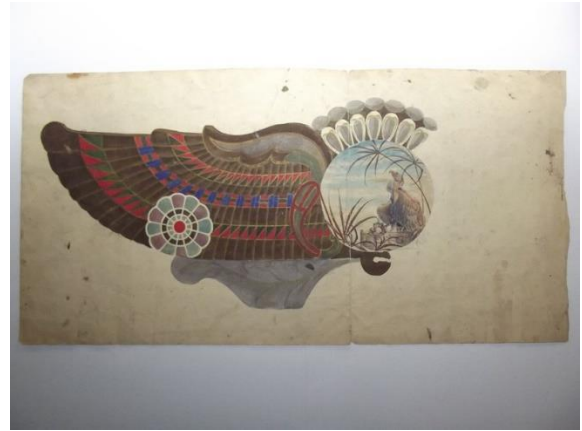


Fig. 110 : Atelier Gallé, *Étude de décor égyptien*, crayon et gouache sur papier fort.

Systématiquement, le papyrus est dessiné dans les médaillons centraux, accompagnant un scarabée, et un oiseau. Pour les deux applications, la plante est dessinée avec plus de réalisme que le lotus ; l'interprétation par Gallé est plus authentique, abandonnant tout l'aspect codifié et rigide de l'iconographie égyptienne. Les animaux, nous le verrons, sont eux-mêmes traités avec un certain réalisme.

Les végétaux permettent de situer les animaux en action dans la nature, au cœur de leur environnement naturel. Tandis que pour le lotus, il ne sert que de décor permettant d'entourer, comme un cartouche, le sujet cerclé.

Le papyrus est davantage traité de façon poétique et symbolique, comme Gallé l'exécute pour ces autres œuvres présentant la flore et la faune. Il sait extraire deux représentations différentes d'une même inspiration, pour en détourner l'intérêt et ajouter une marque d'authenticité dans ces réalisations, parce qu'il ne se contente pas de recopier ce qu'il découvre de l'art égyptien.

La représentation naturelle du papyrus accentue cette hypothèse parce que l'art égyptien reproduit les plantes dans leur entier : des racines aux fleurs. Or, le cadre légèrement décalé des médaillons ne cible pas l'oiseau ou le scarabée, ni la végétation qui les entoure, en entier. Il crée un effet de mouvement, pour capturer l'idée d'un instant de vie de ces créatures. Ce précepte est utilisé par Gallé dans nombre de ses productions verrières et céramiques, pour les plantes et les animaux, les insectes. Il s'en sert aussi pour habiller la nature humaine d'une action.

L'idée est de porter une attention sur le sujet central du dessin, ou de l'objet, à savoir ce qui se déroule dans le médaillon.

3. Animaux et insectes sacrés, symboles des dieux.

Animaux et insectes sont l'ornementation principale du corpus égyptisant. On retrouve (**Annexe 31**)

- le motif d'Horus faucon, deux fois ;
- un rapace traité de façon réaliste (peut-être un troisième ornement d'Horus) ;
- quatre scarabées égyptiens ;
- deux sauterelles, faisant décor de médaillons ;
- d'autres insectes dessinés très sommairement, servant d'ornements secondaires pour les fonds de jardinières ou vide-poches ;
- enfin, dans le même dessin, d'autres animaux sacrés : deux taureaux dont un ailé, et un ibis.

A. Les scarabées, différence de traitement des autres insectes.

Trois des quatre scarabées dessinés prennent place dans des médaillons centraux. Quant au quatrième, il vole ailes déployées sur une aile d'Horus comme sujet principal, au milieu de lotus en bouton et fleuris.

Ces ornements sont très soignés ; des antennes en passant par le rendu métallique de la couleur, le spectateur comprend quel insecte est figuré. Les quatre scarabées sont animés, soit volant, soit légèrement décalés par rapport au cadre. Pour deux d'entre eux, ils sont identiques, avec une variation dans la vivacité des coloris seulement, et l'action se caractérise par la position des pattes.

De tous les insectes représentés, ce sont ceux qui ont une signification sacrée. Khépri (*le Soleil en devenir*) représente le soleil, comme une renaissance, et la transformation. Sa forme humaine est un corps humain surmonté d'un scarabée à la place de la tête. Il pousse un disque solaire devant lui, et devient Rê quand le soleil est au zénith, Atoum au soleil couchant.

Ils permettent à l'artiste industriel de placer la nature en sujet principal pour les œuvres égyptisantes. Les scarabées des dessins MOD 12 et MOD 14 sont peints de façon très réaliste, avec de nombreux détails pour différencier les parties du corps de l'insecte. Les couleurs sont également très fidèles. On retrouve ici l'esprit du botaniste et du scientifique, tenant à représenter la nature avec grande véracité. Ce travail contraste avec la forme du support et l'emploi de couleurs assez sombres mais fantaisistes (surtout pour le rose foncé). L'attention se concentre encore plus sur les insectes.

Sur MOD 133 et 407, les scarabées sont identiques donc, dans un traitement moins réaliste. L'artiste joue sur la couleur de l'ensemble de la composition pour créer une carapace dorée aux motifs symétriques de son fait. Ces médaillons sont prétextes à une pure ornementation. Il ne s'agit plus d'être proche de la réalité, mais d'exploiter les connaissances entomologiques pour donner à voir une créature vraisemblable.

Cette dernière idée s'applique pour, justement, les représentations d'insectes qui ne sont pas des scarabées.

Que ce soit les sauterelles (MOD 136, MOD 407), les papillons (MOD 136 et MOD 137) et les insectes très sommaires des dessins MOD 133 et MOD 407, tous sont traités avec une certaine stylisation, et sans doute une grande part d'invention de la part du dessinateur. Les insectes sont issus d'un travail créatif à part entière, qui accompagne ou qui détermine la tonalité de la composition, entre sujet et ornementation.

Dans d'autres corpus de l'artiste, on retrouve la même technique de représentation des insectes (**Annexe 32**). Gallé s'inspire du travail de J.-J. Grandville, à partir des caricatures de ce dernier. Il ajoute une certaine transparence dans ses coloris, et parfois les traits paraissent discontinus, pour créer la stylisation. Tout paraît léger et translucide, même en utilisant de la gouache, par ce procédé.



Fig. 111 : GRANDVILLE Jean-Jacques, *Les Métamorphoses du jour*, lithographie, 1828-1829.

B. Horus faucon : forme et ornementation.

Il n'y a que trois dessins qui reprennent le symbole d'Horus, pour la forme de trois modèles, et aussi son ornementation.



Fig. 112 : Atelier Gallé, *Étude pour une jardinière*, crayon et gouache sur papier fort.



Fig. 113 : Atelier Gallé, *Étude pour une jardinière*, crayon, gouache et encore sur papier.



Fig. 114 : Atelier Gallé, *Étude de décor égyptien*, crayon et gouache sur papier fort.

C'est sans conteste le motif qui est le plus abouti de ce corpus. Gallé se sert à la fois du faucon pour déterminer la forme des jardinières et des vide-poches, avec l'idée du corps d'un côté, la tête ne regardant pas forcément dans la direction du corps, et les ailes déployées de l'autre côté qui forment le récipient, se rejoignant à leurs extrémités.

Ces dessins exploitent le motif en lui donnant une matérialisation en trois dimensions, par contraste pour le troisième dessin d'une ornementation plus réaliste. Les plumes des ailes autorisent une harmonie des coloris en apposant un grand nombre de nuances, qui se dégradent pour certaines. Tandis que le rapace dans le médaillon est traité comme un modèle naturaliste.

L'objectif n'est pas de reproduire une œuvre issue de l'Égypte antique, mais de s'inspirer de modèles flagrants pour renouveler le registre décoratif de l'artiste, et ainsi des Établissements Gallé. Le motif est valorisé dans ses courbes, ses ombres et sa forme, plus fantaisiste que pratique.

« En imitant ces types, les Égyptiens suivaient de si près la forme naturelle, qu'ils ne pouvaient guère manquer d'observer les mêmes lois que les œuvres de la nature déploient sans relâche : c'est pourquoi nous trouvons, que l'ornement égyptien, tout en étant traité d'une manière conventionnelle, n'en est pas moins toujours vrai. Nous n'y voyons jamais un principe naturel appliqué mal à propos ou violé. D'un autre côté les Égyptiens ne se lissaient jamais porter à détruire la convenance et l'accord de la représentation par une imitation du type par trop servile. Un lotus taillé en pierre, formant le couronnement gracieux du haut d'une colonne, ou peint sur les murs comme une offrande présentée aux dieux, n'était jamais un lotus tel qu'on pourrait le cueillir, mais une représentation architecturale de cette plante, représentation on ne peut mieux adaptée, dans un cas comme dans l'autre, au but qu'on avait en vue, car elle ressemblait suffisamment au type pour réveiller dans ceux qui la contemplaient l'idée poétique qu'elle devait inspirer, mais sans blesser le sentiment de la convenance. ²¹⁴»

Gallé va au-delà de la représentation architecturale, c'est-à-dire généraliste et géométrique, pour apporter son style propre à ces représentations. Il n'est pas dans une conception visuelle antique, à savoir représenter les choses dans leur essence spirituelle, mais bien dans une vue d'arts décoratifs : créer de la nouveauté en interprétant des influences, selon le goût du XIX^{ème} siècle.

C. La représentation d'autres animaux.

L'ibis et les taureaux sont des occurrences à la mythologie égyptienne.

Ils sont présentés sur le même modèle, MOD 137. Le taureau non ailé est dans un cercle, sur la partie supérieure du dessin. L'ibis est tracé au milieu de la composition, au-dessus du taureau ailé.

L'ibis est une représentation de Thot, dieu lunaire du savoir, parce que l'ibis est capable de différencier une eau potable d'une eau non potable, ce qui lui octroie un caractère sage. Il

²¹⁴ JONES Owen, *The Grammar of Ornament*, Day & Son, Limited-Cagnon, Londres, 1865, pp.36-37.

est vu comme un passeur de savoir, passeur notamment parce qu'il connaît de nombreuses choses qu'il transmet à l'écrit. Le langage égyptien est inventé par lui, selon son mythe.

Thot est aussi un dieu « de la nuit » parce qu'il est juge des âmes dans le tribunal d'Osiris.

Reconnaître à quels dieux les deux taureaux sont inspirés est plus difficile, car il existe plusieurs dieux à forme de taureau. Sa forme ailée est très rare ; ce motif est sans doute repris par Gallé pour apporter une touche spirituelle et sacrée à ces créatures.

Selon la signification du dieu, sa représentation est liée à un moment du jour : au matin, Apis est associé à la vie, avec le dieu Rê, accompagné du disque solaire entre ses cornes. Ce n'est pas le cas ici ; le taureau est en revanche dessiné dans un cercle doré à fond bleu clair. Au soir, Apis relève d'Osiris, et s'apparente au culte funéraire, autour de la mort, qui est toujours renouvelé par le lever du soleil.

Ce dieu renvoie au cycle continu de la vie, qui semble mourir quand la nuit pointe et revivre lorsque le soleil apparaît à l'horizon.

La composition de ce dessin sera étudiée un peu plus loin²¹⁵ ; les quelques animaux représentés puisent leur origine dans la mythologie. Gallé n'a pas choisi des animaux au hasard. Il se sert de symboles spirituels égyptiens pour décorer ses modèles. Les couleurs ne sont pas fidèles aux représentations antiques, elles sont choisies pour permettre d'identifier et de distinguer les créatures vivantes entre elles, et surtout à travers la composition complexe qui les rassemble. Leur représentation est à mi-chemin entre un naturalisme caractéristique (par la couleur) et une représentation symbolique.

4. L'usage de la couleur sur les huit dessins colorisés

Cette catégorie d'analyse exclut les trois dessins suivants : MOD 142, MOD 543 et MOD 603 car ce ne sont que des esquisses crayonnées. Il n'est pas possible de leur supposer l'emploi de couleurs dans la mesure où aucun modèle colorisé n'existe dans l'atelier, avec ce corpus ; aucun des deux musées ne possède un exemplaire, en verre ou en terre, de ce genre.

Ensuite, bien que la couleur soit encore quelque peu visible, MOD 384 sera observé dans un temps très secondaire : son altération de surface avec l'humidité a brouillé les couleurs entre elles, ce qui les rend illisibles. Les tons étaient, peut-être à l'origine, assez similaires aux teintes de MOD 407, et sans doute de MOD 141 pour les bruns.

²¹⁵ Voir III. B. La composition des dessins, p.146.

Il a été établi que les dessins, par leur datation et leur thématique, en les confrontant à la totalité des œuvres et des modèles Gallé, sont issus de la même décennie de production.

Un autre élément comparatif est les couleurs employées. D'un dessin à l'autre, sont visibles des teintes identiques, même si elles ne sont pas appliquées systématiquement pour les mêmes éléments : le bleu du ciel de MOD 141, ainsi que celui des lotus du même dessin peignent certaines plumes de l'aile de MOD 136 ; les artistes s'en sont servis pour recouvrir le fond du modèle 133.

Les rehauts dorés sont similaires sur tous les dessins qui les recensent.

Le vert du corps d'Horus (MOD 14) est réutilisé pour remplir les formes géométriques des ailes de MOD 141, et travaillé en profondeur pour les deux motifs de papyrus.

Les bruns très variés, aussi foncés avec une base rouge, sont connus dans le registre japonais également.



Fig. 115 : Atelier Gallé, *Étude pour une jardinière*, crayon et gouache sur papier fort.

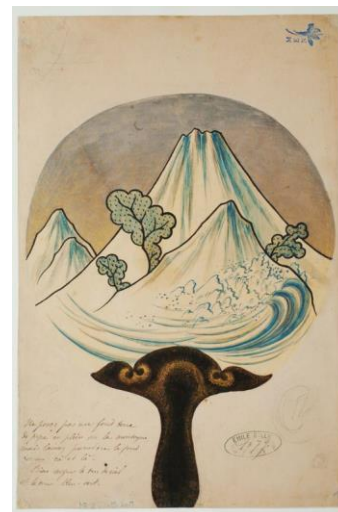


Fig. 116 : Atelier Gallé, *Étude pour un dos de miroir ou un éventail*, crayon, gouache et rehauts d'or sur papier.

Le dernier exemple notable de cette maîtrise de la colorimétrie concerne les pourpres et les roses. Jusqu'alors, le rouge est franc, sang-de-bœuf même. Cette couleur est déjà le fruit d'une recherche appliquée, parce que cette nuance est très difficile à obtenir par la chimie. Pour aboutir à une couleur violette, le manganèse est travaillé ; il rend une couleur très mauve, plutôt pastel, qui n'est pas confondue avec un rouge.

Il faut être d'une précision de maître pour la cuisson de roses ou de pourpres, et établir un mélange chimique suscitant beaucoup d'expérimentations. Le fait que les modèles soient déposés aux prudhommes confronte l'hypothèse que Gallé avait atteint cette perfection colorimétrique, et qu'il protège non seulement son modèle mais sa possibilité de les produire²¹⁶. D'autant plus que ces teintes de glaçures sont nuancées dans leur masse : ça apporte encore plus d'intensité à la couleur appliquée. Le rendu est plus esthétique.

²¹⁶ CARRÉ Lorelei, *La céramique de Charles et d'Émile Gallé au musée de l'École de Nancy*, sous la direction de M. PROVOST Samuel, Université de Lorraine-Nancy, 2018-2019, volume 2, p.53.

En se souvenant que Gallé, à cette même période de 1875-1885, est récompensé pour ses accomplissements techniques et pratiques en matière de céramique, il n'est pas illogique de comprendre que c'est à travers ce corpus, malgré le peu d'œuvres préservées, que l'artiste a perfectionné sa technique.

Par ailleurs, le faible nombre d'œuvres conservées ne signifie pas que les commandes n'existaient pas, ni qu'aucune céramique n'ait pas été produite d'après les modèles ; cette production peut être perçue comme plus artistique que commerciale, puisque Gallé investissait énormément d'argent, de matières premières et de temps dans la préparation des Expositions.

Et justement, lors de l'exposition de l'Union Centrale des Arts Décoratifs, en 1884, Gallé ne présente qu'une seule œuvre au motif égyptisant, dont il n'est question dans aucun dessin, ni aucune céramique du musée de l'École de Nancy, ni du musée d'Orsay : un *Grand plat d'ornement avec tête égyptienne* (il n'est pas non plus présent dans les collections du musée des Arts Décoratifs) :

« (...) Grand plat d'ornement avec tête égyptienne *gravée, émaux stannifères colorés et paillons.* (...)»²¹⁷

L'application de la couleur était peut-être trop complexe pour en maîtriser la réalisation.

Au musée d'Orsay, il existe deux exemplaires d'assiettes décoratives avec des profils antiques :



Fig. 117 : Atelier Gallé, *Deux médaillons à effigie féminine casquée à l'antique*, crayon et aquarelle, musée d'Orsay, (C) RMN-Grand Palais (musée d'Orsay), Tony Querrec.

Bien que l'on n'ait pas de traces du plat ornemental présenté, ce dessin donne une idée de ce qui était produit dans ce goût par les Établissements Gallé.

Si le modèle n'a pas été présenté au jury, il a pu être un raté de cuisson jeté par l'industriel à sa sortie du four.

²¹⁷ LE TACON François, *Émile Gallé, l'amour de l'art*, Editions Place Stanislas, 2008 p.230.

D'un autre côté, si un petit nombre de ces objet a été produit, les chances d'en détenir un exemplaire sont amoindries, contrairement à des services réédités de nombreuses années.

5. La composition des dessins.

Les dessins peuvent être triés en cinq types de composition différents :

- les deux coupes en demi-lunes avec les médaillons en partie inférieure ;
- une sorte de carafe décorée avec la mythologie égyptienne (une interprétation du XIXème siècle du cycle du jour et de la nuit, de la vie et de la mort autour des dieux) ;
- la coupe ou vide-poche à anses, illisible par la tâche d'humidité ;
- la coupe rectangulaire dans les tons bleus ;
- les trois jardinières à forme d'Horus.

L'esquisse MOD 142 reprend le modèle classique du scarabée monté sur un support, avec une aile déployée de chaque côté. Cette composition n'est pas renouvelée par Gallé dans le corpus du MEN ; ce modèle sert d'entraînement pour reproduire un motif. L'hypothèse s'appuie sur la disposition du scarabée sur une espèce de support ou de médaillon, comme s'il était monté en bijou.

Il existe le dessin suivant, dans les collections du musée d'Orsay.

Le motif du scarabée avec le détail des écailles sur les ailes est le même que la petite ébauche ; ce dessin inclut plus de couleurs, qui doivent sans doute finir sur une œuvre. La silhouette de l'objet à destination du motif n'est pas spécifiée, mais sont identifiables plusieurs frises décoratives. Sans doute que le petit objet (un vase, un bol ou un cache-pot) dessiné sur la partie supérieure à gauche du dessin correspond à l'objet à décorer.

Toujours est-il que sur la droite de la même feuille, le scarabée volant au milieu des lotus est un motif qui est dénombré deux fois : une fois en dessin et une fois sur la jardinière en forme de faucon du MO. La supposition autour de ce dessin serait que l'artiste a désiré organiser une thématique égyptienne autour de la faune et de la flore, modèles qui ont été repris de façon indépendante, mais qui ont plu au moins au directeur des ateliers. Les couleurs sont les mêmes pour les deux motifs, alors ce fait appuie l'hypothèse d'une conception d'une série pour ce projet.

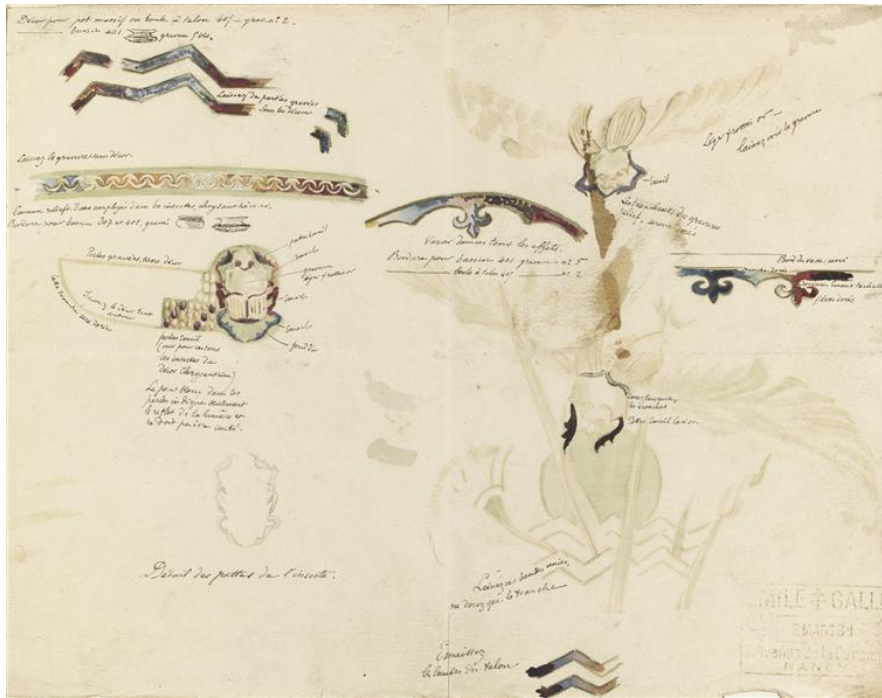


Fig. 118 : Atelier Gallé, sans titre, crayon, aquarelle et rehauts d'or, musée d'Orsay, (C) RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski.

Pour MOD 603, bien qu'uniquelement crayonné, les motifs disposés sur le calque veulent former une iconographie similaire à une fresque hiéroglyphique antique. Le dessin s'axe autour de la plante qui rythme la hauteur de la composition et qui dispose de part et d'autres les mêmes éléments décoratifs. Ces motifs ne sont pas appliqués en miroir : les figures et les animaux dessinés suivent le même sens d'un côté de l'axe et de l'autre.

