

Bertrand TILLIER

Maître de conférences en Histoire de l'Art, université de Paris I Panthéon-Sorbonne

Emile Gallé et l'affaire Dreyfus : vers une mutation des arts décoratifs

On sait qu'avec une grande fréquence, durant les années 1898 à 1900, Gallé consacra de nombreuses verreries à l'affaire Dreyfus, qu'il diffusa par des voies différentes, en les cédant (à Henry Hirsch, par exemple), en les offrant (notamment à Joseph Reinach) ou en les dédiant à de grandes figures dreyfusardes (Scheurer-Kestner, Zola, Quillard, Sarah Bernhardt...) ¹. On sait aussi qu'en 1900, à l'Exposition universelle de Paris, Gallé réunit un nombre important de ses verreries évoquant les valeurs de Justice, de Vérité, d'Humanité, de Lumière..., dans un stand imaginé comme un four de verrier et perçu par les dreyfusards comme un « four vengeur », selon la belle expression du compositeur Albéric Magnard ². Mais la grammaire de ces créations engagées, leur syntaxe et leur statut, ont peu retenu l'attention, alors même que par leur biais, on peut mieux comprendre comment Gallé mit son œuvre au service d'une cause politique et morale.

En avril 1898, dans la *Revue des arts décoratifs*, Emile Gallé écrivait : « Aujourd'hui, il faut jeter les fleurs sous les pieds des barbares ! Il faut répandre la grâce touchante de leur mort sur les objets les plus modestes ! Qu'importe si des centaines de jolis brins de vie agonisent dans la poussière sous les bêtes et les

1. - Cf. B. TILLIER, *Emile Gallé, le verrier dreyfusard*, Paris, éd. de l'Amateur, 2004 ; voir aussi F. LE TACON, *Emile Gallé, Maître de l'Art nouveau*, Strasbourg, La Nuée bleue, 2004, p. 90-111.

2. - Cité par S.-P. PERRET, in *Albéric Magnard*, en collaboration avec Harry Halbreich, Paris, Fayard, 2001, p. 169-170.

fauves, pourvu qu'un unique passant, dans ces foules déshéritées des sentiers fleuris, rapporte une fleur à sa maison ! Qu'importe la peine, qu'importe l'écrasement des pétales par milliers, si un de ces cœurs durs s'apitoie assez, un instant, à propos d'une rose jetée à terre, pour se baisser malgré la fatigue et le dégoût des choses tombées »³.

Cette déclaration d'intention semble déterminante, parce qu'elle est à la fois résignée et chargée d'espoir - parce qu'elle permet de mieux saisir la complexité des verreries dreyfusardes de Gallé. Par la métaphore de la fleur, il définissait les notions de grâce et de beau, en opposition avec la barbarie de l'indifférence, tout en introduisant l'idée d'un nécessaire sacrifice. Qu'on ne se méprenne toutefois pas : selon Gallé, dans l'engagement de l'art et du beau pour une cause, la nature du sacrifice à faire n'était ni un affaiblissement ni une concession. Au contraire, l'art engagé était d'après lui une nécessité, puisque le beau avait des vertus éducatives qui permettaient de convertir les adversaires, convaincre les indécis et conforter les partisans, pour réparer les injustices. C'est en ce sens que Gallé assimilait le geste du créateur à celui du semeur⁴. Dans cette entreprise, Gallé pensait que le nombre d'œuvres d'art créées, diffusées et rendues visibles devait être le plus grand possible, sans parcimonie et sans le regret que certaines d'entre elles fussent incomprises. Au-delà de pièces éparses ponctuellement consacrées à l'affaire Dreyfus, c'est donc vers l'engagement de son œuvre complet que Gallé s'orienta, durant les années vives de l'Affaire, avec l'idée que l'art et le beau devaient être *utiles*.

Parler de l'utilité de l'art, c'est parler des arts décoratifs qui, à la charnière des XIX^e et XX^e siècles, furent traversés par des courants comme « L'Art dans tout », « L'Art nouveau pour le peuple » ou « L'Art pour tous » - autant de tentatives d'élaboration d'un « art social », selon le principe défendu par Roger Marx⁵, auxquelles Gallé fut sensible, comme en témoigne cette déclaration de l'artiste dans son discours sur le décor symbolique prononcé le 17 mai 1900 à l'Académie de Stanislas : « Imaginer des thèmes propres à revêtir de lignes, de formes, de nuances, de pensées, les parements de nos demeures et les objets d'utilité ou de pur agrément [...] est une occupation [...] plus sérieuse au fond, plus grave de conséquences, que le compositeur d'ornements ne le soupçonne d'habitude »⁶.