Les deux coupes en demi-lune sont un motif connu du corpus Gallé. Il existe notamment dans le corpus grec ; les coupes sont des modèles très produits dans l'usine, de cette forme ou d'une autre. Ici, l'ensemble est cerné sur son contour, pour souligner la demi-lune, le médaillon et le pied composé de plusieurs rayons achevés par des cercles, ressemblant aux médailles antiques étudiées précédemment. Le report de la couleur est le même sur les parties supérieures et inférieures de l'objet, pour créer un dynamisme visuel avec une alternance de coloris. Cette technique rend l'ensemble très cohérent et unifié, notamment avec le style des insectes qui est reproduit d'un objet à l'autre.

Entre ces deux modèles, le décor varie quelque peu sur la demi-lune : le décor est allégé pour MOD 133, avec des spirales plus fines et plus simples. Le motif des médaillons est identique, en revanche, de l'insecte aux formes géométriques. La différence de cet élément est l'inversion de la couleur.

MOD 407 semble plus abouti que son pendant. En plus de la structure générale, la demi-lune est ornée d'une frise inspirée des motifs des carapaces des insectes. L'alternance de trois couleurs sur la base de l'objet permet d'ajouter des détails supplémentaires en variant les motifs appliqués dans les médaillons. Ils reprennent les détails de l'ensemble de la composition, en alternant les mêmes coloris.

Gallé reprend un modèle qu'il maîtrise en appliquant un nouveau décor dessus.

La coupe ou le vide-poche est malheureusement peu visible.

Cet exemplaire est une proposition entre les demi-lunes à médaillons – que l'on devine en tant que base de l'objet dessiné –, le principe d'axe de symétrie autour des lotus égyptiens et des enroulements symétriques formant les anses.

Ce modèle paraît plus grossier dans sa structure que les autres ; les enroulements qui forment le col et les anses sont très épais, alors qu'il ne semble pas y avoir d'autres éléments décoratifs que ces volutes et les décors des médaillons (illisibles). Tout cela encadre avec lourdeur l'incrustation centrale, sans doute dans les tons bleus à l'origine, d'autant plus que l'ensemble (à part le supposé emploi de bleus) est coloré dans des tons bruns très similaires. La couleur ne porte pas de reliefs à l'ensemble.

MOD 137 est la forme la plus originale de cette thématique.

Cet objet est sans plus décoratif qu'usuel, mais il se rapproche d'une carafe ou d'une cruche ; le bec verseur est suggéré par la partie supérieure du dessin avec l'aile poursuivie à son extrémité par le taureau dans un cercle.

La structure d'ensemble fait penser à plusieurs éléments :

- il y aurait en premier lieu l'idée d'un totem à l'effigie des dieux égyptiens. Les dieux du jour et du soleil sont représentés en haut ; ceux de la nuit et de la mort sur la partie inférieure. La sensation du monde souterrain est apportée par l'inclusion des animaux sacrés au milieu des sortes de racines très fournies ;

- ensuite, le col et le bec de la silhouette rappellent des colonnes et des chapiteaux de temples égyptiens. Les écailles blanches et rouges participent de l'ornement architectural, tandis que le chapiteau s'évasant semble supporter l'oiseau qui le surplombe.

Sans doute qu'un tel objet fut difficilement réalisable, pour délimiter les couleurs sans les fondre les unes dans les autres ; mais surtout pour recréer un relief aussi complexe. Notamment à hauteur de la panse de l'objet, qui semble composer de cercles en relief, à la façon d'émaux fondus dans la masse.

Les trois jardinières Horus exploitent la biologie de l'animal pour inventer la forme de l'objet : devant ou derrière les corps, les ailes sont déployées, refermées à leur extrémité par leurs plumes les unes contre les autres, ou par un disque solaire. L'ingéniosité des modèles repose sur la mise en abyme du sujet sur une forme en trois dimensions.

6. Dans les collections d'objets et d'arts graphiques du MEN et du MO.

Les collections d'objets égyptiens sont peu fournies, dans les deux musées.

Pour le musée de l'École de Nancy, quatre céramiques (si on inclut un vide-poche en forme de libellule qui est dite « égyptienne » dans la fiche d'inventaire ; rien ne l'identifie de cette façon cependant) se rapprochent de ce corpus. Ce sont plutôt des objets en forme d'Horus faucon, de disques solaires ailés étant désignés comme des vide-poches ou des jardinières.

Les céramiques sont présentées dans l'**Annexe 33**.

Il ressort de ce tableau que les formes de jardinières inspirées du dieu Horus ont été reproduites dans leurs deux versions. Les reliefs des ailes, du corps et des médaillons centraux sont identiques aux applications. Du point de vue de l'ornementation, celle-ci n'est pas exactement conforme aux dessins. On retrouve pour l'essentiel l'insecte volant au milieu de la végétation égyptienne, mais le scarabée n'est plus représenté qu'une seule fois ; le second insecte est un papillon. En termes de couleurs, l'application sur les céramiques est beaucoup moins fantaisiste et géométrique que les modèles imaginés. Les roses et les pourpres ont totalement disparu. La *Jardinière oiseau égyptien* reprend le style d'ornement que l'on retrouve sur des services Gallé : une faïence stannifère blanchâtre pour le fond, rehaussée de motifs végétaux en camaïeu verts et bruns de petit feu. Il existe tout de même une grande variété dans les tons employés pour les sujets décoratifs ; la céramique a perdu l'audace du modèle, parce que l'artiste a choisi de reprendre un style qui répond à l'envie dira-t-on classique de la clientèle. Bien souvent, les jardinières aux formes extravagantes de Gallé sont ornées de façon simple et entendue, sans doute parce que la forme de l'objet en lui-même se suffit.

La *Jardinière Oiseaux égyptiens, insecte, feuilles de chêne*, a aussi un registre beaucoup plus européenisé et typique de la production Gallé. Les fonds bruns sont en accord avec une thématique de faune et de flore forestières, même si les lotus couronnant le médaillon central sont préservés. Ils se fondent bien plus discrètement dans l'ensemble. La tonalité égyptienne du modèle est presque entièrement effacée ; le symbole d'Horus est nettement moins connoté égyptien. Il peut se rattacher à celui d'un oiseau quelconque. Sur cette œuvre, le symbolisme naturel prévaut sur toute autre thématique.

La *Jardinière à décor égyptien* est sans contexte la réalisation la plus proche de son modèle potentiel. Il faut tout de même relativiser l'emploi des couleurs sur le dessin, ayant jaunies et bleuis avec l'altération de la feuille.

Le modèle en céramique est très intéressant car il certifie le décor reprenant des médaillons pour orner la base de l'objet, à l'aide de portraits de profils, de scarabées, d'animaux, de plantes. Enfin, l'élément décoratif le plus intéressant est sans conteste la façon dont le médaillon central est décoré : les formes végétales sont gravées finement dans la masse ; c'est l'apposition d'une glaçure colorée en deux teintes qui complète l'élément. Fondre du vert et du jaune d'une façon aussi abstraite que celle-ci est peu commun chez cet artiste. En général les couleurs se nuancent les unes dans et à côté des autres, mais jamais pour créer cet effet coloré massif. Cependant, il

évoque une représentation d'un paysage traversé par la lumière du soleil (pourquoi pas un lever ou un coucher de soleil).

La dernière *Jardinière à décor égyptien* représentant un disque solaire ailé est un bon exemple d'hybridation entre la production Gallé, et plus largement XIXème siècle, et l'inspiration égyptienne. Il exploite le principe de décor Delft en changeant le sujet.

L'ornementation Delft repose sur une faïence stannifère blanche décorée d'un seul camaïeu de couleur. Son registre repose sur un paysage marin, portuaire, aquatique semblable à une miniature, positionné au centre de l'œuvre. Il est le motif le plus minutieux, très détaillé, entouré d'autres ornements très secondaires (plus grossiers, soulignant les courbes de l'objet).

Sur cet exemplaire, le médaillon central est illustré d'un paysage au bord d'une rivière – peut-être le Nil. Des palmiers et du sable, en plus de l'eau et d'autres plantes, sont reconnaissables. On retrouve la délicatesse des peintures sur faïence, paysage à part entière sur une œuvre. Ensuite, l'idée d'une appropriation différente du registre Delft est la reprise des plantes présentes dans le paysage sur le corps de l'objet.

Les couleurs sont exactement les mêmes. Quant à la valorisation de la forme de la jardinière, des rehauts dorés légers sont appliqués dans les creux, pour accentuer les points de lumière sur les ombres.

Émile Gallé cherche sans doute à renouveler ses créations en s'appuyant sur des thématiques attirant une clientèle friande d'anciens modèles. Il s'empêche de recopier un style en exportant les préceptes d'un sur une forme nouvelle, en raccrochant cette dernière à de nouveaux motifs.

De plus, MOD 141, application la plus proche de la silhouette de la céramique, proposait à son tour un médaillon central très précis et détaillé, à la façon dont le paysage aquatique a été reproduit.



Pour terminer, la céramique *Vide-poche à libellule égyptienne* est l'objet le moins représentatif de cette sélection. La mention « égyptienne » rappelle uniquement la formation de l'objet par les ailes de l'être vivant, comme les jardinières reprenant le dieu Horus. La libellule n'est également pas inconnue de la typologie d'insectes reproduite dans les Établissements Gallé.

Fig. 119 : Atelier Gallé, *Modèle de décor : deux libellules en vol*, aquarelle, rehauts de gouache et rehauts d'or, musée d'Orsay, (C) RMN-Grand Palais (musée d'Orsay), Adrien Didierjean.

Aucun de ces objets ne reprend le décor ornemental de MOD 543 ni MOD 603. Il n'y a pas de traces de représentation de ce motif, pourtant piqué donc prêt à être appliqué sur une céramique.

Au musée d'Orsay, il y a une céramique à forme et décor d'Horus faucon, et aucune application pour le verre :



Fig. 120 : Atelier Gallé, *Jardinière zoomorphe dite Coupe au faucon*, faïence, musée d'Orsay.



Fig. 121 : Atelier Gallé, *Étude pour une jardinière*, crayon, gouache et encore sur papier, musée de l'École de Nancy.

La céramique est quasiment la reproduction du dessin, à l'exception de l'emploi des roses et de pourpres, qui ont totalement disparus. La tonalité générale de la céramique est plus sombre que le modèle ; mais, les détails ornementaux suivent exactement le dessin.

Par contre, dans ce musée, il n'y a pas de dessins correspondants à la thématique égyptienne.

7. Que conclure de ce thème ?

Il est visible que les dessins de cette thématique ont grandement stimulé l'imagination de l'artiste industriel.

Dans les couleurs et le renouvellement des formes, cette thématique est une occasion pour l'entreprise de valoriser le développement de ses techniques et de sa pratique. Les éléments sont empreints de spiritualité, d'ornements architecturaux et purement décoratifs d'Égypte antique, d'une certaine appropriation des hiéroglyphes également.

Gallé propose d'extraire ces éléments de leur planéité ou de leur relief pour en inverser l'usage et l'interprétation. Le faucon se matérialise en trois dimensions, les objets de cultes deviennent des objets décoratifs à part entière.

C'est également autour de cette thématique que le panel de couleurs établi pour la céramique se diversifie dans les dessins. Les nuances sont nombreuses, mais plus encore, elles s'accordent dans une coloration très géométrique et localisée, qui change énormément de l'usage habituel dans cette entreprise. Le symbolisme laisse un peu de place à une application plus rigide, plus géométrique des coloris, créant un intéressant décalage entre le sujet antique, exotique et onirique, et un compartimentage des couleurs dans des formes simples très connues. D'ordinaire,

les couleurs suivent les courbes des objets, et la nuance permet davantage de créer des ombres que d'agrandir le nombre de peintures pour lui-même.

Dans un sens, cette thématique montre la retenue dont fait preuve l'entreprise dans ses réalisations, parallèlement aux propositions crayonnées. En gardant à l'esprit que l'échantillon proposé à l'étude n'est pas exhaustif à la totalité des œuvres Gallé présentes à travers le monde, ce corpus n'est tout de même pas très fidèle aux dessins. Des formes, oui, parce que confectionner des moules pour cuire la terre n'est pas la difficulté majeure des étapes de production. Globalement, hormis la « bouteille », coupes et jardinières sont très équilibrées dans leur longueur, et la répartition des masses. Elles ne sont pas non plus ajourées, ce qui facilite le succès de la cuisson.

En revanche, obtenir les couleurs voulues sur les glaçures nécessite une grande quantité d'essais et d'expérimentations chimiques, ne se soldant pas toujours par des réussites. Il faut grandement tâtonner pour établir la couleur désirée.

Et quand bien même la couleur est obtenue, ce n'est pas non plus certain qu'une clientèle attachée aux traditions anciennes des arts décoratifs soit prête à acquérir des pièces aussi inattendues. Il est supposé que Gallé a plutôt cherché, dans une logique commerciale, à raviver doucement le goût pour l'innovation esthétique en altérant quelque peu ce qui a fait le succès des ventes. Cela n'est pas dénué de sens ; tout au plus il s'agit d'une facilité maligne. La production reste toujours identifiée comme sortie des fours de l'entreprise, et tend à s'adapter au désir de l'époque d'éduquer à un style typiquement XIX^{ème}. C'est également un habile évitement de copie des siècles passés, et de son style personnel.

L'hypothèse retient que ces dessins sont surtout réalisés pour la céramique. Tout d'abord, les seuls modèles qui sont conservés sont tous de la céramique. Cela n'exclut ni les expérimentations ni les réalisations potentielles en verre.

Seulement, les formes de jardinières et de coupes ou vide-poches de cette facture le sont systématiquement pour les céramiques.

Ajoutons à ces idées les couleurs brillantes et franches, mais non translucides (même pour l'usage de l'aquarelle) choisies pour les dessins et les céramiques créées. Les glaçures brillantes et métallisées sont reproduites par le pinceau.

La période de création des dessins est, dans la vie de l'entreprise, celle d'une concentration finale sur la céramique. Il n'est pas illogique de considérer que des dessins, tout comme pour le verre à son apogée, aient été pensés explicitement pour une matière.

C. « Orient ».

Ainsi, le corpus qui intéresse Émile Gallé pour ses expérimentations n'est pas celui d'un temps antique, mais à partir de l'époque médiévale ; l'apport, qui a été vu, de la religion islamique sur ces territoires a participé à l'évolution de l'art et au perfectionnement de l'artisanat.

Dans la correspondance de l'artiste avec Roger Marx, il existe quelques références à l'Orient qui sont représentatives, une fois encore, du degré de connaissances d'Émile Gallé pour les autres cultures, à l'image des personnes de son temps et de son érudition ; peut-être aussi dans l'idée d'y puiser directement des éléments pour sa production.

Les références orientales commencent en 1892, en-dehors de sa période de production dite « orientalisante », s'il fallait borner chronologiquement ses phases de travail. Émile Gallé explique notamment à son correspondant qu'il est de retour de son voyage de Beyrouth, effectué du 15 au 21 août 1892 :

« *Mon cher et infatigable Mahomet et fidèle champion,*

Je rentre de Beyrouth où, malgré les misères petites du manque de confort, j'ai passé quelques jours marqués d'une pierre de céleste blancheur. Je dois à présent mettre ma vie en accord et au pas. (...) ²¹⁸»

Évoque-t-il peut-être le retour au pays auquel il doit vite reprendre le rôle de directeur d'industrie et la poursuite de sa production ; il peut aussi faire référence à son besoin d'exploiter ce qu'il a admiré pendant plusieurs jours pour développer ses créations. Alors, ce n'est pas parce que les références orientales limpides ne sortent plus des ateliers, ou très peu, qu'il n'en garde aucune trace dans la composition et l'assemblage des couleurs.

La référence au prophète de la religion islamique est une métaphore des « prêches » réalisés par Roger Marx dans son intention de hisser les arts décoratifs et les arts industriels à un niveau de reconnaissance égal des beaux-arts. Les deux hommes, proches dans leur conception artistique et enclins à discuter les points divergents de leur argumentation, aiment justement, tout le long de leur collaboration et de leur amitié, revenir sur ce qui a été écrit par l'un ou l'autre pour débattre ou encourager les publications.

Dans ces références, on retrouve le recueil de contes des *Mille et une nuits*, avec l'histoire d'*Aladin ou la Lampe Merveilleuse*. L'histoire évoquée a été rajoutée au XVIII^{ème} siècle par une traduction augmentée du français Antoine Galland ; la référence orientale se fait une fois encore par un regard indirect, celui posé par un regard européen qui donne à lire une illusion d'un Orient.

« *Cher Roger,*

²¹⁸ GALLÉ Émile, 2006. Lettre à Roger Marx datée autour du 26 août 1892, dans *Lettres pour l'art – Correspondance 1882-1904*, CHARPENTIER Françoise-Thérèse, p.104

Ci-joint la description, laquelle j'ai communiqué ainsi ou communiquerai. Tout à vous, et bien las. On veut des merveilles jaillies dans une nuit comme le Palais d'Aladin. Ce n'est pas ainsi que les œuvres se doivent faire. (...)»²¹⁹.

La métaphore veut, une fois de plus, donner l'image nette que la magie de la rapidité d'exécution ne permet pas d'accomplir un travail convenablement abouti.

La dernière occurrence date d'environ juillet 1903, puisque c'est à cette période que survint l'incendie ravageant les ateliers ; Gallé répond alors aux pensées de soutien de Roger Marx :

« Merci, mon bien cher ami, pour votre dépêche émue. En fumée, en débris, partiront aussi, avec le temps toutes les choses auxquelles nous nous serons trop attachés. Mais nous les devancerons nous-mêmes de beaucoup et c'est presque une consolation car ce serait mourir à petit feu que de voir chaque matin la cendre de son œuvre de la veille.

Rassurez-vous cependant le potier et le four sont encore là et s'il plaît à dieu, Agni ne sera pas toujours un ouvrier insurgé.»²²⁰

Plusieurs messages se côtoient dans cette lettre : il y a d'abord l'idée de reprendre le travail dès que possible, espérant que plus aucun incident ne revienne, puisqu'Agni, dieu du feu, est prié à la fois pour la cuisson de la céramique et celle du verre. Il plane un fort fatalisme que la poésie ne permet de défaire, au contraire. Il est une catastrophe de voir un incendie ravagé une entreprise, arrêtant brutalement une production déjà si coûteuse pour les Établissements Gallé ; règne aussi la crainte de la mort par son auteur, qui conscient de la gravité de son état de santé – qui se dégrade depuis la toute fin de la décennie 1880 – redoute de ne pas pouvoir voir la remise sur pied de son entreprise.

Agni, dieu du feu, est issu d'une conception indo-européenne, signifiant à la fois le feu du foyer et du brasier, la foudre et le soleil. Cette sorte de déification du feu, dans le cas présent, accentue l'image dévastatrice de ce malheur, comme une volonté incontrôlable (à l'image d'un dieu) qui chérit ou punit ses disciples et croyants. Rien n'est plus redouté, encore au XIX^{ème} siècle – et depuis toujours, que les incendies qui se déclenchent et contre lesquels on ne peut pas faire grand-chose. Ce symbolisme confère plus de peine encore à la situation vécue par l'industriel.

Ainsi, les références littéraires et culturelles à l'Orient sont amples dans la culture personnelle de Gallé fils. Il l'expérimente à son tour par le voyage (malheureusement peu documenté) et par la littérature, qui trouve toujours une place centrale dans ces centres d'intérêt. Il ne s'isole pas de nouvelles références, même s'il ne les présente pas explicitement dans son travail.

²¹⁹ GALLÉ Émile, 2006. Lettre à Roger Marx datée du 15 octobre 1893, dans *Lettres pour l'art – Correspondance 1882-1904*, CHARPENTIER Françoise-Thérèse, p.123.

²²⁰ GALLÉ Émile, 2006. Lettre à Roger Marx datée autour de juillet 1903, dans *Lettres pour l'art – Correspondance 1882-1904*, CHARPENTIER Françoise-Thérèse, p.246.



Fig. 122 : Tableau présentant le corpus orientalisant.

Dans ce corpus, sont dénombrés

- huit applications,

- deux poncifs

- vingt-cinq études. Ce sont les plus nombreuses : certaines sont achevées, d'autres à moitié colorées pour simplement indiquer le positionnement de la couleur ; une seule est une étude esquissée au crayon. Plusieurs études de motifs sont complètes, prêtes à être appliquées directement sur une œuvre comme sujet principal ou bien comme ornementation annexe.

Sur cette vue générale du corpus, il est intéressant de se rendre compte que les couleurs employées pour ce registre sont très similaires : des tons chauds très francs, les mêmes types de bleus et de mauves, des couleurs fauves, des pastels très translucides.

Ces dessins sont destinés à la céramique, pour certains, au verre pour d'autres. La connaissance des productions verrières de Gallé étant moindre pour cette étude, ce seront les premiers à être étudiés, indépendamment de ce qui compose leur décor, pour créer immédiatement un parallèle avec les autres dessins et proposer une comparaison entre dessins de verre et dessins de céramique.

1. Les dessins représentant des insectes.

Aux yeux d'Émile Gallé, botaniste amoureux de la nature et de l'entomologie, la thématique orientale prend place dans un œuvre qui réunit un attachement aux principes de la couleur, des formes, et des motifs des arts de l'Islam.

L'industriel ne se contente pas de reproduire les modèles qui témoignent d'un retentissant succès chez les amateurs et les visiteurs des expositions, mais il analyse ce qui constitue son appréciation, pour l'adapter à ses créations.

C'est la raison pour laquelle cette thématique présente des motifs d'insectes, et peu d'animaux – un seul rapace pour le corpus du MEN. Tandis que les insectes n'étaient pas le motif central des arts de l'Islam, Gallé les intègre sur six dessins de ce corpus, dans un style reprenant les modèles peints de façon naturaliste ou fantaisiste, selon la composition du motif.

Les dessins concernés sont :

- MOD 41, Atelier Gallé, *Étude pour le décor d'un vase : insectes ailés*, aquarelle sur papier et carton ;
- MOD 70, Atelier Gallé, *Étude de frise*, gouache et encre sur papier ;
- MOD 198, Atelier Gallé, *Étude*, crayon et gouache sur papier fort ;
- MOD 367, Atelier Gallé, *Étude pour un décor*, crayon et gouache sur papier ;
- MOD 618, Atelier Gallé, *Étude pour un décor*, crayon et gouache sur papier ;
- MOD 629, Atelier Gallé, *Étude de chrysanthème et insectes*, crayon, aquarelle et gouache sur papier fort.

Des papillons, certains de nuit, des libellules, des lucioles, des coléoptères (dont des scarabées) sont recensés dans cet échantillon. Ce sont toujours les mêmes insectes que Gallé aime à dessiner, et ceci est surtout vrai pour les libellules et les papillons. Dans son travail, les insectes, mais surtout les deux dernières espèces citées, sont liés à un symbolisme très puissant : ces

éphémères rappellent la brièveté de la vie et des moments très poétiques que nous offre l'instant présent, parce qu'ils sont justement voués à appartenir très rapidement au passé.

Ce symbolisme est déjà très accentué dans le thème de l'Orient, même si aucun insecte n'est dessiné avec des citations ou du texte, pour justement accompagner de façon non « parlante » les métaphores et la poésie d'une œuvre ou d'un modèle.

Il s'agit surtout d'adapter le dessin des insectes à la composition globale de l'œuvre : on retrouve un modèle inspiré par la mosaïque (MOD 70), le raccord entre l'espèce entomologique choisie et les tonalités de la céramique à obtenir (MOD 41 pour une thématique nocturne, MOD 367 pour faire correspondre les carapaces des insectes avec les formes et les couleurs des végétaux représentés, enfin MOD 618 pour valoriser le vol de papillons de nuit devant la lune et dans des nuées (ces deux éléments étant laissés blanc dans le décor) avec la reprise d'une frise très stylisée laissant voir la représentation de papillons).

La reprise du motif de l'insecte permet de glisser une empreinte naturelle à des ensembles très géométriques et très compartimentés. Les lignes s'assouplissent alors, et il est plus facile de jouer sur les couleurs, entre opposition des tons, ou au contraire jouer sur une sorte de disposition de tons sur tons. Pour le regard, cela crée un effet de confusion par l'unité des lignes entre elles, et côte à côte, tout en apaisant finalement car l'ensemble témoigne d'une harmonie millimétrée ; c'est justement ce qui séduit les artistes et les artisans des arts de l'Islam, à savoir d'œuvrer pour un ensemble cohérent et détaillé, plutôt que de défendre un détail sur un autre.

Des rapprochements par paire ont pu être établis entre quatre dessins, de par leur traitement. Les trois restants seront traités individuellement.

Dans les arts de l'Islam, par le biais des lectures de cette recherche, les représentations d'insectes ne priment pas. Elles sont même inexistantes, sur tous les supports décorés à travers les siècles.

Ce fait n'est pas anecdotique ; il dévoile que Gallé a interprété avec ses codes artistiques les critères d'expression orientaux pour rendre ses références modulables à d'autres références culturelles et artistiques.

A. La nuit.

La vie nocturne est reproduite dans les trois domaines artistiques que Gallé commercialise. Il l'adapte d'une façon japonisante, botanique et ici, orientalisante (**An-nexe 34**).

Sous ce dernier aspect, le premier dessin est celui d'un vase complet, et le second plusieurs modèles de frises, sans doute à destination d'un vase.

La thématique de la nuit s'exprime par la couleur de fond de MOD 41, la présence d'une lune derrière un insecte sur MOD 618 ; ensuite, tout simplement, les insectes représentés sont des êtres nocturnes, les papillons de nuit et les lucioles.

Le traitement des insectes des deux modèles est très stylisé. Les antennes sont très longues et enroulées pour prolonger la courbure des lignes et la forme des êtres vivants.

À l'exception de certains compartiments des motifs de frises de MOD 618, tous les éléments sont presque toujours séparés des uns des autres par un blanc, un espacement entre les formes. Cette caractéristique dessinée est récurrente dans les représentations herbicoles et entomologiques de l'artiste.

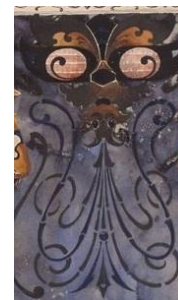


Fig. 123 : Atelier Gallé, *Étude pour le décor d'un vase : insectes ailés*, détail, aquarelle sur papier et carton, Nancy, musée de l'École de Nancy.

Cette technique ne sert pas simplement à détacher chaque composante d'une plante, d'une fleur ou d'un insecte pour faire valoir son érudition sur ces sujets. C'est au contraire un moyen purement décoratif d'apporter de la lumière aux formes, des touches d'éclaircissement qui apportent une unité lumineuse à l'ensemble grâce à ces détails. L'occasion est faite pour renforcer la teneur décorative du registre parce que toutes les formes sont pensées et tracées en accord avec celles qui les entourent. Il faut visualiser chaque partie pour l'intégrer harmonieusement à l'ensemble, en gardant lisible l'espèce représentée.

Ces espaces de jonction entre les formes sont plus ou moins respectés entre le dessin et le passage à la matérialisation de l'objet. Ce sont toujours des détails d'accentuation des formes qui priment, pour créer un contraste avec le fond. La discontinuité des créatures et des végétaux apportent une dimension onirique à ces ensembles, parce qu'ils sont tracés pour leur potentiel décoratif et non plus pour leur vraisemblance. La vraisemblance est tout de même respectée, sauf qu'elle s'éloigne d'un naturalisme scientifique.

Cela est vrai pour MOD 618, parce que les insectes et la frise stylisée sont créés dans les mêmes tons bruns. Sur ce projet, il n'y aurait de nuance que sur le fond de l'objet où ce modèle est destiné. C'est ce qui permet au regard d'apercevoir dans la frise de potentiels insectes très travaillés.



Fig. 124 : Atelier Gallé, *Étude pour un décor*, détail, crayon, gouache sur papier, Nancy, musée de l'École de Nancy.



Pour MOD 41, les lucioles ont justement des couleurs les faisant penser à des lanternes verticales, dont chaque contour est cerné de noir ou de blanc pour détacher avec discrétion le fond bleu nuit de l'orangé, et de souligner la présence sombre des antennes sur la nuit.

Fig. 125 : Atelier Gallé, *Étude pour le décor d'un vase : insectes ailés*, détail, aquarelle sur papier et carton, Nancy, musée de l'École de Nancy.

Les ailes du papillon central de ce motif sont lisibles grâce à ces cernes blancs, justement.



Fig. 126 : Atelier Gallé, *Étude pour le décor d'un vase : insectes ailés*, détail, aquarelle sur papier et carton, Nancy, musée de l'École de Nancy.

Ces représentations d'insectes sont très aériennes, et légères parce que le regard n'est pas enfermé dans une forme globale, des antennes à l'abdomen en passant par les ailes. Il alterne entre les couleurs de chaque motif apposé sur un fond, visible ou suggéré entre chaque ligne (selon la présence ou non d'un cerne). La composition est rendue très poétique parce que cela propose une transparence abondante mouvante sur les modèles ; la fantaisie du rêve s'incarne par ces formes qui sont discontinues, et ainsi peu proches des insectes vivants que nous percevons d'un seul tenant dans la nature.

C'est aussi la possibilité de reproduire les reflets de lumière sur les matières duveteuses, mattes ou translucides qui composent les carapaces, les ailes, les abdomens, aidant les amateurs à identifier des insectes. Gallé exprime son hommage à la nature, en transposant sur le papier les éléments définissant les insectes dans leur entier, sans reposer sur un savoir exclusivement scientifique, mais justement retranscrit par la lunette de l'expression artistique.

B. Insectes et couleurs.

MOD 198 et MOD 367 sont concernés par cette analyse.

En effet, les insectes représentés sont fortement associés à un encadrement géométrique. On retrouve des frises horizontales, et également une séparation verticales des compartiments par représentation d'une plante, qui n'est pas dessinée symétriquement, de chaque côté des compartiments qu'elle sépare. Seulement, cette plante est reproduite à l'identique et dans une taille différente sur ces deux dessins.

Par ailleurs, la forte similitude entre les deux modèles s'explique parce que les dessins sont issus sans doute de la même série : les reproductions de plantes, la séparation des motifs pour les couleurs, le compartimentage des éléments, l'emploi des bleus, des jaunes et des rouges, tout cela se retrouve sur l'un et l'autre des dessins.

La distinction entre les deux dessins est relevée par la représentation d'insectes différents sur l'un et l'autre des dessins, ensuite de nouveau la présence de la Lune (pour MOD 367) et l'emploi de la couleur verte sur MOD 198.

L'emploi de la couleur sur ces motifs est ici extrêmement travaillé. Tout d'abord, la couleur permet de créer des motifs dans chacun des ornements (**Annexe 35a**) :

- les anneaux et les motifs des carapaces,
- les frises décoratives,
- les nervures et les espèces des plantes.

Ainsi, les frises comprennent toujours trois couleurs, accordées avec celles employées pour le reste de la composition. Le regard ne remarque que l'unité du dessin.

Tous les éléments sont géométriques, et rayés, sur les insectes, avec l'alternance de deux couleurs à chaque fois pour le motif central des carapaces – les mêmes couleurs que les frises géométriques.



Fig. 127 : Atelier Gallé, *Étude pour un décor*, détail, crayon, gouache sur papier, Nancy, musée de l'École de Nancy.

Enfin, pour MOD 367, insectes, frises et plantes sont peints avec exactement les mêmes couleurs. Et, afin de fluctuer les regards et les détails en évitant les grands aplats de couleurs, Gallé définit les règles suivantes (**Annexe 35b**) :

- un fond noir pour représenter les plantes par-dessus, et le fond des carapaces ;
- du bleu pour séparer visuellement les zones colorées (soit la zone supérieure et inférieure du dessin, soit la jonction de la tête avec l'abdomen de l'insecte de gauche, soit la transparence des ailes déployées entre le corps et la partie protectrice des ailes de la carapace) ;
- du bleu encore par touche très fine et légère pour cerner les détails des plantes et des frises ;
- un contraste entre le jaune et le rouge utilisé pour décorer plantes et insectes. Le jaune sert de couleur dominante de certaines feuilles, puis de motif enclavé autour des deux autres couleurs (le rouge et le bleu). Il est aussi la couleur des antennes très longues cassant la géométrie horizontale de l'ensemble, et il compose l'alternance de couleur des rayures des carapaces ;
- enfin, le rouge sert de fond, et de motif triangulaire pour les frises, il compose lui aussi l'alternance des rayures des insectes et il tache les plantes selon différents endroits sur les feuilles pour exprimer là que ce sont trois espèces différentes de représenter.

La géométrie des motifs et le petit nombre de couleurs utilisées ne sont pas le fruit d'un dessin très simple et peu abouti. Au sens de cette analyse, c'est tout l'inverse qui s'opère pour ce modèle.

Il faut au contraire une grande ingéniosité pour répartir sans erreur ni lassitude visuelle des couleurs aussi proches en intensité (plutôt sombre). Le bleu et le vert viennent à raison accorder un relief timide mais efficace aux détails de l'ensemble, pour aider la perception des formes et leur contraste les unes avec les autres.

À l'exception des frises, c'est une fausse symétrie répétitive qui est représentée ; les règles de positionnement des couleurs aident justement à jouer sur la rigidité du modèle, sans lui dérober toute sa souplesse transparente.

Il s'agit là de se concentrer sur le positionnement des couleurs à la façon orientale, c'est-à-dire de sortir d'une opposition franche et cerner de chaque couleur entre elles et d'en rapprocher de très similaires, rendues éclatantes par la présence d'une ou plusieurs couleurs tranchant l'ensemble (dans une moins grande part que le reste sur la surface de l'œuvre) pour homogénéiser le tout.

C. La mosaïque.

Un dessin de libellule grandement stylisé, MOD 70, est présent dans le corpus ; sa particularité n'est ni son réalisme, ni son symbolisme, mais son dessin inspiré de la mosaïque.

Sur le fond sombre sont délimitées les zones jaune, bleu et rouges, recouvertes de petits points sur la partie gauche de la feuille. Ces points sont peints dans des coloris plus sombres, mais suffisamment proches de leur fond pour s'en détacher. Le dessin forme une frise, qui peut être appliquée surtout pour de la céramique car ces couleurs sont disponibles dans cette matière, et très faciles à recréer en peignant sur la glaçure. L'absence d'autres éléments de décor et de détails plus naturalistes n'en font pas un sujet central pour une œuvre.

Aucun des ouvrages sur les arts de l'Islam ne parlent de la mosaïque, parce que cette activité se pratiquait surtout durant l'Antiquité grecque, romaine puis byzantine ; elle se poursuit pendant le Moyen Âge jusqu'à la Renaissance, avant de cesser pendant plusieurs siècles. La mosaïque est de nouveau utilisée autour du XIX^{ème} siècle, notamment chez les artistes Art nouveau : décorer le sol avec des tesselles jointes par un mastic permettait d'aboutir un décor total, du sol au plafond, en reproduisant les motifs que l'on voulait.

Hormis l'utilisation des alternances et superposition de couleurs, ce dessin n'est pas vraiment relié au corpus orientalisant, finalement. Il s'agit plutôt d'un mélange de référence, que l'on peut placer plutôt comme héritier des maîtrises de l'artiste qu'appartenant particulièrement à cette référence artistique.

D. Insectes et chrysanthèmes : finalement exclus du corpus.

MOD 629, au premier abord, s'attache au corpus orientalisant par la présence d'insectes sur un brin de chrysanthèmes fleuries et feuillues ; la Lune se devine une fois encore à hauteur des antennes de l'insecte supérieur : son croissant haut se dessine sur un fond vert circulaire, puis la fin de sa courbure intérieure s'arrondit en cernant de blanc l'arrondi de la forme verte.



Fig. 128 : Atelier Gallé, Étude de chrysanthèmes et insectes, crayon, aquarelle, gouache sur papier fort, Nancy, Musée de l'École de Nancy.

On retrouve les formes discontinues des insectes, avec l'espace millimétré laissé entre la tête et l'abdomen par exemple [insert à droite]. Mais, la présence d'abondantes nuances dans la coloration des deux insectes rend le traitement plus scientifique que symbolique. Ces êtres vivants captent ainsi plus la lumière.

De plus, même si les chrysanthèmes sont traités dans cette discontinuité du trait, et dans des tons beaucoup plus transparents et pastels, cette fleur chez Gallé s'apparente au japonisme exclusivement (originaire de Corée avant d'atteindre le Japon). Il n'est pas d'autres motifs orientaux qui incluent cette plante.

En revanche, c'est l'opposition des couleurs et la discontinuité des traits qui ont raccroché pendant un temps ce dessin aux autres modèles. C'est justement ces deux traitements que Gallé a extrait des arts de l'Islam pour les incorporer à son travail. Cela accentue, en plus, la confusion des styles entre le Moyen-Orient et l'Extrême-Orient, qui étaient initialement indistincts aux yeux des européens du XIX^{ème} siècle. À force d'études et de détails, les deux régions se sont séparées d'une conceptualisation identique, tout comme Gallé est parvenu à détacher les deux registres.

Ceci n'est pas surprenant parce qu'il a éprouvé un plus grand intérêt à se concentrer sur les arts du Japon que sur les arts de l'Islam, qui sont depuis des siècles bien plus accessibles et connus que les productions artisanales japonaises.

2. Présence végétale : entre arabesques et botanique.

Vingt-et-un dessins se rattachent à une présence végétale. C'est énorme, si l'on rappelle que le nombre total de dessins de cette section est trente-cinq dessins.

Cela montre le fort attachement de Gallé à la nature, même si ce sera vu plus tard, il existe peu d'œuvres orientalisantes préservées.

Ce motif se prête en effet aisément à la conjugaison orientale, sous un aspect botanique mais aussi à un traitement d'arabesque.

Une arabesque est un

« décor peint ou sculpté de rinceaux stylisés à l'extrême ainsi que des lignes sinueuses et entrelacées ; ayant ses origines en terre d'Islam, l'arabesque exclut toute figure humaine ou animale ²²¹».

Quoi de mieux qu'un motif très fourni et très complexe d'éléments végétaux pour stimuler la créativité d'Émile Gallé ? Sur vingt-et-uns dessins, onze d'entre eux reprennent une inspiration d'arabesques, colorisées ou non. C'est de nouveau une grande proportion par rapport à la sélection, et sur la totalité du corpus d'Orient.

Il faut expliquer cet intérêt par les nouvelles possibilités multiples d'ornements qui s'offrent à l'artiste s'inspirant de ce décor pour orner son travail. Cela représente une large somme de travail pour croiser et superposer les lignes, et plus encore pour leur mise en couleur harmonieuse. Puisque Gallé adjoint déjà de la nature sur la plupart de ses réalisations, cette opportunité décorative le laisse faire preuve d'une plus grande inventivité pour renouveler son corpus.

En ce qui concerne les dix dessins restants, la nature reste présente, mais comme elle l'est plus communément dans le travail de Gallé : les fleurs sont réalistes, lisibles au milieu du décor comme sujet principal, secondaire ou comme motifs de frises. Elles accompagnent le sujet et sa lecture, comme par exemple le décor des fumeurs entourés de fleurs de tabac. Elle est aussi beaucoup plus stylisée à la « façon orientale », que cette recherche essaiera de déterminer plus précisément.

« Sur l'architecture, sur les objets d'art, la flore se mêle étroitement à l'épigraphie, à la géométrie et au figuratif. Nous avons dit comment elle était traitée en plus faible relief que les lettres sur les monuments sculptés ; nous avons dit aussi, à l'instant, que sur les bois ce n'était pas elle qui attirait tout d'abord l'attention (...). On a donc souvent l'impression qu'elle est subordonnée aux autres ressources décoratives. Il faut cependant se garder de généraliser tant sont nombreuses les œuvres où elle occupe la première place.

Si à l'époque umayyade, elle demeure à peu près fidèle aux différents canons antiques bien qu'on perçoive une disposition nouvelle de formes anciennes, dès le début de l'époque abbaside, elle devient une combinaison non naturaliste d'éléments naturels, tels que les feuilles de vignes ou les pommes de pin. Très vite la palmette, l'acanthé, constamment affectionnées, se stylisent et elles le feront de plus en plus à mesure que le temps passera. C'est peut-être le désir de traiter le floral comme le géométrique ou encore le mariage étroit de l'un et de l'autre sur une même surface à décorer, c'est en tout cas un effort puissant d'abstraction qui fait redécouvrir l'arabesque, dont l'origine est antérieure, mais qui, conduite à ses conséquences extrêmes, devient une des expressions les plus caractéristiques de l'artiste musulman. C'est le même goût pour l'infini, le même refus des formes fermées et des limites qui guident le dessin géométrique et l'arabesque : chaque feuille, divisée en deux moitiés dans le sens de la longueur, donne naissance à des rameaux d'où

²²¹ DEROTTE Luc, Dictionnaire de l'ornement, Editions Gisserot, 2012 p.19.

repart la guirlande. Tout doit être calculé, parfaitement équilibré, intégralement rempli. C'est un refus délibéré de la nature, considérée comme une simple série arbitraire d'accidents sans durée.²²²»

Si dans le traitement oriental, la nature n'est reprise que comme des accidents sans durée, étant juste un simple prétexte de motifs pour remplir les décors, son rôle est plus concret dans l'esprit de Gallé.

Il se sert justement d'une certaine géométrie pour faire grandement abonder les présences végétales, qui pour certains d'entre eux couvrent la page dessinée entière. Seulement, comme les motifs ne sont ici pas sculptés mais dessinés, donc sur le même plan des autres éléments décoratifs, ils ont autant d'importance visuelle que les autres éléments représentés. La nature complète l'ensemble, qui serait vide sans sa présence.



D'ailleurs, Gallé ne reprend pas tant que cela une exacte symétrie pour ces modèles ; au contraire, il exploite la vraisemblance naturelle au maximum. Il s'inspire plutôt des lignes naturelles formées par les végétaux pour recouvrir ses fonds

Fig. 129 : Atelier Gallé, *Dessin pour une étude de « Dentillaire du cap », gouache sur papier, Nancy, musée de l'Ecole de Nancy.*

La courbure des pétales et des extrémités évoque l'évolution en pleine nature des éléments. L'industriel se sert seulement du papier pour donner à voir ces plantes, certes stylisées quelque peu, dans une disposition plausible.

Pour cette analyse, les vingt-et-uns dessins seront regardés les uns à la suite des autres, tant ils abondent d'éléments différents. Il sera également plus facile de faire des rapprochements les uns avec les autres, et avec ce qui a déjà été vu, ou ce qui le sera, à la suite de cette partie du travail. L'analyse suivra la numérotation d'inventaire.

MOD 46 figure des fleurs de tabac en arrière-plan d'un cartouche où est assis un personnage persan fumant le tabac, à l'aide d'un narguilé.

La fleur de tabac est quelque peu stylisée, mais suffisamment lisible pour que les fleurs et les feuilles soient identifiables. Ces éléments végétaux permettent justement à Gallé de jouer avec

²²² [Catalogue d'exposition] L'Islam dans les collections nationales, ROUX Jean-Paul, Editions Les musées nationaux, Paris, 1977, p.84.

les motifs des nervures, les transformant en ornements dans le motif. Ils sont proches des formes ajourées du fond du cartouche et des broderies du costume du personnage.



Fig. 130 : Atelier Gallé, Étude de décor, détails, crayon, aquarelle sur papier, Nancy, musée de l'École de Nancy.

Les fleurs sont aussi prétextes à la fantaisie, en alternant les couleurs et jouant sur les profils pour les tracer d'une façon géométrique.

L'empreinte orientale n'est pas visible sur cette plante : il s'agit surtout pour Gallé d'extraire le profil botanique d'une plante pour l'adapter légèrement au sujet dessiné (un oriental fumant), la mise en abyme de motifs sur les feuilles.

Pour l'assiette décorative de MOD 48, les influences sont à la fois orientales et extrême-orientales. La forme octogonale de l'assiette, la présence de fleurs de cerisier sur les marlis et de chrysanthèmes portent la touche japonisante du modèle.



Fig. 131 : Atelier Gallé, Étude pour un plat ou assiette, détail, crayon, encre colorée sur papier, Nancy, musée de l'École de Nancy.

Pour la représentation des fleurs, et les arabesques vertes sur fond vert des quatre angles du dessin, le traitement s'attache aux arts persans. Il n'est pas surprenant de la part de l'artiste de conjuguer les deux aussi facilement, puisque l'Asie a eu une grande influence sur l'art turc et persan, notamment.

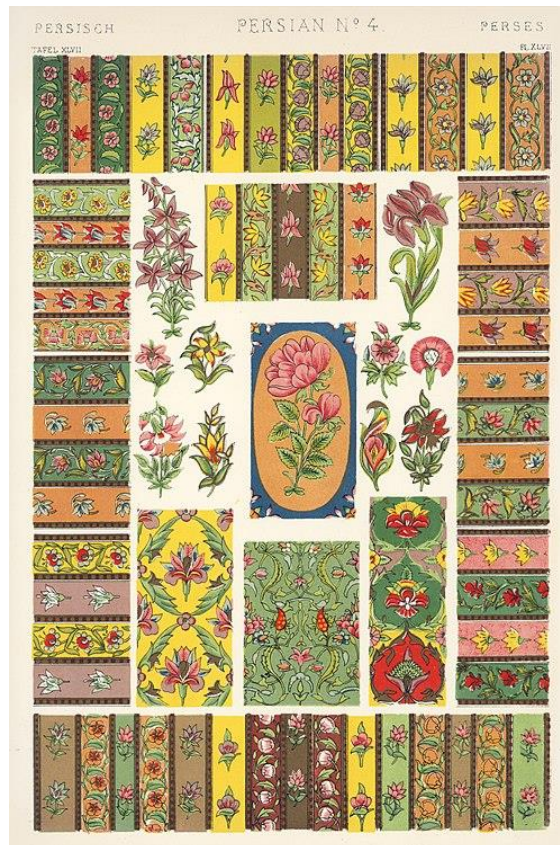


Fig. 132 : JONES Owen, « Persane n°4 », *La Grammaire de l'ornement*, Day & Son, Limited-Cagnon, Londres, 1865, p.149.

MOD 52 est un bon exemple d'arabesque étudiée par Gallé. On retrouve bien le départ des rinceaux et des circonvolutions à partir des feuilles et des fleurs principales, mais la symétrie et la proportion n'est pas de mise ici.

En effet, les formes sont plus arrondies et ondulent vers la droite, et la gauche. Il n'y a pas dans cette composition de désir de mettre à jour un motif infini comme il en existe dans l'art oriental.

D'un autre côté, l'emploi des couleurs est plus vif mais très vraisemblable aux couleurs orientales. Le motif de la palmette à trois branches et ses feuilles en forme de goutte courbe est typique d'un art persan et turco-persan, disponible sur bon nombre d'objets d'arts décoratifs. L'influence turco-persane se ressent par la présence des sortes de flèches végétalisées.



Fig. 133 : JONES Owen, « Ornement turc », *La Grammaire de l'ornement*, Day & Son, Limited-Cagnon, Londres, 1865, p.115.

L'application des couleurs rappelle MOD 367, pour jouer sur les contrastes et les rapprochements surprenants de tonalités.

MOD 53 est différent de toutes les représentations végétales de ce corpus. On ne parle pas d'arabesque sur cette illustration, mais de guirlandes qui reproduisent la même fleur dans des positionnements et des coloris différents.

La fleur en question serait une rose, une tulipe ou un lotus. Malgré l'absence de connaissance abondante en matière de tapisserie et de papier peint Art nouveau, aux yeux de cette analyse, il s'agit de l'exemple le plus représentatif de cette discipline des arts décoratifs Art nouveau de tout le corpus Gallé. Il repose sur une succession de frises symétriques et répétitives, avec des couleurs tons sur tons qui tracent les formes sur la surface. Bien que ce dessin soit à destination supposée d'une faïence ou d'une verrerie, la comparaison est très puissante. Il ne faut pas oublier que, dans une moindre mesure, Gallé s'est concentré sur la confection de motifs de tissus d'intérieur, pour créer des pièces entièrement Art nouveau, dans l'idée d'un art total.



Fig. 134 : Atelier Gallé, Étude pour une cruche, détails, crayon, gouache sur papier, Nancy, musée de l'École de Nancy.



Fig. 135 : Manufacture Société française des papiers peints, Balagny-sur-Thérain, France, 1898, Rixheim, musée du Papier peint.

MOD 54 est un autre bel exemple d'arabesque orientale, établie par les enroulements importants et la symétrie des formes et de leurs décors internes, jusqu'aux couleurs. Même le dessin esquissé à gauche de la page, dans une sorte d'écusson, traduit la reproduction orientale des principes orientaux.



Fig. 136 : Atelier Gallé, *Étude de décors*, crayon et gouache sur papier, Nancy, musée de l'École de Nancy.

De tels enchevêtrements ont été étudiés par Owen Jones, et s'apparentent aux ornements turcs.

« On voit par les illustrations de la planche XXXVI., que le bombement de la ligne rentrante se trouve, toujours, à l'intérieur de la courbe spirale de la tige principale ²²³ ».

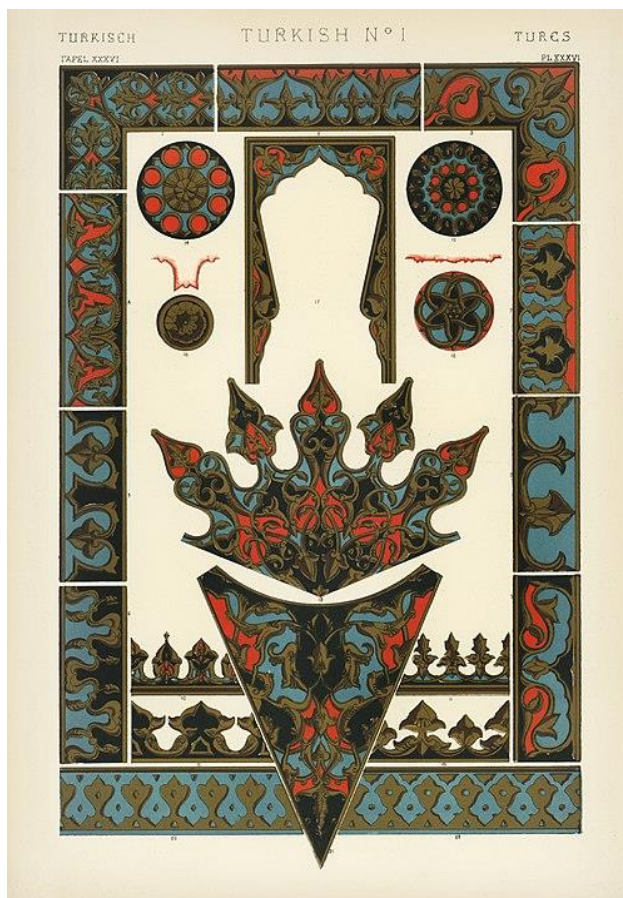


Fig. 137 : JONES Owen, « Turque n°1 », *La Grammaire de l'ornement*, Day & Son, Limited-Cagnon, Londres, 1865, p.117.

Si l'on compare les deux planches, il y a toujours une alternance entre les couleurs qui est très franche, distinguée par la présence de cernes plus foncés ou plus clairs (comme l'espèce de couleur dorée de l'ouvrage d'Owen Jones). L'enroulement s'obtient toujours de l'intérieur vers l'extérieur, ce que Gallé reproduit.

MOD 55 peut, après réflexion, être exclus de ce corpus : il fait plus écho à une référence Renaissance, avec la stylisation d'un insecte sur le bas du dessin, et d'une créature héraldique dorée sur le haut à droite. Il y a aussi un grotesque rattaché à la ligne horizontale, et de nombreuses rosaces fleuries. C'est un style que l'on retrouve pour la verrerie tirée du Moyen Âge.

²²³ JONES Owen, *La Grammaire de l'ornement*, Day & Son, Limited-Cagnon, Londres, 1865,, p.114.



Fig. 138 : Atelier Gallé, *Étude pour une frise*, crayon, gouache et rehauts d'or sur papier, Nancy, musée de l'École de Nancy.

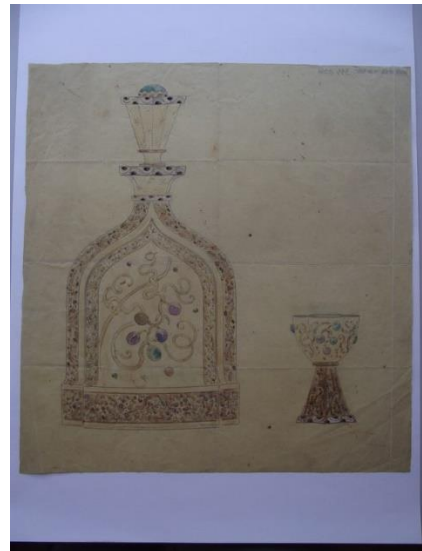


Fig. 139 : Atelier Gallé, *Étude pour le décor d'une carafe à bouchon et d'un verre*, crayon, aquarelle et encre sur papier, Nancy, musée de l'École de Nancy.

MOD 57 est une variante plus délicate des palmettes de MOD 52. Les fleurs sont plus abondantes, avec de petites rayures sur les pétales, et l'ajout de couleurs sur les pétales. La peinture du modèle n'est pas achevée, mais pour le moment l'on est toujours sur le respect des couleurs des arts de l'Islam, le rouge, le bleu et le vert en guise de fond.



Ce motif ressemble plutôt à des rinceaux qu'à des arabesques, puisque le motif n'est pas construit pour être reproduit à l'infini sur une surface. En revanche, il extrait un motif purement oriental pour jouer sur son positionnement.

Fig. 140 : Atelier Gallé, *Étude de décor*, détail, crayon, gouache, rehauts d'or sur papier fort, Nancy, musée de l'École de Nancy.

MOD 58 et MOD 61 font l'objet d'une analyse en regard de la figure du cavalier persan, motif adapté à la verrerie de façon importante dans les Etablissements Gallé, et dans l'étude des modèles du musée d'Orsay. Dans ce deuxième cas, c'est grâce au corpus parisien qu'il a été possible d'identifier le mot de ce motif, dit « cachemire ».

MOD 156 valorise les symboles lorrains en proposant une teneur exotique au registre. Les chardons de Nancy sont tracés et peints de façon symétrique, faisant croiser les tiges et les feuilles les unes devant les autres, pour permettre au regard de passer d'un côté à l'autre du motif sans sortir de la boucle.



Ce croisement des éléments végétaux aide également à créer le sentiment de discontinuité des lignes ; sauf qu'elles sont bien continues. Ce sont les coloris qui donnent cette impression, disposés comme des tâches non cernées par un contour d'une couleur contrastante.

Fig. 141 : Atelier Gallé, *Étude de décor*, détail, crayon, aquarelle sur papier, Nancy, musée de l'École de Nancy.

Sur la partie supérieure du dessin, entre l'espèce de cornet pointu et la stylisation du chardon lorrain est dessinée une frise, qui peut être assimilée à une arabesque car il est très difficile de trouver où commence et où se termine ce motif, qui est fait de feuilles et de fleurs qui se croisent entre elles.

L'adaptation européenne d'un motif oriental est accomplie avec succès sur ce modèle. Gallé est parvenu à mélanger ce qui définit chacun des éléments pour les transposer dans une dimension qui n'est pas celle de leur origine. Il faut rappeler pour cela l'interprétation de l'écriture arabe, très rare dans la totalité de son travail, dans une transcription française²²⁴.



Fig. 142 : Atelier Gallé, *Étude de décor*, détail, crayon, aquarelle sur papier, Nancy, musée de l'École de Nancy.

Les deux modèles étudiés pour leurs sujets entomologiques, MOD 198 et MOD 367, structurent seulement la composition avec les frises végétales. Ce ne sont pas des motifs d'arabesques, plutôt des successions de motifs simples stylisés, qui peuvent rappeler des tapisseries, mais qui n'ont rien à voir avec la minutie et le travail des tapisseries orientales. Même les bordures sont extrêmement travaillées pour créer un enfermement où aucun détail de décalage et d'irrégularité n'est visible par l'œil. Le tout est apaisant, millimétré.

Ce n'est pas le cas avec les deux branches végétales bleu pâle qui coupe le motif au beau milieu du modèle, ayant comme unique objectif de faire contraster les couleurs. Ce n'est pas un procédé qui est identifiable aux arts de l'Islam. On comprend ce dessin comme une libre interprétation de ces références par Gallé et ses dessinateurs.

MOD 264 est un autre détail du projet de pot à tabac du modèle MOD 354. Ce dessin présente un autre côté de l'objet, ou bien un autre modèle possiblement réalisable en inversant simplement les couleurs.

Il est comme le second dessin de cette thématique, c'est-à-dire qu'il n'est pas utile de représenter des arabesques parce que la fleur de tabac, esquissée d'une façon naturaliste, permet de saisir l'activité à laquelle se rapporte l'objet : fumer. La plante fleurie est reconnaissable et veut accompagner la présence des fumeurs entourés par la fumée.

²²⁴ Voir III. L'orientalisme dans l'entreprise Gallé, C. L'Orient, 4. L'écriture arabe.

Le dessin MOD 364 est, en fait, à exclure de ce corpus. Lui aussi reprend des frises, de la symétrie et des alternances de couleurs, mais dans une construction très classique horizontale. Les tons employés sont une invention de Gallé, et non conforme à ce qui a été trouvé de l'art oriental pendant cette recherche.

La présence de fleurs stylisées et de rinceaux n'est pas suffisante pour en faire un lien avec une influence des arts de l'Islam. Il n'est pas non plus exclu que Gallé ait commandé ce motif par hybridation entre son style personnel et des objets venus d'Orient. Mais le lien est trop ténu.

MOD 469, avec les deux dessins MOD 567 et MOD 568, sont les modèles les plus directement inspirés des arts de l'Islam, de la couleur aux motifs.



Fig. 143 : Atelier Gallé, *Etude pour un décor*, crayon, aquarelle et encre sur papier, Nancy, musée de l'Ecole de Nancy.



Fig. 144 : Atelier Gallé, *Etude pour un décor d'inspiration orientale*, crayon sur papier, Nancy, musée de l'Ecole de Nancy.

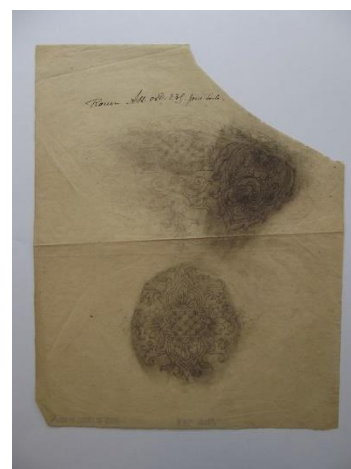


Fig. 145 : Atelier Gallé, *Etude pour le décor d'une assiette*, crayon sur papier, Nancy, musée de l'Ecole de Nancy.

Ce sont trois dessins des plus intéressants, du point de vue des motifs ornementaux, de ce corpus, parce qu'ils ont pu être recopiés sur un objet disponible lors d'une Exposition ou d'une visite d'un musée. Ils reprennent une influence très large des arts de l'Islam, entre le Caire mauresque, la décoration de l'Alhambra, et les modèles turco-persans, au temps du « monde ottoman ».

Entre les objets décoratifs qui atteignent l'Europe, les études de planches de motifs complètes et la recopie de modèles sur place, par les amateurs et les artistes durant leurs voyages, les moyens d'approvisionnement de ces modèles sont nombreux, vastes, et se diffusent très vite.

Citer ces trois modes de diffusion est très important, parce que chacun concerne le corpus Gallé. L'analyse n'a pas permis de retrouver par quel biais l'industriel a repris ses motifs ; cependant, elle nous permet de relever que Gallé a suivi très scrupuleusement l'évolution de la connaissance sur les arts de l'Islam.

Et, à la façon de son temps, il les perçoit d'une façon générale – c'est-à-dire que les dessins sont difficiles à rapprocher sans doute à une origine géographique précise- en en absorbant les détails.

Pour les objets décoratifs islamiques, Gallé puise sans doute dans la référence du monde turco-persan. C'est, même pour les deux autres moyens de diffusion que nous verrons juste après, l'aire géographique dont la production se rapproche le plus des trois dessins Gallé qui sont conservés.

« Ce qu'aujourd'hui nous distinguons : Turquie ottomane et Iran safavide, le regard du XIX^{ème} siècle s'efforçait de l'unir, au détriment de la source turque. Tous ou presque déniaient à la Turquie l'autonomie de son art et le rattachaient à l'Iran, en y ajoutant parfois l'influence d'éléments arabes, byzantins et grecs antiques. »

Ce cas est plutôt vrai dans le travail d'Émile Gallé, pour les éléments arabes (mais non byzantins ni grecs).

« Léon Parvillée, en parlant 'd'architecture et de décoration turques' en 1874, faisait figure d'exception, et encore était-il contredit, dans la préface de son propre ouvrage, par Viollet-le-Duc, qui doutait de la pertinence de l'expression, tandis que l'auteur lui-même reconnaissait que 'l'art turc' n'était en fait que le résultat d'heureux mélanges entre des sources étrangères au peuple conquérant (...). La théorie, cependant, fut largement démentie par la pratique : aucun art n'a sans doute donné lieu à des imitations plus ferventes, plus nombreuses et plus exactes que l'art ottoman du XV^{ème} au XVII^{ème} siècle, dans les céramiques et les textiles occidentaux de la fin du XIX^{ème} siècle (...)»²²⁵.

On retrouve alors le travail de Léon Parvillée comme très important pour relever les décors de la céramique turco-persan, succédant au goût des céramiques bleues d'Iznik.



Fig. 146 : PARVILLEE Léon, « Céramique turco-persane », dans SAUVAGEOT Louis, *L'Art pour tous*, Paris, 1869.

²²⁵ LABRUSSE Rémi, *Purs décors ? Arts de l'Islam, regards du XIX^{ème} siècle*, Les Arts décoratifs, Musée du Louvre éditions, Paris, 2007 p.276.

Ce dessin est très proche de MOD 469, dans la disposition des couleurs et la forme des fleurs et feuilles de palmettes. On retrouve la discontinuité des aplats de couleurs par le fond blanc, le cerne des contours en guise de frise, comme un seul trait de couleur sur la surface du dessin.



Fig. 147 : Atelier Gallé, *Étude pour un décor*, crayon, aquarelle, encre sur papier, Nancy, musée de l'École de Nancy.

En bas à droite du modèle Gallé, des formes simples évidées sont des mains de Fatma, motif qui est repris en sorte de frises, d'une forme différente, dans les MOD 567 et 568. Ils sont



annotés comme des motifs Rouen par le chef de la direction artistique (Charles ou Émile Gallé) parce que cette typologie de céramiques française emploie les mêmes couleurs pour glacer ses œuvres de terre, mais aussi un genre de motifs fleuris stylisés qu'il est facile de rapprocher aux céramiques turco-persanes.

Fig. 148 : Atelier Gallé, *Étude pour un décor d'inspiration orientale*, crayon sur papier perforé, Nancy, musée de l'École de Nancy.

Seulement, ce sont des typologies de rosaces et de palmettes qui n'ont rien à voir avec le développement des céramiques Rouen :

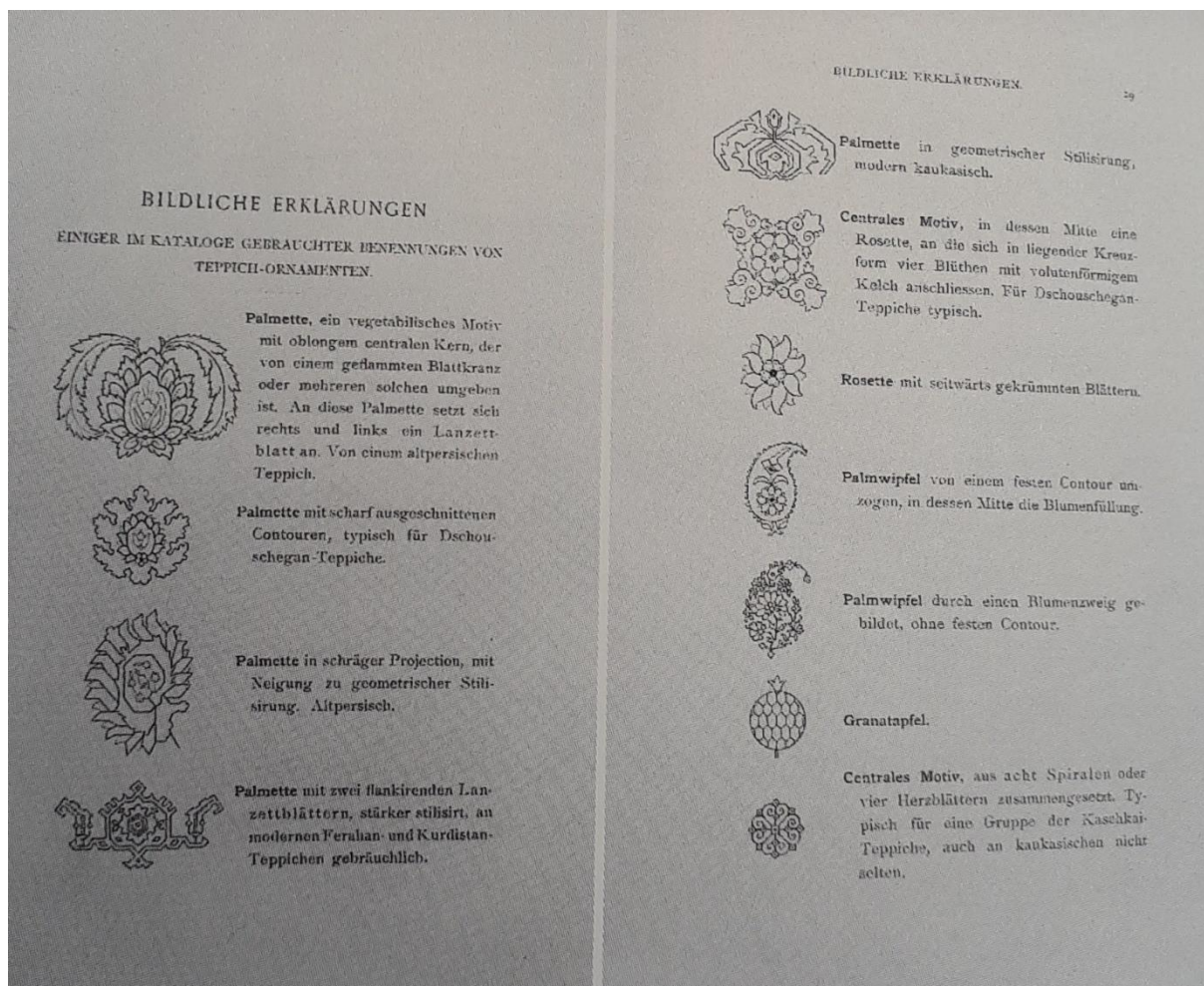


Fig. 149 : RIEGL Alois, « Explications visuelles de quelques-unes des dénominations utilisées dans le catalogue pour les ornements de tapis », *Katalog der Aussterlung orientalischer Teppiche*, Vienne, 1891, p.28-29.

La consultation de la totalité du catalogue a été impossible durant cette recherche, aussi certains motifs n'ont pas pu être relevés. Mais, en tout cas, le style des palmettes visibles sur ces pages témoigne de leur origine des arts de l'Islam.

L'influence arabe mauresque se fait sentir, par la disposition d'éléments géométriques plus grossiers, plus épais, comme ceux sculptés avec plus ou moins de relief que les autres sur les édifices –notamment l'Alhambra.

MOD 562, une fois encore, suggère un mélange de croisement des lignes orientales et une interprétation Art nouveau pour de la tapisserie ou papier peint. Le regard suit l'agencement des traits sur la ligne horizontale. Mais c'est avant tout la jonction des couleurs qui relie les motifs entre eux, et non pas les lignes, comme le voudrait l'art oriental.



Fig. 150 : Atelier Gallé, *Étude pour un décor en frise*, Crayon, aquarelle sur papier, Nancy, musée de l'École de Nancy.

Pour terminer, MOD 604 propose un cartouche fait de motifs ajourés et cachemire, qui n'est d'aucune innovation particulière.



Fig. 151 : Atelier Gallé, *Étude pour un décor floral stylisé*, crayon sur papier calque perforé, Nancy, musée de l'École de Nancy.

3. Les figures.

Cinq dessins sur les 35 de cette catégorie figurent des personnages.

Il y a les deux cavaliers persans, un homme dans un cartouche (similaire à celui de MOD 58) à genoux en train de fumer au narguilé, une femme et un homme s'agitant dans un jardin abstrait et trois autres personnes fumant à leur tour, sur des coussins.

En ce qui concerne le style des figures de cette sélection, il diffère quelque peu de celui destiné aux poncifs, mais est tout à fait comparable aux dessins qui ont été présentés précédemment, dans la catégorie médiévale.

Les visages ne sont pas assez caractérisés pour définir un profil oriental ou européen ; ce sont essentiellement les vêtements, les coiffes et la pilosité faciale qui déterminent les genres des personnages, et leur origine géographique. On est loin du réalisme narratif et descriptif des miniatures orientales, entre influence perse, iranienne et indienne moghole (au XIV^{ème} siècle),

suite à un naturalisme élégant et animé développé à Bagdad sous influence chinoise au début du XIV^{ème} siècle²²⁶.

Il fait jour que le thème du *Cavalier persan* a été repris à plusieurs reprises dans les œuvres de Gallé. Il s'évertue à représenter les soldats chassant, ou combattant l'arc à l'épaule, dans un style dirait-on classique de figuration de personnages masculins nobles²²⁷, pour louer la chasse et la guerre comme des activités nobles et formatrices pour l'individu.

Ces deux personnages, tirés du même modèle potentiellement (mais rapporté différemment selon les projets de céramique, et surtout la matière dans laquelle ils seront traités), sont dits « persans » en raison du modèle de couvre-chef qu'ils portent (à pointe et d'un seul tenant), et de leur tunique²²⁸.



Fig. 152 : DAMBOURGET, « PERSE – Danseuses et musiciens », Éditeur Firmin Didot et Compagnie, Paris, in RACINET Albert, *Le costume historique*, vol. 3, p.201.

Sur cette illustration, les musiciens perses portent justement un chapeau persan sombre, faisant quelque peu penser aux casques militaires, indiens et arabes. Il n'y avait pas d'illustrations disponibles d'une tunique, mais la tenue repose principalement, pour les orientaux, sur une longue tunique maintenue à la taille, d'un pantalon et parfois de plusieurs vestes (non représentées pour les cavaliers).

²²⁶ LABRUSSE Rémi, *Purs décors ? Arts de l'Islam, regards du XIX^{ème} siècle*, op. cit. p.37.

²²⁷ Voir III. L'orientalisme dans l'entreprise Gallé, A. Pourquoi séparer l'Égypte des autres pays d'Orient ? 2. Les arts d'Orient sont-ils des arts de l'Islam, p.118.

²²⁸ RACINET Albert, *Le costume historique : cinq cents planches, trois cents en couleurs, or et argent, deux cents en camaïeu, types principaux du vêtement et de la parure, rapprochés de ceux de l'intérieur de l'habitation dans tous les temps et chez tous les peuples, avec de nombreux détails sur le mobilier, les armes, les objets usuels, les moyens de transport, etc.*, Paris, 1888, vol. 2, p.201.

Il faut, au sujet de cette typologie de personnage, mettre en lumière que ce motif a été utilisé dans la céramique. En effet, cette composition dans un cartouche, avec un motif abstrait et sombre l'entourant, a été relevé dans un autre projet dessiné de vase Gallé (l'inspiration est difficile à établir, le traitement faisant songer à un personnage occidental).



Fig. 153 : Atelier Gallé, *Étude de vase à décor de chasse*, crayon, gouache et rehauts d'or sur papier fort, musée de l'École de Nancy.

Ce cavalier est orienté en sens inverse du dessin à la verrerie ; l'ensemble est plus coloré et épais, ce qui laisse songer une adaptation pour de la céramique, surtout si ce personnage est peint à la surface de l'objet.

L'inspiration des motifs et des personnages ne se limite pas, comme tout autre motif des ateliers Gallé, à un seul usage ; ils sont dessinés de façon très malléable pour s'adapter soit en motif central d'un objet, soit en ornement, composite ou complet.

Ce cavalier est adapté aux thématiques orientales de l'artiste ; il change simplement l'habillement de la figure humaine pour cibler telle ou telle influence. Ce sont des décors très adaptables.

MOD 46 n'est pas assez précis pour situer géographiquement l'origine du costume. La disposition des motifs, très finement tracés, permet de jouer avec les détails ajourés du fond et fleuri du cartouche, des nervures des feuilles des végétaux, et du narguilé – ses propres décors et la fumée qui flotte comme des arabesques ou des rinceaux, encadrant aussi la scène.

Ici, comme pour les arts orientaux, le détail ne compte pas pour lui-même mais pour unir l'ensemble dans une illustration de l'activité de fumeur, rendu romancé avec le narguilé très en évidence hors du cartouche, la continuité des motifs cités.

Les narguilés des deux modèles sont les mêmes, à savoir un modèle d'Orient, entre la Turquie et la Perse :



Fig. 154 : « ASIE », dans RACINET Albert, *Le costume historique*, Paris, 1888, vol. 3, p.228.

Le personnage est un élément secondaire en lui-même, car l'intérêt repose sur les ornements qui s'enlacent et se chevauchent autour de la déclinaison du tabac.

MOD 354 est une autre illustration de fumeurs, contemplatifs et perdus dans la fumée qui occulte la plus grosse partie de la scène, peinte dans une section verticale de la silhouette de l'objet.



Le traitement est différent de MOD 46, comme si c'était une peinture sur céramique, au vu des détails et de la composition sur un même plan. Les costumes ne sont pas identiques à celui de MOD 46. Il semblerait que seul le personnage central soit identifiable comme une personne orientale. Les coiffures et les collerettes à pompons n'ont rien d'une parure orientale. Les motifs du personnage rappellent ceux que l'on trouve dans les planches du recueil

*Dessins originaux de costumes turcs : un recueil de dessins aquarelles*²²⁹, des motifs floraux avec des enroulements comme des arabesques et des rinceaux.

Fig. 155 : « Imbrakhor, écuyer », *Dessins originaux de costumes turcs : un recueil de dessins aquarelles*, Turquie, XVIIIème siècle, p.29.

²²⁹ [Recueil], *Dessins originaux de costumes turcs : un recueil de dessins aquarelles*, Turquie, XVIIIème siècle, vol. 1.

Les fleurs dessinées sur la section de l'objet sont des fleurs de tabac fleuries. En plus, la section est cadrée comme si un observateur extérieur saisissait la scène dans l'instant. Ce sentiment accentué car le décor de l'objet silhouetté est une alternance entre scène des fumeurs et un décor orangé ajouré derrière des fleurs de tabac fleuries. Comme si à travers le treillage, la scène était perceptible, en plus mise en abyme de la fleur qui pousse à proximité des fumeurs, et sur le tissu.

Ce ne serait pas surprenant si ce décor était prévu pour un pot à tabac, explicite par la même occasion, pour présenter cette activité comme un loisir plus élégant. Un loisir qui atteindrait les classes européennes et qui s'approprieraient le tabac d'une façon exotique.

Si Gallé s'inspire des tissus qui abondent dans les expositions et sur le marché international, il reprend une fleur qui sert à la thématique pour son adaptation.

Enfin, il faut terminer par MOD 338. C'est l'ornementation végétale stylisée qui donne une sensation orientalisante à l'ensemble. Les vêtements fantasmagoriques des personnages décuplent le sentiment exotique de la scène – en arrosant des plantes imprécises, fourmillant tout autour. Ce qui rend les vêtements difficiles à identifier est l'exagération de la forme des tissus : ce qui semble être un personnage féminin, à gauche, porte une jupe ou tunique dont la couche supérieure forme une corolle de pétales, pour ajouter au fourmillement général.

La tenue du supposé personnage masculin, à droite, est coupée d'une façon plus européenne, parce que les différents éléments de la tenue, au niveau des genoux et des épaules, se superposent et se resserrent (par des liens, pour les genoux) à ces endroits, dans les tenues occidentales.

En Orient, les vêtements sont plus amples, eux aussi composés en plusieurs couches ajustées à la taille (par des ceintures, la taille des pantalons, des tuniques et des bas). Les vêtements orientaux sont plus proches des originaux pour les autres dessins de cette catégorie que celui-ci, procédant de la fusion de plusieurs références les unes avec les autres.

Néanmoins, une influence indienne est décelée pour la tenue vestimentaire du personnage de gauche, justement pour l'exagération de la corolle de tissu.



Fig. 156 : CHARPENTIER, « INDE – Costumes de guerre du XVIème siècle », Éditeurs Firmin Diderot et Cie, Paris, in RACINET Albert, *Le costume historique*, Paris, 1888, vol. 3, p.107.

Les chaussures aussi, très enroulées à la pointe, ont une inspiration orientale plus difficile à cibler. Les chaussures pointues sont indiennes (voir l'illustration précédente), et plus précisément du style impériale moghole (avec la transparence de la tunique par-dessus les bas, évoquant la superposition vestimentaire imaginée dans le dessin d'atelier), et des indiens radjpoutes.



Fig. 157 : DURIN, « INDE », Editeurs Firmin Diderot et Cie, Paris, in RACINET Albert, *Le costume historique*, Éditeurs Firmin Diderot et Cie, Paris, in RACINET Albert, *Le costume historique*, Paris, 1888, vol. 3, p.71.

La référence indienne est nourrie, de l'autre côté, par le décor floral majoritaire sur l'ensemble du motif. La reprise des étoffes indiennes est sans l'ombre d'un doute une alternance

« strictement architectural et conventionnel (...), et l'autre (...) dans lesquels on a tenté une imitation plus directe de la nature²³⁰».

« On trouve aussi chez les Indiens, la même division et la même subdivision des lignes générales, qui forment les principaux charmes de l'ornement mauresque ; la différence qui crée le style n'en est pas une de principe, mais simplement d'expression individuelle. Les ornements des Indiens ont quelque chose de plus coulant et de plus gracieux, et ils sont moins conventionnels que ceux du style mauresque, par suite, sans doute, de l'influence plus directe qu'a exercée sur eux le style perse. (...) Dans l'application des divers ornements aux différentes parties des objets, le plus grand discernement se décèle toujours. L'ornement est invariablement parfaitement proportionné à la position qu'il occupe ; de petites fleurs pendantes ornent les cous étroits des houkas, tandis que les formes bombées de la base sont décorées d'ornements plus grands ; au bord inférieur se trouvent des ornements qui ont une tendance montante, et qui, en même temps, forment une ligne continue autour de la forme de l'objet pour empêcher l'œil de s'en écarter. Toutes les fois qu'on emploie d'étroites bordures courantes, (...) on les contraste par d'autres qui suivent une direction contraire ; l'artiste ne perd jamais de vue le repos général de la décoration.

Dans la distribution égale de l'ornement de surface sur les fonds, les Indiens déploient un instinct et une perfection de dessin, tout-à-fait merveilleux. (...) La balance exacte obtenue par l'artiste, en plaçant la broderie d'or sur un fond vert et rouge, était si parfaite, qu'il était au-delà du pouvoir d'un artiste européen de la copier en maintenant la même balance, si complète, de forme et de couleur. La manière dont les couleurs sont fondues entre elles dans tous les tissus des Indiens, afin d'obtenir ce qu'ils paraissent toujours chercher à produire, savoir, que les objets coloriés vus à une certaine distance présentent à la vue un éclat neutralisé, est des plus remarquables. (...) Tous les exemples font voir l'ajustement le plus parfait dans le soin de masser les ornements à l'égard de la couleur du fond ; chaque couleur ou teinte, à partir des plus pâles et des plus délicates jusqu'aux plus foncées et aux plus riches en nuances, reçoit exactement la quantité d'ornements qu'elle peut supporter.²³¹»

Cette reprise du dédoublement des lignes et du fourmillement constant de lignes très continues et similaires ne produit pas un amas de lignes confuses, mais l'unité du motif floral qui, après une concentration du regard, définit les contours de chaque fleur, elle-même ornée de fleurs qui façonnent les nervures et les motifs végétaux.

L'absence de motifs floraux représentés sur les deux costumes permet d'apprécier le fond, inspiré justement des tissus indiens.

²³⁰ JONES Owen, La Grammaire de l'ornement, Day & Son, Limited-Cagnon, 1865, p.164.

²³¹ Ibid.



Fig. 158 : TAFEL, « Indien n°2 », in JONES Owen, La grammaire de l'ornement, Day & Son, Limited-Cagnon, 1865, p.50.

4. L'écriture arabe.

Les dessins MOD 58, MOD 140 et MOD 156 ont un motif décoratif reposant sur un élément important des arts islamiques : l'écriture coranique.

Alors que cette caractéristique est pourtant très importante dans la définition de cet art, la représentativité de son usage dans les Établissements Gallé est très faible. Notamment pour les dessins, alors qu'il existe des exemplaires de verreries aux motifs de cavalier persan – ce qui pourrait induire un plus grand nombre de dessins préservés, très inspirés du modèle MOD 58. Dans cette idée, il faut retenir que le dessin MOD 58 a servi d'application pour une verrerie conservée au musée de l'École de Nancy ; il existe, pour ce qui est connue de la collection Gallé à travers le monde, uniquement cet exemplaire aussi proche du dessin original.



Fig. 159 : Atelier Gallé, Vase ansé « Cavalier persan », verre, v. 1884.



Fig. 160 : Atelier Gallé, Bouteille à couvercle « Cavalier persan », verre, v. 1884.



Fig. 161 : Atelier Gallé, Vase pansu « Cavalier persan », verre, v. 1885-1890.

Ces exemplaires de la série *Cavalier persan* sont tous dédiés à de la verrerie. Il est intéressant de relever que le motif du cavalier dessiné n'est repris qu'une fois à l'identique, pour le verre central – les autres personnages sont des figures variées, entre un archer et une inversion du sens du personnage, et une simplification des traits.

Dans ces trois exemplaires relevés, aucun pastiche de l'écriture coranique n'est repris. Le fond est uniquement végétalisé.

L'écriture coranique, pour MOD 58, est présente à deux endroits du vase ansé tripode (lisible en filigrane de la page). Ce motif court à la fois sur la totalité de la planche dans un ton bleu, et ensuite dans le cartouche qui entoure le cavalier en mouvement. Ces motifs suivent la forme de la panse, pour lui apporter une décoration géométrique et continue ; l'alternance de couleurs et d'épaisseur établit un décalage entre ce motif très précis, minutieux, et les cartouches floraux verticaux. Pour ce projet, l'idée est de produire une thématique abstraite inspirée de l'Orient, avec l'extraction de l'écriture de son sens premier, c'est-à-dire transmettre un propos intelligible – pour qui parle la langue-, pour en faire un ornement à part entière. Il s'agit avant tout de proposer des formes nouvelles à appliquer sur les objets, non pas d'essayer de reproduire la langue pour ce qu'elle est.

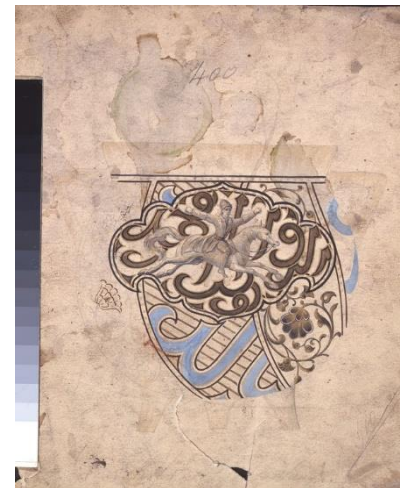


Fig. 162 : Atelier Gallé, *Étude pour un pot*, crayon, aquarelle, rehauts d'or sur papier fort, Nancy, musée de l'École de Nancy.

Gallé se place à l'extrémité de la considération des écrits islamiques comme un procédé décoratif, car il ne cherche pas du tout à en extraire la spiritualité. Il exploite uniquement l'esthétique de cette pratique décorative et culturelle. Dans son œuvre, on retrouve l'enchevêtrement des lignes et la courbe permanente des traits.

« L'arabe s'écrit et se lit de droite à gauche et de haut en bas. Une page commence donc en haut, à droite. (...) Il y a deux sortes de voyelles, les longues et les brèves, ces dernières étant généralement omises ou apparaissent au-dessus et au-dessous de la ligne d'écriture quand il y a nécessité de vocaliser.

Deux raisons essentielles semblent avoir donné son importance à l'épigraphie : la valeur décorative des caractères arabes et, surtout, le fait que la parole de Dieu, le Coran, a été transmise aux hommes en arabe et qu'il est hautement louable de la reproduire. La calligraphie est devenue une science, une préoccupation constante de l'enseignement (...)

A partir du XIII^{ème} siècle, et peut-être par la suite de la vulgarisation des papiers de chiffon, le cursif (...) tend à remplacer l'écriture antérieure. Les lettres s'assouplissent, s'arrondissent, ne suivent plus la ligne de base. Le ductus de plus en plus dédié conduit à l'enchevêtrement des caractères. Les éléments floraux s'étendent sur les surfaces calligraphiées : quand ils sont sculptés, souvent en plus faible relief que les lettres. Ce cursif connaît plusieurs variantes »²³².

Cette superposition du cavalier sur l'écriture fige l'œuvre dans un mouvement orientalisant, dont Émile Gallé parvint à s'extraire pour créer son style propre (en ça reconnaissable par la présence de la nature comme un autre motif ornemental).

Pour les dessins restant, MOD 140 et MOD 156, l'écriture est de nouveau traitée comme un ornement d'un ensemble. Dans les deux cas, elle n'est plus le fond aidant à situer un personnage dans un cartouche qui la cadre partiellement. Au contraire, elle court sur la surface des panses des deux modèles, et l'on pourrait lire les signes d'un bout à l'autre de l'objet.



Fig. 163 : Atelier Gallé, *Étude pour un trépied ou cassolette*, Crayon, gouache, aquarelle, encre sur papier, Nancy, musée de l'École de Nancy.



Fig. 164 : Atelier Gallé, *Étude de décor*, crayon et aquarelle sur papier Nancy, musée de l'École de Nancy.

Le dessin MOD 140 présente partiellement un cavalier, dans la même posture que le modèle 58, devançant ou poursuivant un autre animal (peut-être un chien de chasse, ou du gibier). Il surmonte l'écriture, mais n'est pas le sujet principal de l'objet, très orné de formes géométriques et de couleurs s'opposant entre les claires et les foncées. Cela se suppose parce qu'il n'est pas aussi détaillé que pour le motif appliqué au verre, et est représenté plus petit que le fond.

Aucun personnage ne figure sur le modèle 156 ; la thématique lorraine prime sous des motifs orientaux, avec l'usage de traits rugueux et doublement cernés d'un trait plus clair, puis foncé. Le chardon lorrain et la croix de Lorraine sont les motifs principaux de l'œuvre, dessinés d'une façon moins réaliste.

²³² [Catalogue d'exposition] L'Islam dans les collections nationales, ROUX Jean-Paul, Editions Les musées nationaux, Paris, 1977, p.71-72.

Pour le vase tripode MOD 140, une fois encore, l'écriture ne sert que de décor affilié à l'Orient. Son usage permet d'équilibrer les couleurs de la panse de la céramique, parce que le cavalier ressort plus vivement sur le fond foncé lorsqu'il est figuré au-dessus de l'écriture. Cette dernière n'est pas autant travaillée pour son potentiel esthétique cependant ; les lettres peuvent plus distinctement se confondre avec des lettres arabes. L'idée n'est pas de décorer l'écriture mais de la reproduire telle qu'elle, pour en faire un ornement particulier.

En revanche, l'écriture utilisée pour décorer le dessin MOD 156 ressemble davantage à du français, langue à laquelle aurait été apposé le principe décoratif de l'arabe : les lettres forment à la fois du sens, et une forme décorative exploitable. Ainsi, si l'on suppose que les lettres inscrites peuvent signifier quelque chose, couplées à la thématique Lorraine stylisée, peut-être que l'écriture reprend l'inscription du nom du créateur et du lieu de création de l'objet : « *G. NANCY E* ».

Puisque Gallé soigne de plus en plus ces signatures (**Annexe 4**), il est courant de pouvoir lire son nom et sa marque dans le décor de l'objet, si travaillés que leur présence ne nuit pas la lisibilité des œuvres ; cela ajoute même un détail pointilleux sur l'origine de l'objet.

Dans ces trois exemples, Gallé a su reprendre les critères de l'art oriental pour traiter l'écriture, qu'il aime joindre à son travail, surtout pour nouer encore plus d'onirisme et de symbolisme à son style, et ce sans toujours rendre le propos compréhensible par les amateurs. Il expérimente deux nouvelles façons d'inclure l'écrit dans son travail « parlant », sans se contenter de peindre simplement le texte manuscrit sur une glaçure ; les lettres font corps avec l'ensemble.

5. Les motifs connus pour les dessins du musée d'Orsay.

Seize dessins sont liés au corpus orientalisant du MEN. C'est le plus grand nombre de dessins de cette collection qui est conservé, lié au corpus étudié.

Ce corpus, dans sa composition est très proche de celui du MEN. On y retrouve des poncifs, des études, des applications.

Tout d'abord, il y a l'étude d'un épervier sur son perchoir. Ce modèle est connu appliqué à une paire de céramiques en forme de lampe arabe, par le biais d'une photographie conservée au musée d'Orsay. Il se trouve que deux modèles de cette céramique existent : l'un dans les tons orange, avec la reprise de l'épervier, le second bleu et rouge.



Fig. 165 : Atelier Gallé, *Epervier accroché à son perchoir*, dessin au crayon, Paris, musée d'Orsay, (C) RMN-Grand Palais (musée d'Orsay), Tony Querrec.



Fig. 166 : Anonyme, *Deux vases, une fontaine, trois jardinières en céramique*, v. 1900, Paris, musée d'Orsay, (C) RMN-Grand Palais (musée d'Orsay), Patrice Schmidt.



Fig. 167 : Atelier Gallé, *Étude pour une lampe (algérienne)*, crayon et gouache sur papier, 1874, Nancy, musée de l'École de Nancy.

Fig. 168 : Atelier Gallé, *Étude pour le décor d'une carafe à bouchon*, crayon et gouache sur papier, 1874, Nancy, musée de l'École de Nancy.

C'est le seul exemplaire dessiné, confectionné en terre et pris en photo qui soit présent dans cette étude. La photographie, bien qu'elle soit en noir et blanc, dévoile qu'il était parfaitement possible pour l'artiste de produire des objets exactement conformes au concept sur papier. Cela fait écho au *Vase à insectes ailés*, créé pour l'Exposition universelle de 1889, dont on constate une différence d'application de la couleur (plus claire) du fond, contrairement au modèle peint.

Puisque la photographie a été prise autour de 1900, il n'est pas impossible que les dessins furent établis entre la période de prédilection de Gallé pour les arts de l'Islam (entre 1870 et 1880), pour être repris pour l'Exposition universelle de 1900 ; il se peut aussi qu'à l'occasion de la préparation de l'Exposition, Gallé ait volontairement créé un modèle dans ce goût pour créer une vitrine d'Orient – sachant que les trois jardinières présentées en bas de la photographie sont issues du registre japonisant, avec des chrysanthèmes en guise de motif central et l'enroulement des pieds et des poignets des objets d'une façon extrême-orientale.

Le dessin de l'épervier du MO n'est pas daté de façon précise, mais est exactement conforme à celui reproduit pour MOD 47, qui est daté comme MOD 446 de juillet 1874.

La première hypothèse est l'avantage retenue que la seconde ; tout comme il n'est pas exclu que les œuvres en céramique soient datées des années 1874-1880, il faut bien relever qu'elles sont exactement conformes au modèle, dans la forme des alvéoles et leur largeur, le cerclage du col du vase avec l'espèce de chaîne, tandis que l'épervier enchaîné est bien disposé sur la panse des vases, là où les alvéoles n'ont pas été pleinement reproduites.

Ensuite, on retrouve une scène galante entre un couple identifié comme perse en raison des turbans des personnages, tandis que la tenue vestimentaire du personnage féminin est peu identifiable. Il n'y a toujours que très peu de représentations humaines dans les œuvres de l'artiste industriel.



Fig. 168 : Atelier Gallé, *Jeune homme agenouillé offrant à sa compagne*, mine de plomb, aquarelle et encre noire, v.1889, Paris, musée d'Orsay, (C) RMN-Grand Palais (musée d'Orsay).

Les jeunes gens sont assis sous ce qui ressemble davantage à un cerisier en fleurs qu'à une autre espèce orientale. La situation géographique est difficilement attribuable sur ces seuls éléments.

L'ensemble est très transparent, traité avec des pointillés un peu comme les modèles évoquant la mosaïque. L'application est sans doute destinée au verre, car on ne retrouve pas d'intérêt, dans le travail de Gallé, à représenter des figures de façon aussi souple et réaliste.

La souplesse des postures ici est plus proche des miniatures orientales que toutes les représentations figurées vues précédemment ; les traits sont directs, courbes et tracent peu de détails dans les plis des vêtements et les expressions du visage. La scène est simplement représentée pour être tout juste compréhensible, et elle est portée vers un orient rêvé par la situation onirique de la scène, et la transparence des couleurs.

Dans un autre temps, on retrouve deux modèles du pot à couvercle à motif de fleurs de tabac, issu de la même série que le dessin MOD 354, et s'inspirant de MOD 46 pour la disposition de la fumée.



Fig. 169 : Atelier Gallé, *Couvercle de bonbonnière (?) - Modèle de prise ajourée*, aquarelle, mine de plomb, rehauts d'or, Paris, musée d'Orsay, (C) RMN-Grand Palais (musée d'Orsay).

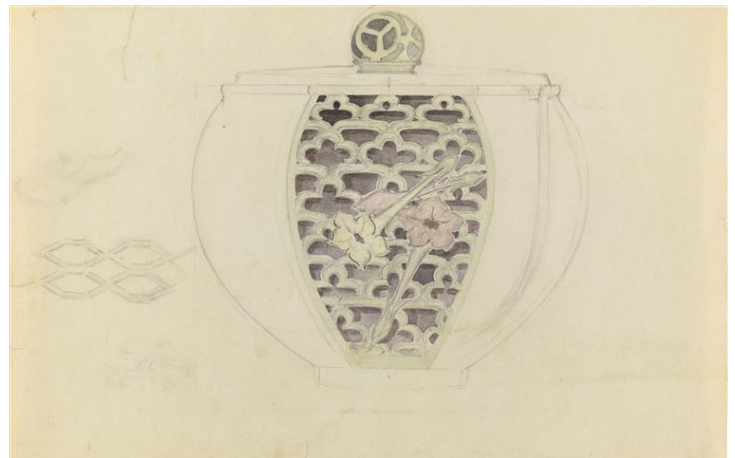


Fig. 170 : Atelier Gallé, *Pot couvert en faïence à décor de fleurs de tabac*, dessin au crayon, Paris, musée d'Orsay, (C) RMN-Grand Palais (musée d'Orsay).



Fig. 171 : Atelier Gallé, *Etude de décor pour un pot à couvercle*, crayon et aquarelle sur papier, Nancy, musée de l'Ecole de Nancy.



Fig. 172 : Atelier Gallé, *Etude de décor*, crayon et aquarelle sur papier, Nancy, musée de l'Ecole de Nancy.

Il s'agit de représenter ce pot de façon complète sur plusieurs faces, entre tous les motifs de la panse et la minutie des détails des volutes de fumée dissimulent les fleurs sur le couvercle.

Le fait de fumer inspire à Gallé une forme élégante et très légère, dans la transparence et la finesse des couleurs et l'épaisseur des traits. Le tabac est dessiné dans sa forme végétale, et la façon dont il est consommé tel un loisir avec la fumée gracile très aérienne.

Il est très intéressant de voir l'évolution d'une conception qui, pour le coup, n'évolue pas beaucoup dans l'esprit de l'artiste. Il en garde une idée très claire.

Un des dessins conservés au MO possède des motifs dits « coufiques ».

« [En parlant d'une ancienne écriture arabe, d'abord employée pour la calligraphie du Coran, puis dans les inscriptions ornementales et les monnaies] Qui est sans points diacritiques.²³³ »

Le décor du verre se compose d'une seule ligne d'écriture arabe sur la partie supérieure du récipient du verre ; les autres motifs reposant sur des frises géométriques simples et très enchevêtrées.

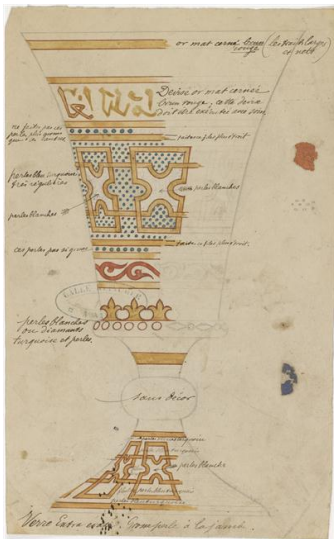


Fig. 173 : Atelier Gallé, *Modèle de verre à devise pseudo-coufique* (?), crayon et aquarelle, Paris, musée d'Orsay, (C) RMN-Grand Palais (musée d'Orsay).

Deux dessins du MEN rappellent cette stylisation coufique, et qui n'ont pas encore été présentés dans le corpus, ce sont MOD 345 et MOD 346.

²³³ « Coufique », <https://www.cnrtl.fr/definition/coufique> consulté le 29/08/20.

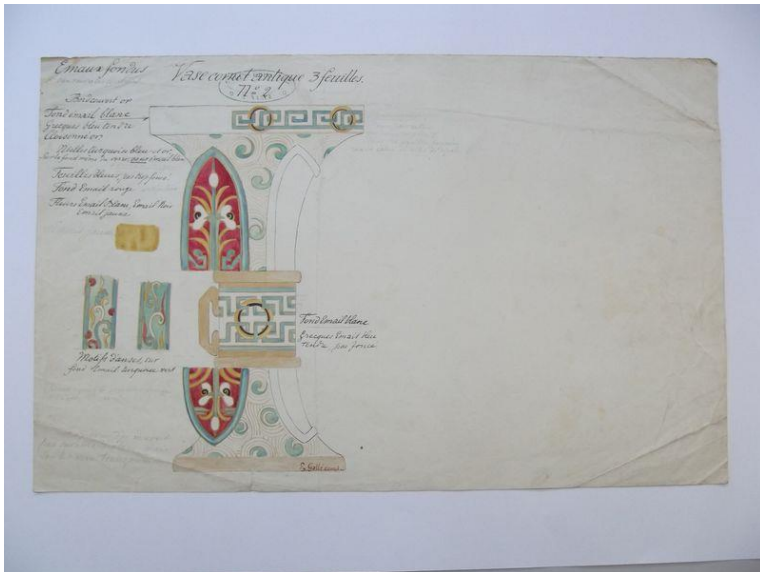


Fig. 174 : Atelier Gallé, *Etude pour le décor d'un vase corne*, aquarelle, rehauts d'or et encre sur papier, Nancy, musée de l'Ecole de Nancy.



Fig. 175 : Atelier Gallé, *Etude pour le décor d'un vase corne*, aquarelle, rehauts d'or et encre sur papier, Nancy, musée de l'Ecole de Nancy.

Il s'agit de deux vases cornets antiques, destinés à la céramique (recevant des émaux fondants). Ce qui les rapproche du modèle d'Orsay est l'écriture manuscrite annotant les dessins : elle est celle de Charles Gallé, ce qui place les modèles plutôt entre 1860 et 1870, période durant laquelle Charles Gallé dirigeait toujours l'entreprise, avec son fils, lui-même directeur artistique de l'entreprise. Les hommes travaillant ensemble, il n'est pas surprenant que Gallé ait pu produire ces modèles, proposés ensuite à son père.

Egalement, ces modèles laissent une large place à une composition et une ornementation très géométrique, ce qui ne sera jamais une caractéristique de l'art de Gallé. La conception des arts de l'Islam ici n'exploite pas du tout le potentiel islamisant des dessins qui ont été étudiés précédemment ; on se contente ici de reproduire les premières caractéristiques très généralistes qui avaient été retenues lors des premières études des arts de l'Islam.

Il reste encore trois séries de dessins conservés au musée d'Orsay. Ce sont des dessins importants parce que, grâce aux ressources disponibles sur le site de la RMN, et la documentation des dessins Gallé du musée d'Orsay, il a été possible d'identifier plus facilement des modèles du MEN.

Pour un dessin, il est affilié aux modèles indiens, par la disposition des éléments naturels et la façon dont ils sont dessinés :



Fig. 176 : Atelier Gallé, *Porcelaine de l'Inde : décor à motifs orientaux, palmettes, fleurs et volutes*, aquarelle, Paris, musée d'Orsay, (C) RMN-Grand Palais (musée d'Orsay).

Il est le seul dessin à reprendre des motifs indiens de tout le corpus. Il veut reprendre un motif d'une porcelaine indienne, pour l'appliquer à de la faïence. Ceci n'est pas surprenant, parce que de l'Orient, ce sont surtout les motifs persans, turcs et arabes qui sont retenus. Les motifs indiens sont davantage destinés à la tapisserie qu'aux autres arts décoratifs, et les fleurs sont rendues dans une silhouette simple qu'il n'est pas possible de les confondre avec une autre référence.

Les modèles indiens mogholes sont exclusivement basés sur la disposition des fleurs de façon symétrique.



Fig. 177 : *Tapis à treillis floral, Inde, point noué de cachemire de chèvre, nœud asymétrique, 1^{er} quart du XVII^{ème} siècle*, Paris, musée du Louvre ²³⁴.

²³⁴ LABRUSSE Rémi, *Purs décors ? Arts de l'Islam, regards du XIX^{ème} siècle*, Les Arts décoratifs, Musée du Louvre éditions, Paris, 2007, p.208.

Pour la suite, on trouve deux modèles affiliés au registre décoratif turc.



Fig. 178 : Atelier Gallé, *Décor d'un Sabot turc : palmette ornementale*, mine de plomb et aquarelle, Paris, musée d'Orsay, (C) RMN-Grand Palais (musée d'Orsay).



Fig. 179 : Atelier Gallé, *Modèle de décor pour une lampe turque*, crayon et aquarelle, Paris, musée d'Orsay, (C) RMN-Grand Palais (musée d'Orsay).

Le monde ottoman, à travers la Turquie, retient surtout les couleurs rouges, blanches et bleues pour orner de palmettes et de rinceaux ses céramiques.



Fig. 180 : *Plat aux palmettes, fleurons et rumi sur fond rouge tomate*, Turquie, céramique engobée, décor peint sous glaçure v.1580, Paris, musée du Louvre²³⁵.

Il existe un dessin crayonné de décor de cachemire.

²³⁵ LABRUSSE Rémi, *Purs décors ? Arts de l'Islam, regards du XIXème siècle*, Les Arts décoratifs, Musée du Louvre éditions, Paris, 2007, p.279.



Fig. 181 : Atelier Gallé, *Modèle de décor : ornements floraux en motif cachemire inscrits dans une cartouche rectangulaire*, crayon, Paris, musée d'Orsay, (C) RMN-Grand Palais (musée d'Orsay).

Le motif « cachemire » appelé Paisley, représente des motifs imprimés pour des tissus perses, puis iraniens. Le motif fut importé en Irlande, où sa production s'implante avant une diffusion européenne à partir de la ville de Paisley.

Ces motifs sont basés sur des frises géométriques, des fleurs symétriques très schématiques et des enchevêtrements de végétaux, eux-mêmes très fournis de motifs au niveau des pétales et des feuilles.

Il existe un dessin très similaire coloré, dans le fonds du MEN :

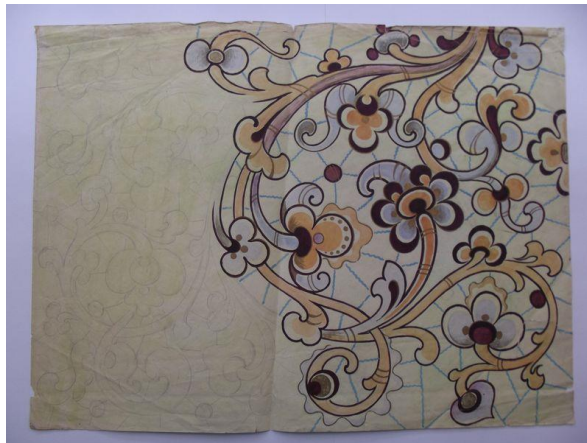


Fig. 182 : Atelier Gallé, *Étude de décor*, crayon, gouache et rehauts d'or sur papier, Nancy, musée de l'École de Nancy.

Ce sont exactement les mêmes fleurs, sur un format différent de papier. Une fois encore, on peut témoigner de la grande proximité des motifs entre une idée originale et la mise en couleurs du modèle.

Six modèles de motifs persans sont disponibles dans la collection du musée d'Orsay.



Fig. 183 : Atelier Gallé, *Décor aux palmes et fleurs*, crayon et aquarelle, Paris, musée d'Orsay, (C) RMN-Grand Palais (musée d'Orsay).



Fig. 184 : Atelier Gallé, *Modèle de décor pour les différentes parties d'une coupe trilobée en faïence*, crayon et aquarelle, Paris, musée d'Orsay, (C) RMN-Grand Palais (musée d'Orsay).

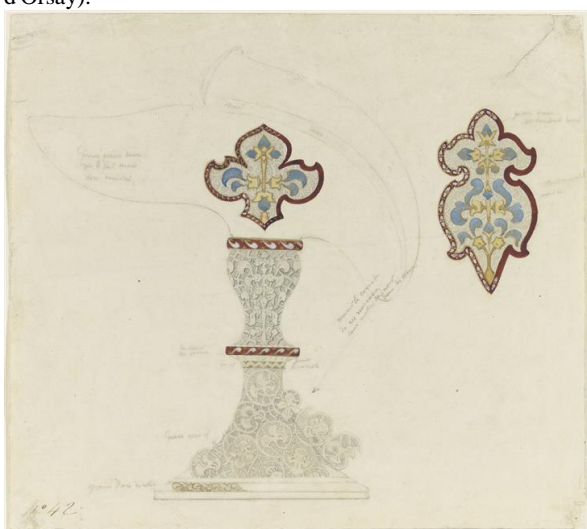


Fig. 185 : Atelier Gallé, *Modèle de cornet en verre sur piédouche orné de rinceaux et de palmettes persans*, crayon et aquarelle, sanguine, rehauts de gouache et d'or, Paris, musée d'Orsay, (C) RMN-Grand Palais (musée d'Orsay).



Fig. 186 : Atelier Gallé, *Cache-pot à motifs persans*, crayon et aquarelle, Paris, musée d'Orsay, (C) RMN-Grand Palais (musée d'Orsay).



Fig. 187 : Atelier Gallé, *Pied d'une coupe persane*, crayon et aquarelle, Paris, musée d'Orsay, (C) RMN-Grand Palais (musée d'Orsay).

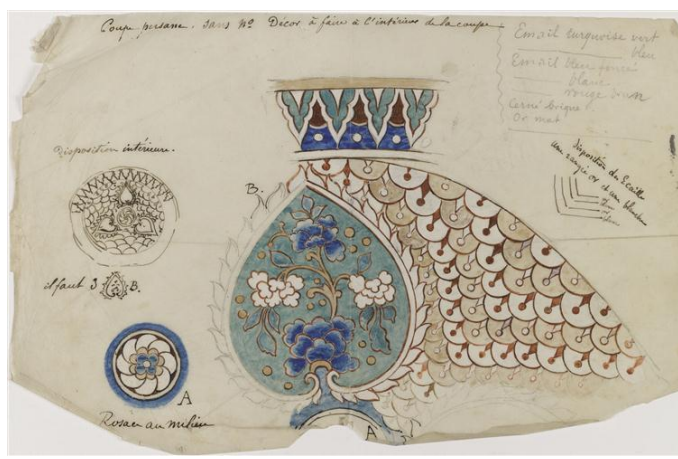


Fig. 188 : Atelier Gallé, *Décor intérieur d'une coupe persane*, crayon et aquarelle, Paris, musée d'Orsay, (C) RMN-Grand Palais (musée d'Orsay).

Les deux derniers dessins font sans doute partie de la même série. Avec le deuxième modèle de ce tableau, le style s'attache aux arts turco-persans, alternant des motifs géométriques avec des motifs floraux dans un camaïeu de couleurs limité au bleu, au rouge, au blanc et au vert.

En comparaison, le premier dessin du tableau nous rappelle la céramique turque du monde ottoman.

Les deux dessins restants demandent à se concentrer sur leurs motifs avant leur composition. La forme des palmettes et des arabesques est très proche, entre les deux dessins. Il s'agit plutôt d'une référence perse, avec des lignes sinueuses plus simples et des tons harmonieux.

Des arts de l'Islam, l'influence turco-persane est la plus représentative des deux corpus, avec comme dessins du MEN MOD 48 (plus perse que turco-persane, par le traitement attentif des fleurs), MOD 59, MOD 469, MOD 567, MOD 568 et MOD 604.

On retrouve les formes géométriques stylisées dans une empreinte florale, très mêlées les unes aux autres dans une unité soignée. L'absence de couleurs sur certains poncifs ne permet de douter du respect des couleurs originales, puisqu'aucun de ces modèles orientalisants ne fait preuve d'une fantaisie particulière.

Gallé prend soin à s'inspirer des modèles existants pour maîtriser les arts de l'Islam, et à terme en intégrer les préceptes dans ses travaux.

6. Les motifs pour les céramiques existantes du MEN et du MO.

A. Le musée d'Orsay.

Il n'y a aucune céramique conservée au musée d'Orsay qui puisse être directement reliée au corpus orientalisant dessiné des Établissements Gallé.

Une céramique cependant, *Coupe*, rappelle la fluctuation du style Gallé, et son attachement au symbolisme de la nature :



Fig. 189 : Atelier Gallé, *Coupe*, céramique, v.1890, Paris, musée d'Orsay.

L'esthétisme de la coupe repose sur plusieurs ornements, des frises géométriques entrelacées, positionnées à l'extérieur du col de l'objet, et verticalement sur sa panse, dans les creux de la masse. Le motif est reproduit une fois sur deux, en respectant l'alternance de couleurs.

Il est difficile de relever une typologie de plantes précises ; la couleur et les formes évoquent davantage des arabesques végétalisées que de simples frises géométriques. D'autant plus que les motifs ne sont pas disposés selon un axe pour créer une symétrie, ils sont toujours reproduits dans le même sens.



Fig. 190 : Atelier Gallé, *Coupe*, détail, céramique, v.1890, Paris, musée d'Orsay.

Il est supposé que cette céramique ne soit pas directement définie comme orientalisante, idée appuyée par la datation autour de la décennie 1890, mais que l'intérêt décoratif des arabesques ait été utilisé en-dehors d'un intérêt culturel, qui dépasse de la période de production 1870-1880.

B. Le musée de l'École de Nancy.

Deux céramiques sont issues du corpus orientalisant :

- Atelier Gallé, *Tasse et soucoupe*, « cigale et luciole », faïence fine, (v.1889) :



- Atelier Gallé, *Vase aux insectes stylisés*, faïence, 1889 :



Ces deux exemplaires ont été conceptualisés pour l'exposition de 1889, ayant été d'une grande consécration pour Émile Gallé et ses collaborateurs :

« (...) Gallé a voulu faire de chaque pièce une œuvre personnelle, objet de recherches techniques et d'amusement. Il a fait appel à la tonalité inattendue qui, en dehors de toute valeur de matière ou de façonnage, surprend l'amateur, l'artiste, le curieux d'officines et d'ateliers ²³⁶».

L'artiste s'est concentré sur le jeu des couleurs plutôt que sur celui des formes, pour rappeler des tonalités orientales, voire extrême-orientales, et appuyer la technicité de ses expérimentations par ce biais.

A ce sujet, les deux collections muséales conservent justement les deux modèles peints et dessinés, qui sont directement issus de cette expression artistique colorée :



Fig. 191 : Atelier Gallé, *Modèle de tasse et soucoupe en verre à décor de libellules en vol*, crayon, aquarelle, rehauts de gouache, rehauts d'or sur papier, musée d'Orsay, (C) RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski.



Fig. 192 : Atelier Gallé, *Étude pour le décor d'un vase : insectes ailés*, aquarelle sur papier et carton, musée de l'Ecole de Nancy.

Le vase bleu en céramique est un exemplaire confectionné parmi les plus proches de son modèle. L'application diffère davantage pour la soucoupe. Le cadrage des motifs n'est pas le même ; la soucoupe et la tasse ont une conception bien différente entre le papier et la terre cuite. Sur le dessin, les motifs se superposent pour jouer sur les perspectives et jouer sur l'esthétisme des formes et de la transparence des taches de couleurs. Alors que les céramiques proposent une disposition beaucoup plus traditionnelle : le marli de la soucoupe est un ton clair avec quelques motifs plus foncés au-dessus, quatre sections verticales recentrent le regard vers le fond de la soucoupe, sur l'insecte dessiné. Les couleurs et le style du dessin ressemblent davantage aux services *Herbier*, avec une représentation non pas onirique mais naturaliste des plantes – et ici des insectes.

Pour ces deux collections, seulement deux céramiques sont gardées, contre trente-six dessins (incluant celui du musée d'Orsay).

²³⁶ LE TACON François, *Émile Gallé, l'artiste aux multiples visages*, Éditions Place Stanislas, Nancy, 2011.

La représentativité de cette catégorie de dessins n'est pas proportionnelle à cet échantillon des collections, quand bien même les productions ont pu permettre à l'artiste d'obtenir des prix durant de grandes expositions.

Ces expérimentations orientales ont surtout été le moyen, et d'autant plus considérant la fin de l'activité principale de céramiste autour des années 1890, de faire évoluer l'expression artistique qui caractérise essentiellement l'œuvre de l'artiste aux yeux de son public contemporain, et des amateurs de nos jours : la nature et le symbolisme.

7. Pour terminer.

Cette thématique est sans doute le moyen d'atteindre une grande perfection technique, mais les œuvres qui sortent des fours et des ateliers de peinture n'en sont pas uniquement réduits à des exercices.

La concentration des dessins témoigne au contraire d'une importante recherche esthétique, évolutive du tout au tout tant le spectre des réalisations, pour le coup dessinées et matérialisées, est vaste. Hormis pour les services, les paires et les séries, dessins et œuvres se rapprochent mais varient toujours dans leur composition et leurs détails.

Grâce à une ouverture sur le monde et l'imprégnation des principes artistiques d'autres régions, dans une époque où le regard se nourrit de ce qu'il capte, en tout temps, Gallé est tout à fait capable d'adapter en permanence sa production.

Et cette adaptation est nourrie par la flamme idéaliste et théorique de l'art pour tous, et de l'inclusion des arts décoratifs au rang des beaux-arts. Ce moteur indissociable de son travail le conduit à pousser plus loin ses incursions artistiques à travers les arts. Gallé extrait du monde des ressources intarissables, pour valoriser des créations du XIX^{ème} siècle. Ses incursions sont peu accessibles au grand public parce qu'un si grand nombre de recherches et d'expérimentations chimiques coûtent extrêmement chers (l'entreprise ayant besoin de rester rentable), mais qui ne servent rien de moins, aux yeux de l'artiste et palpable à travers les objets façonnés, que le goût et la perception du *beau* de son temps.

Ce qui finalement exclut certains dessins initialement comptabilisés dans le corpus est une fausse teneur orientalisante dans leur composition, au vu de toutes les études qui précèdent cette partie.

MOD 317 et 445 sont plutôt liés à la verrerie d'inspiration médiévale ou Renaissance qu'à une interprétation orientale. L'inclusion d'émaux comme des bijoux dans la matière s'exprime chez Gallé dans une appréciation du Moyen Âge ; un dessin du corpus du musée d'Orsay reprend justement le thème des vendanges avec une verrerie dans les tons verts et mauves, très abondamment dessinée de verdure et de raisins, avec la contemplation ébahie d'un moine dans sa toge marron.

Enfin, MOD 607 et MOD 609 imitent des mosaïques, mais pour représenter des fleurs de lys stylisées. Il a été vu également que la mosaïque accompagne plutôt l'antiquité grecque ou romaine qu'orientalisante. Ces motifs sont trop petits, purement décoratifs, pour réussir à les relier aux arts de l'Islam.

En ce qui concerne les figures, dans *La Grammaire de l'ornement*, Owen Jones rapporte que des collections indiennes de tissus et d'ouvrages métalliques sont exposés en 1851 et 1855. Une partie de ces collections se trouve aujourd'hui au musée londonien de South Kensington, le « V & A »²³⁷.

Globalement, ce sont à travers les expositions nationales et internationales que les collections privées et nationales s'ouvrent au public et proposent un imaginaire conséquent, par l'apport illimité de nouveautés qui inondent l'Europe. Gallé voit et se confronte à ses nouveautés ; il les attend même de pied ferme pour servir son répertoire personnel, et pouvoir augmenter ses connaissances sur le monde, dans une moindre mesure.

Il visite donc musées et expositions pour appréhender tapisseries, tissus, céramiques, verreries et ouvrages métalliques pour recopier ou s'inspirer des motifs.

C'est pourquoi d'autres céramiques, beaucoup plus indirectes aux références orientales que celles tout juste analysées, font preuve d'une créativité surprenante dans l'œuvre des Établissements Gallé.

- la *Jardinière « Couple de paons »*, faïence stannifère, Nancy, musée de l'École de Nancy ;

- le *Cache-pot pétales de nigelle des champs*, faïence stannifère, Nancy, musée de l'École de Nancy.



Les modèles reprennent de l'Orient la superposition et l'entrelacement de motifs avec la jonction de couleurs valorisant l'une sur l'autre. Ce sont deux exemples méconnus des arts de l'Islam, qui permettent à Gallé de pratiquer sa connaissance des arts d'Orient.

²³⁷ Victoria and Albert Museum.

Ainsi, ce corpus est vaste, sans doute presque autant que l'est celui du japonisme. L'Orient a fasciné Emile Gallé autant que le Japon, parce que les possibilités de renouvellement de l'art au-delà de l'Europe sont immenses, et apportent un savoir différent de l'art décoratif, pour l'élever à côté des beaux-arts.

VI. Conclusion.

L'étude présentée se base sur un corpus restreint de dessins. Cela a permis, en regard de tout ce qui a été mis à jour, de valoriser d'autres sujets moins visibles aux yeux des publics et des amateurs. Ce n'est pas que ces sujets soient particulièrement méconnus ; ils sont surtout peu présents dans les collections d'arts graphiques et de céramiques.

En commençant les premières recherches sélectives, le corpus s'élevait à cent trente-sept dessins. À l'issue de ce travail, seulement 67 ont été retenus. Plusieurs critères d'affinement ont retenus l'attention.

En premier lieu, les analyses menées sur les dessins autour des références Gallé ont montré que des ressemblances trop lointaines rendaient le rattachement, vraiment confus. L'idée n'était pas de rattacher chaque dessin à chacune des caractéristiques retenues pour définir un thème, mais de faire les liens les plus logiques possibles. Cette piste inclut la stylisation de motifs pour un thème, et certaines hybridations d'influence. Cette recherche a exclu beaucoup de dessins à force d'observation et d'analyse. Pour certains dessins, la composition majeure proposait seulement des motifs floraux ou géométriques abstraits. L'absence d'un thème précis rendait l'orientation du travail superflue.

En second lieu, la première amorce du travail souhaitait porter une attention particulière sur des dessins perçus comme des « mélanges d'influences ». L'entreprise a vite paru inutile et complexe, parce que la connaissance du corpus de céramiques ne suffisait pas à faire un premier constat. Il fallait ouvrir le regard vers la verrerie et la menuiserie, ce qui était difficilement appréhendable dans un délai de temps réduit.

De plus, c'est justement le traitement de thématiques précises qui permettait de saisir l'évolution du style de Gallé, entre un dessin botanique très naturaliste des premières années jusqu'au symbolisme de la nature. Le risque était grand de se perdre dans une double analyse de plusieurs dessins de la sélection en restant coincé dans une interprétation de surface : parler de traits abstraits et stylisés aurait manqué à la définition des références géographiques et culturelles qui paraissaient de façon limpide dans le corpus.

Il ne faut pas oublier que beaucoup d'ornements décoratifs sont le fruit de l'imaginaire, selon la perception personnelle de l'individu sur le monde et sur ses connaissances. Un symbole géométrique peut naître dans la conscience d'une personne sans pouvoir le rattacher à un style quelconque. La recherche redoutait cette perte de temps et d'intérêt dans des analyses bancales parce qu'infondées.

A. Bilan de l'étude des dessins.

Étudier un échantillon réduit de dessins Gallé fut un excellent exercice d'appréciation du contexte environnemental créatif de l'industriel.

Il n'est pas possible de considérer tout un ensemble d'œuvres sans connaître un peu mieux les influences, les moyens de diffusion d'une époque, quand bien même l'évolution de l'artiste serait maîtrisée sous tous ces aspects.

Dans le cas présent, il aurait été complémentaire d'explorer les corpus de verreries nancéiennes pour définir plus spécifiquement l'emploi de motifs (à l'image du cavalier persan) ; mais, sans doute que la concentration aurait été divisée par rapport à l'usage des dessins dans la céramique, et le sujet de recherche aurait perdu quelque peu en substance.

Tandis qu'ici, puisque le travail a consisté à s'appuyer sur les dessins pour aller vers les créations céramiques, en incluant autour de ces deux médiums le contexte de production et de diffusion des inspirations, la céramique est restée le sujet central de l'observation.

Par ailleurs, il n'est pas possible de garder une attention exclusive partant des céramiques pour analyser les dessins. Si le travail avait été réalisé de cette façon, certains dessins auraient été laissés de côté parce que la genèse des œuvres se serait concentrée sur les œuvres de terre existantes, exclusivement. Au vu de la taille de la collection d'arts graphiques des Établissements Gallé, le corpus aurait été minuscule. Il aurait été très difficile de sortir d'une lunette de lecture étroite pour confronter les modèles à un spectre plus large.

Or, l'objectif de cette recherche était justement d'inverser le regard : il fallait partir des dessins, avec une connaissance établie de la céramique Gallé, pour creuser les thématiques et les hybridations d'influences qui font avancer, toute au long de sa carrière, les conceptions artistiques, esthétiques et poétiques de ce fonds Art nouveau.

Et même si, à mesure des lectures et de l'affinement de l'observation, certains dessins sont exclus des thématiques abordées, il est utile d'en comprendre la raison. C'est ce travail qui affine justement l'apport des influences internationales dans la production Gallé. Sans ce dispositif, certains dessins n'auraient pas reçu de visibilité.

Également, c'est dans un souci de dépoussiérage de la visibilité des dessins Gallé que cette recherche a été conduite. Désigné comme artiste Art nouveau, amoureux de la faune, de la flore et botaniste accompli, tout le travail de Gallé est connecté, de près ou de loin, à une omniprésence d'éléments naturels. Si d'autres sujets sont accompagnés de nature, la tendance souligne toujours cette trace de flore et de faune dans son travail, en cherchant peu à documenter d'autres ressources. Il y a bien entendu un discernement des styles des services et des paires, des thèmes archéologiques locaux, du patriotisme national, du fort pouvoir ornemental de la Lorraine exprimé à côté de dessins d'herbier et de paysages naturels. Ce sont, nous le savons, les œuvres majoritaires de toute sa production. Mais, l'influence extra-française, à l'exception du Japon, n'est que peu valorisée.

Les influences de cette recherche sont touchées du doigt sans avoir réellement fait l'objet d'une étude ou d'une exposition particulière. Cela s'explique pour plusieurs raisons.

L'orientalisme, au XIX^{ème} siècle, se confond avec l'extrême-orientalisme, tant les objets se sont diffusés d'un pays à l'autre, apportant avec eux un brassage culturel important. Les Européens, dans le besoin de renouvellement de leurs productions, s'entichent à la hâte de ces œuvres exotiques, portant avec elles une teneur mystérieuse, que le temps et l'étude scientifique ont fait évoluer en une définition esthétique cherchant à sortir du fantasme de l'Orient rêvé pour identifier –et ainsi se servir- des changements dans ces arts de l'Islam, de la Chine et du Japon.

Du fait du contact ancien de l'Orient avec l'Europe, cette dernière se lasse vite des références islamiques, tandis que l'ouverture du Japon sur le monde chamboule le rapport à l'art. Ce qui était si bien caché de l'industrie finit par l'inonder. Les artistes et les amateurs sont justement fascinés par la préservation ancestrale d'un art japonais qui ne décline pas mais s'affine, à mesure des siècles. Alors qu'aux yeux des européens, et dans ceux de Gallé, les arts de l'Islam perdent de leur superbe à cause des guerres et des superpositions successives des styles. Émile Gallé exprime très bien la lassitude qui entoure les arts de l'Islam, dans sa notice au jury de l'Exposition de 1889, que l'on peut appliquer à sa propre production, plutôt limitée en objets de cette thématique :

« Parti pris décoratif adopté par E. Gallé dans le choix des coloris de ses vases de faïence. L'éclat des émaux d'Orient a quelque peu blasé les regards ; les recettes en ont été données ; leur élaboration a perdu pour le public et pour les chercheurs l'attrait du mystère. Admirables pour les surfaces exposées en plein air, il semble qu'elles l'aient pas toujours le charme qu'on attend d'objets destinés à la main, à l'amusement de l'œil et de l'esprit. Les gammes mineures d'Extrême-Orient, plus enveloppées, déroutent l'analyse ; elles captivent encore à l'improviste notre lassitude de blasés. »²³⁸

Ainsi, Gallé le dit de lui-même, l'attrait pour les arts de l'Islam s'envole vite pour s'attacher encore plus aux objets japonisants. Cependant, ce désintérêt n'était pas acquis dès l'instant où l'Orient est de nouveau arrivé dans les pays européens. Il y a eu un engouement qui a saisi aussi cet artiste. Il en a profité, ça a été étudié aussi, pour renouveler ses techniques de coloration et sa créativité. Il ne faut pas laisser le désintérêt d'une époque occulter la qualité des dessins orientalisants proposés par ce maître de l'Art nouveau.

L'Égypte aussi tient, par la finesse de l'exécution d'œuvres de terre et des dessins, une place quelque peu limitée dans la représentativité du corpus. Malgré la présence de quelques dessins de cette thématique dans *Les dessins de Gallé* de Philippe Thiébaud, le travail de Gallé du papier à la terre n'est pas mis en valeur. Et pourtant, Émile Gallé fait preuve d'un savoir immense pour donner une vie en trois dimensions à des références d'Égypte antique, qui ne font preuve d'aucun déséquilibre dans leur proportion et leur ornementation. C'est cette maîtrise de la référence inspiratrice et des techniques de production qui donnent la possibilité à l'industriel de créer des

²³⁸ GALLÉ Émile, « Considérations artistiques à propos des pièces présentées à l'Exposition universelle de Paris, 1889 », dans LE TACON François, *Émile Gallé, L'amour de l'art*, p.233.

jardinières esthétiques, empreintes de symbolisme même si, la nature n'est pas le sujet principal de ces créations.

En ce qui concerne les références médiévales, sur les quatre thématiques qui ont été étudiées, elle est la connue. On retient du Moyen Âge la figure de Jeanne d'Arc, héroïne lorraine de la France qui s'attache aisément au patriotisme lorrain du botaniste, qui aime à faire passer le poids de ses idéaux dans ses productions.

Analyser cette partie du corpus voulait essayer de relever d'autres influences que l'héraldique et l'héroïsation nationale, deux aspects historiques que le XIX^{ème} met particulièrement en avant.

Il se trouve que les rinceaux et les costumes historiques ont trouvé chez Gallé un poids discret mais nécessaire à la construction de la vraisemblance de ses œuvres. Même si celles-ci n'ont pour but que d'amuser et de plaire à la main et à l'œil, l'attachement à une temporalité artistique passée est importante, pour pouvoir définir le sujet proposé. C'est pourquoi on retrouve des cives pour construire un encadrement original et historique à l'observation de la scène de banquet étudiée : ce détail n'en est pas un, il est une partie intégrante de l'interprétation artistique d'Émile Gallé.

Enfin, l'Antiquité grecque devait faire partie de la partie historiciste puisqu'elle montre comment l'entreprise a su sortir des styles qui enfermaient les productions artisanales, décoratives et industrielles. Il s'est passé la même chose pour le corpus égyptisant, par ailleurs.

Gallé se sert de sa grande connaissance historique et culturelle pour renouveler les objets et les définitions caractéristiques d'une époque à son propre style. Par exemple, les jarres antiques pour transporter le vin par bateau sont dessinées dans une partie d'un dessin, ornées de motifs alors qu'elles ne le sont pas dans la céramique antique grecque. Il s'en sert pour structurer un monde sous-marin rempli de vie et de mystère, à la façon dont il perçoit les fonds marins sombres et méconnus.

L'Art nouveau ne semble pas, dans son expression ciblant la place de la nature, faire partie de l'étude. En fait, elle est présente par l'évolution artistique de l'entreprise, et de l'individu à la tête de toute création.

Il n'était pas question de se concentrer sur le symbolisme de la nature, et la place du rêve et du critère éphémère de la vie puisque ce sont des passages vus et revus de la carrière d'Émile Gallé. Il était préférable de garder cette ligne d'horizon comme un guide d'analyse et un repère d'évolution des objets que d'en faire un sujet principal. Peu de choses nouvelles seraient ressorties de cette démarche.

Par contre, une fois encore, c'est à partir des dessins que la place de la nature a pu raisonner : grâce aux dessins, la stylisation des fleurs et des végétaux est restée un critère permanent d'analyse.

Il ressort de ce travail que la nature est bien la seule constante esthétique de l'artiste. Qu'elle soit très identifiable ou très idéalisée, elle s'adapte à une infinité de forme pour rester visible dans l'art de Gallé. Les dessins où elle n'est pas présente sont avant tout des études pour maîtriser un sujet et augmenter le recueil de références de l'entreprise. Ils ne sont pas des modèles à part entière.

Dans cette optique, la nature est une partie intégrante de chaque modèle considéré. Elle ne peut se tenir bien loin de ses réalisations, sous la forme d'un animal, d'un insecte ou encore d'une plante.

B. L'historiographie resserrée à ce corpus.

« Au début de sa carrière, Émile Gallé a également besoin de dessins ou d'imprimer pour se constituer un fonds documentaire dans lequel il va pouvoir puiser des idées de formes ou de décors. Certaines céramiques ou verreries autour des années 1880 présentent des paysages traités en grisaille et parfois enfermés dans des cartouches qui sont directement empruntées aux estampes européennes du XVIIème siècle. ²³⁹»

La curiosité envers la littérature, la botanique, la nature, la poésie, l'être humain et l'histoire, entre d'autres sujets tels que la science, les arts industriels et l'économie offre à Gallé une immense base de savoirs qu'il enrichit chaque jour vécu.

C'est dans cet esprit qu'il se constitue une grande documentation, disponible dans ses ateliers, pour avoir toujours une inspiration et une référence à extraire de sa collecte ; il met ainsi ses éléments à la portée de ses ouvriers, pour qu'eux aussi puissent renouveler leur répertoire créatif et artistique. Cela concerne les dessinateurs, mais aussi les ouvriers.

Dans toutes les lectures parcourues pour ce travail, finalement peu d'ouvrages et de lieux de visites inspirants pour Gallé sont mentionnés par lui.

Elles ont été étudiées au fur et à mesure de la recherche pour étoffer les analyses, quand cela était possible. Il fallait bien entendu se reposer sur ce que Gallé cite comme étant possédé et lu par lui pour s'immiscer plus profondément dans le paysage mental de sa représentation du monde. Sans ces quelques titres, la recherche se serait bornée à définir les corpus d'après des motifs très généraux, sans certitude que Gallé en ait maîtrisé l'origine et le sens.

Dans un premier temps, il s'agissait de lire les ouvrages réunissant les correspondances artistiques et personnelles de Gallé pour orienter les premières recherches. Grâce à cette stratégie, Émile Gallé révèle qu'il a visité de nombreux musées de son temps pour étudier et apprécier les objets des premières expositions muséales. C'est le cas du musée de Cluny, réunissant la

²³⁹ LE TACON François, *Émile Gallé, l'artiste aux multiples visages*, Éditions Place Stanislas, Nancy, 2011.

plus grande collection de céramiques d'Iznik de son temps en France. Il recommande aussi les visites à son épouse et leurs filles.

Ces tranches de vie ne sont pas anodines car elles dévoilent le caractère d'habitude de ces visites et de leur appréciation. On ne peut exclure que les balades dans les musées n'aient pas eu pour but, dans certains cas du moins, d'y trouver une inspiration prenante.

Par le biais de la correspondance, dans une autre mesure, on prend conscience de l'abondance de références culturelles dont Émile Gallé garnit ses lettres. Parler des références spirituelles antiques d'Orient avec le dieu du feu Agni n'est pas à la portée du premier amateur. Cet homme sait manier les mots, sans aucun doute, et il étoffe son style en insufflant des références acquises sur le bout des doigts.

Bien que ce ne soit pas des références de lecture ou de visites exceptionnelles, ses dires reflètent tout ce qui fait de lui un homme de son temps, voyageant, ouvert sur les actualités et l'afflux permanent de repères culturels internationaux. On peut illustrer cet exemple avec le rapport aux arts de l'Islam.

« Gallé ne pouvait certes pas ignorer l'essor contemporain de la sensibilité des arts de l'Islam : son étroite alliance avec l'Union central des arts décoratifs, dès sa fondation en 1882, l'a mis en contact avec l'institution mère de la promotion de ce goût en France, aussi bien chez les amateurs que chez les praticiens. A Nancy-même, sa proximité avec Charles Cournault (...) a inévitablement été l'occasion de visites à la Douëra, la demeure orientaliste de ce peintre voyageur, ami de Delacroix de l'Adalbert de Beaumont (auquel il a fourni nombre de modèles islamiques pour son Recueil de 1859). A quoi il faut encore ajouter les liens de verrier avec le jeune architecte nancéien Émile André, qui a parcouru la Tunisie, l'Égypte, l'Iran et l'Inde entre 1894 et 1900.²⁴⁰»

Grâce à ces premières lectures, j'ai découvert que l'artiste avait séjourné à Beyrouth pendant quelques jours, ce que j'ignorai jusqu'alors. Cette découverte, même si elle n'est mentionnée qu'une seule fois dans toute sa correspondance, est capitale car Gallé a sans doute emmagasiné une quantité astronomique de références, du moins d'effets visuels qu'il a enregistré en l'esprit. L'analyse prend alors une tournure plus généralisante, car si l'influence des arts visuels n'est pas relevée ni quantifiable par des lettres ou une référence bibliographique, elle peut ouvrir les considérations de son art vers un Orient que l'on ne soupçonne pas jusqu'alors.

Dans un second temps, je me suis concentrée sur la lecture des textes théoriques, artistiques et botaniques de l'artiste.

Il en ressort très peu de références directes à des dessins, des projets ou des céramiques créées. Deux ou trois dessins orientalisant seulement sont ressortis de ces textes, ce qui est très peu si l'on rappelle que le corpus global de dessins est de plus de 800 modèles. Mais, l'absence est aussi révélatrice d'une évolution du style, confronté aux thématiques étudiées. Gallé écrit de lui-même qu'un désintérêt a saisi la thématique orientale, contrairement au japonisme qui persiste encore au plaisir des amateurs et des publics. Cela explique pourquoi peu de dessins et

²⁴⁰ [Catalogue d'exposition, musée des Beaux-Arts de Lyon, 2 avril – 4 juillet 2011] Islamophilie, l'Europe moderne et les arts de l'Islam, LABRUSSE Rémy, Somogy éditions d'art, Paris, 2011 p.265-267.

d'œuvres de cette thématique aient été conservés, et qu'ils fassent l'objet d'un succès moindre que le traitement des symboles du Japon ou de la nature magnifié.

Il faut prendre en compte ce qui est dit, et ce qui semble absent de l'analyse. Ce n'est pas parce que des céramiques n'ont peut-être pas été conservées qu'elles n'ont pas fait l'objet d'un projet matérialisé.

La base de ce corpus étant très évolutive, il faut inclure toutes ces composantes pour comprendre la genèse des œuvres ; cette idée a été poursuivie du mieux possible selon les lectures et les thématiques.

Pour terminer, j'ai continué à parcourir des catalogues d'expositions et des ouvrages généraux sur l'Art nouveau pour glaner d'autres références littéraires. Ça a été bénéfique pour spécifier des références autour de l'Égypte, mais aussi me concentrer suffisamment sur des revues telles *Le Magasin pittoresque* et *Le costume historique*. Ce sont les seules revues citées que Gallé a possédé et lu, mais il faut retenir que d'autres exemplaires l'ont accompagné durant son époque et sa création.

C. Les techniques utilisées pour peindre les dessins étudiés.

Pour des raisons de transparence des matières, il est admis que l'aquarelle est destinée aux modèles de verreries, et la gouache pour la céramique, car elle rendrait mieux l'opacité de la terre.

Lorsque l'on regarde le corpus, 38 dessins sur 67 sont réalisés avec de la gouache, contre vingt avec de l'aquarelle. Il faut compter que quatre dessins sont obtenus à partir des deux techniques. Les neuf dessins restant sont tracés avec de l'encre ou une mine de plomb.

Souvent, les dessins qui réunissent les deux matières permettent d'apporter des rehauts de couleurs et d'épaisseur (c'est le cas avec la gouache), ou d'apporter des éclats nuancés, avec l'aquarelle.

Cet échantillon tend à montrer une première fois que l'usage de l'une ou l'autre technique n'était pas réservé pour la céramique ou le verre, puisque les deux techniques ont un intérêt esthétique aux yeux de l'artiste. Lorsque l'on identifie les dessins concernés par ce double usage, ce sont autant des modèles destinés à la verrerie, qu'à la céramique.



Fig. 193 : Atelier Gallé, *Étude pour le décor d'un vase*, crayon, aquarelle, gouache, rehauts d'or sur papier fort, Nancy, musée de l'École de Nancy.

Fig. 194 : Atelier Gallé, *Étude pour un trépied ou cassolette*, crayon, gouache, aquarelle, encre sur papier, Nancy, musée de l'École de Nancy.

Parfois, c'est le rendu final attendu qui demande la conciliation des deux matières, pour que les couleurs soient le plus fidèle possible aux attentes des dessinateurs.



Fig. 195 : Atelier Gallé, *Étude de chrysanthèmes et insectes*, Crayon, aquarelle, gouache sur papier fort, Nancy, musée de l'École de Nancy.

Si l'on regarde avec plus d'attention les modèles, on se rend compte que le modèle du corpus destiné à la verrerie, le *Cavalier persan* est bien peint avec de l'aquarelle, ce qui rend le bleu aussi translucide que s'il était appliqué directement dans le verre.

Les modèles connus de jardinières du musée de l'École de Nancy correspondent quant à elles à une peinture à la gouache, qui renvoie à la dureté de la matière à sa cuisson. Les dessins à l'effigie de Jeanne d'Arc, plutôt destinés à la céramique, sont aussi peints à la gouache.

Cependant, il est des cas où cette théorie n'est pas applicable. C'est justement le cas du vase à insectes ailés, dessiné à l'aquarelle et fabriqué en céramique pour l'Exposition universelle de

1889. Sur ce projet, Gallé se sert de l'aquarelle pour faire ressortir les motifs orientalisants de son ensemble, à savoir les insectes sur fond de nuit noire. C'est grâce à la fluidité et la transparence de cette matière que le dessin produit d'aussi beaux contrastes entre un bleu très travaillé, pleins de reflets et l'aspect « lanterne » lumineuse des corps des lucioles. Il joue de la finesse du produit pour confectionner les détails séparant chaque élément d'un autre, que ce soit pour constituer le motif enroulé des antennes noires des créatures avec la stylisation de leur abdomen.

Ces exemples étudiés dans la recherche sont pour certains, effectivement fidèles à l'usage de l'aquarelle pour la verrerie, et à la gouache pour la céramique.

Cependant, ce petit échantillonnage de soixante-sept dessins serait à étendre à l'intégralité du corpus, d'œuvres produites et de dessins, afin de confronter le plus possible les ressources à la disposition des chercheurs et des musées.

Il faut bien voir que l'utilisation simultanée des deux produits permet à l'artiste de rendre l'exacte composition attendue pour une création. C'est grâce à cette application précise de la couleur que Gallé parvient à perfectionner progressivement ses expérimentations techniques, et à donner vie aux idées touchants toutes les influences qu'il affectionne.

L'usage de l'aquarelle et de la gouache sont complémentaires.

Ainsi, les œuvres produites et dirigées par Émile Gallé sont le fruit d'un important travail documentaire, esthétique et millimétré.

Sans toutes ces références tourbillonnantes, prises telles qu'elles ou bien adaptées par son regard sur la nature et sur le désir de faire évoluer l'art européen du XIX^{ème} siècle, Gallé se serait contenté de reprendre des motifs et des formes orientales, médiévales, égyptiennes ou grecques sans chercher à y glisser son empreinte.

C'est effectivement le cas pour certains dessins, mais la majorité de son travail procède toujours d'une adaptation selon sa vision du monde.

Ce que les dessins et les céramiques des 4 thématiques étudiées nous apprennent, est qu'Émile Gallé, pour créer ses modèles, investit une énergie importante dans la confection de ses modèles, pour qu'ils soient reconnus comme de sa main et de celle de son entreprise, plutôt que de tomber dans la facilité d'une imitation servile ou d'une copie bancale.

Durant l'étape de création du modèle, il ne cherche pas immédiatement à savoir si l'objet sera réalisable dans la matière ou non, il désire donner une première vie à son imaginaire, pour le faire tenir dans un second temps sur les œuvres de ses ateliers.

Émile Gallé se nourrit de toutes les influences mondiales pour les magnifier par les matières qu'il travaille. Il rend un hommage à la beauté du monde de son époque. Pour cela, il décore ses objets de sujets variés, en visant l'amélioration technique de sa production.

Cette capacité le rend maître de ses arts, mais aussi du mouvement artistique auquel il se rattache ; un mouvement qui crée de la nouveauté en se tournant toujours vers des horizons nouveaux, et qui extrait de ce qui compose le passé et le quotidien les éléments sensibles qu'il peut détourner à l'infini.

VII. Bibliographie.

Sources :

- GALLÉ Émile, « À propos de l'exposition du parc de la Pépinère, à Nancy, en 1877 », extrait du *Bulletin de la Société centrale d'horticulture de Nancy*, 1887 ;

- *Inventaire des dessins exécutés pour Roger de Gaignières et conservés aux Départements des estampes et des manuscrits*, Paris, 1891, Tome 1 ;

- MARX Roger, *Les Médailleurs français depuis 1789*, Société de propagation des livres d'art, Paris, 1897 ;

- MARX Roger, *Les Médailleurs Français Contemporains. Recueil de 442 médailles modernes*, Librairie Renouard, Henri Laurens éditeur, s.d. [1898], Paris ;

- Vente 22 juin 1914, [expert] Victor S. Canale, Catalogue des médailles et plaquettes modernes de : Barye, Borrel, Bottée... [et al.], collection complète des médailles et plaquettes éditées par la "Société des amis de la médaille française" ..., faisant partie de la collection Roger Marx ;

- RACINET Albert, *Le costume historique : cinq cents planches, trois cents en couleurs, or et argent, deux cents en camaïeu, types principaux du vêtement et de la parure, rapprochés de ceux de l'intérieur de l'habitation dans tous les temps et chez tous les peuples*, Paris, 1888 ;

- RIEGL Aloïs, « Explications visuelles de quelques-unes des dénominations utilisées dans le catalogue pour les ornements de tapis », *Katalog der Aussterlung orientalischer Teppiche*, Vienne, 1891 ;

- SAINT-HILAIRE (de) Auguste, Leçons de botanique: comprenant principalement la morphologie végétale : la terminologie, la botanique comparée, l'examen de la valeur des caractères dans les diverses familles naturelles, etc., P.-J. Loss, 1840 ;

- VIOLLET-LE-DUC Eugène-Emmanuel, Entretiens [20] sur l'architecture, A. Morel (Paris), 1863-1872, 2 vol. Consulté via Gallica le 08/03/20.

Les écrits de Gallé :

- LE TACON François, *Émile Gallé, L'amour de la fleur : les écrits horticoles et botaniques du maître de l'art nouveau*, Éditions Place Stanislas, 2008 ;

- LE TACON François, *Émile Gallé, L'amour de l'art : les écrits artistiques du maître de l'art nouveau*, Éditions Place Stanislas, 2008 ;

Correspondances :

-[Ouvrage collectif] *Émile et Henriette Gallé, Correspondance 1875-1904*, La Bibliothèque des arts, Lausanne, 2014 ;

-[Ouvrage collectif] *Émile Gallé, Roger Marx. Lettres pour l'Art, Correspondance 1882-1904*, Editions La Nuée Bleue, Strasbourg, 2004.

Ouvrages généraux :

Histoire de l'art :

- GOMBRICH E. H, *Histoire de l'art*, Phaidon, 2006 ;

- JONES Owen, *The Grammar of Ornament*, Day & Son, Limited-Cagnon, Londres, 1865 ;

L'Art nouveau :

-GUERRAND Roger-Henri, *L'art nouveau en Europe*, Editions Perrin, 2009 ;

L'industrie d'art :

- [Ouvrage collectif] *L'École de Nancy, Art nouveau et industrie d'art*, Somogy Éditions d'art, Musée de l'École de Nancy, 2018 ;

- [Ouvrage collectif] *L'artiste et l'objet, la création dans les arts décoratifs (XVIIIème – XXème siècle)*, Presses Universitaires de Rennes, 2018 ;

L'historiographie :

- VOSS Jürgen, « Le problème du Moyen Age dans la pensée historique en France (XVIe-XIXe siècle) », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome 24 N°3, Juillet-septembre 1977, p.331.

Émile Gallé :

- LE TACON François, *Émile Gallé, l'artiste aux multiples visages*, Éditions Place Stanislas, Nancy, 2011 ;

- [Ouvrage collectif] *Gallé au musée de l'École de Nancy*, Snoeck, Musée de l'École de Nancy, 2015 ;

- BLOCH Denise, *Zoom sur Émile Gallé - Un autre regard sur les œuvres peu visitées du maître de l'École de Nancy*, Association d'idées, 2012, volumes 1 et 2 ;

Les dessins Gallé :

- THIÉBAUT Philippe, *Les dessins de Gallé*, RMN, Paris, 1993 ;

- THIÉBAUT Philippe, *Gallé - Le testament artistique*, Hazan, Paris, 2004 ;

- JEANDEL Aude, *Émile Gallé. Le fonds de dessins du musée de l'École de Nancy : dessins botaniques*, Mémoire de maîtrise, Université Nancy 2, UFR des Sciences historiques, géographie et musicologie, institut d'histoire de l'Art et archéologie, 2003 ;

- JEANDEL Aude, *Émile Gallé. Le fonds de dessins du musée de l'École de Nancy : l'Extrême-Orient*, Mémoire sous la direction de François Pupil, professeur d'histoire de l'Art à l'Université Nancy 2, UFR des Sciences historiques, géographie et musicologie, institut d'histoire de l'Art et archéologie, 2004 ;

L'art médiéval

- SERDON-PROVOST Valérie, « Les images enluminées dans l'Occident médiéval : formes et fonctions » [notes prises dans le cours UE 904 EC1-2 Patrimoines manuscrit et iconographique], Université de Lorraine-Nancy, Nancy, 2019.

L'art grec antique :

- MAFFRE Jean-Jacques, *L'art grec, Que sais-je ?*, Presses Universitaires de France, Paris, 1986, pp.125-126 ;

- LENORMANT H., *Monnaies et médailles*, Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts, Alcide Picard et KAAAN Éditeurs, Paris ;

- SÉNÉCHAL-GALLO Daniella, « A l'Antique » [notes prises dans le cours UE 902-EC 1 - Histoire et patrimoine en France et dans le monde], Université de Lorraine-Nancy, Nancy, 2019 ;

- SÉNÉCHAL-GALLO Daniella, « Histoire des collections » [notes prises dans le cours UE 803 - EC 1 - Médiation et conservation], Université de Lorraine-Nancy, Nancy, 2019.

L'orientalisme :

- LABRUSSE Rémi, *Purs décors ? Arts de l'Islam, regards du XIXème siècle*, Les Arts décoratifs, Musée du Louvre éditions, Paris, 2007 ;

- PELTRE Christine, *Les arts de l'Islam, Itinéraire d'une redécouverte*, Gallimard, 2006 ;

- [Catalogue d'exposition, musée des Beaux-Arts de Lyon, 2 avril – 4 juillet 2011] *Islamophilies, l'Europe moderne et les arts de l'Islam*, LABRUSSE Rémy, Somogy éditions d'art, Paris, 2011 ;

- [Catalogue d'exposition] *L'Islam dans les collections nationales*, ROUX Jean-Paul, Editions Les musées nationaux, Paris, 1977.

Dictionnaires et encyclopédies :

- BERGEON LANGLE Ségolène, CURIE Pierre, *Peinture et dessin - Vocabulaire typologique et technique*, Éditions du patrimoine, 2009 ;

- BLONDEL Nicole, *Céramique, vocabulaire technique*, Monum, Éditions du Patrimoine, Paris, 2001 ;

- DEROITTE Luc, *Dictionnaire de l'ornement*, Éditions Gisserot, 2012 ;

- FUGA Antonella, *Techniques et matériaux des arts*, Éditions Hazan, Paris, 2005, p.132 ;

- WATELET Claude-Henri, VICQ-d'AZYR Félix, LEVESQUE Pierre-Charles, *Encyclopédie méthodique. Beaux-arts*, Panckoucke, Paris, 1788-1791.

Ressources numériques :

- *Centre National de Ressources Textuelles et Linguistiques*, <https://www.cnrtl.fr/> ;

- *Inrap*, <https://www.inrap.fr/magazine/Histoire-de-l-archeologie/L-invention-de-l-archeologie/naissance-des-antiquites-nationales-au-XXe-siecle#undefined> ;

- *RMN*, <https://www.photo.rmn.fr/C.aspx?VP3=CMS3&VF=Home> ;

<https://www.arcgis.com/apps/Cascade/index.html?appid=54ebb479cbf84e37834698fb08a1c3e3> ;

- *Fujiyama Museum*, <https://www.fujiyama-museum.com/> ;

- *Musée du Louvre*, <https://www.louvre.fr/>

- *Musée d'Orsay*, <https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/bienvenue.html>

- *The MET Museum*, <https://www.metmuseum.org/>

- *The State Hermitage Museum*, <https://heritagemuseum.org/wps/portal/hermitage?lng=fr>

- *Qantara, patrimoine méditerranéen*, <https://www.qantara-med.org/index.php?lang=fr>