Les ambitions affichées de ces expériences combinant des préoccupations

3. - *Revue des arts décoratifs*, XVII, avril 1898, p. 144-148.

4. - E. GALLE, *Ecrits pour l'Art*, [1908], Marseille, Jeanne Laffitte éd., 1998, p. 212.

5. - R. MARX, *L'Art social*, Paris, Fasquelle, 1913.

6. - « Le Décor symbolique », [1900], repris in E. GALLE, *Ecrits pour l'Art*, *op. cit.*, p. 212.

esthétiques et sociales étaient de réformer les arts décoratifs en « régénérant » la conception bourgeoise de l'objet d'art, en favorisant d'une part l'intrusion de l'art dans toutes sortes de lieux (les écoles, les cités-jardins...) et d'objets (nobles ou utilitaires) et en éduquant d'autre part toutes les couches sociales à la beauté. Dans l'esprit et dans la pratique, Gallé fut un adepte de ces utopies esthétiques et sociales, d'autant qu'il appartint dès 1889 au Club de l'Art social fondé et animé par Adolphe Tabarant. Mais, à la faveur de l'affaire Dreyfus, sa réflexion se prolongea encore, puisque selon lui, l'utilité de l'art était civique et morale. Par là même, Gallé invitait à une révision de l'art décoratif.

Dans sa défense du *Monument à Claude Gelée*, érigé à Nancy par Rodin en 1892, Gallé exposa sa « conception de l'art »⁷. Le verrier y définissait d'abord la forme « décorative », raffinée, plaisante, séduisante, parfaite mais dépourvue de sens moral⁸. A cette conception appauvrissante et réductrice de l'art, Gallé opposait ensuite la forme « expressive », qui donne à voir, à comprendre et à sentir, en se développant au croisement de « la vie physique et de la vie morale », tout en exprimant la personnalité de l'artiste⁹. Selon Gallé, l'art n'était instauré qu'à la condition d'être *expressif* et avant même d'être *décoratif*. Par cette espèce de renversement, il réévaluait la vocation de son art dit « décoratif », ainsi reçu au profit de l'expression d'un message, d'un engagement ou d'une conviction intime. De ce point de vue, Gallé procédait à une émancipation de son art par rapport aux catégories et aux critères habituels. Son art s'affranchissait ainsi de sa condition ordinaire pour accéder à une autre fonction esthétique et à une autre portée morale. C'est en ce sens qu'il faut comprendre une interrogation de Gallé, alors qu'il élabore avec Victor Prouvé le vase dreyfusard *Les Hommes noirs*¹⁰ : « Je me demandais si ce sens satirique, quasi pamphlétaire, concordait avec cette matière claire, fragile, translucide qu'est le verre. N'est-ce pas plutôt le domaine de l'eau-forte faite de primesaut avec toutes les rudesses de l'acide, à la façon de Goya par exemple »¹¹.

Gallé tenta de produire une œuvre apte à pourfendre « les fanatismes, les haines, les mensonges, les préjugés, les lâchetés, l'égoïsme, l'hypocrisie »¹², en accord avec la citation anticléricale de Béranger, gravée sur la pièce : « Hommes

7. - « L'Art expressif et la statue de Claude Gelée par M. Rodin », [1892], repris in >E. GALLE, *Ecrits pour l'Art*, op. cit., p. 136.

8. - *Ibid.*, p. 137.

9. - *Ibid.*

10. - Verre soufflé et gravé à la roue, 1899-1900, Nancy, Musée de l'Ecole de Nancy (Inv. JC 15).

11. - Lettre du 14 novembre 1899, citée par Ph. THIEBAUT, *Les dessins de Gallé*, Paris, RMN, 1993, p. 58.

12. - Lettre d'Emile Gallé à Victor Prouvé, archives privées.

noirs d'où sortez-vous / Nous sortons / de dessous terre ». En convoquant Goya et ses gravures ténébreuses, Gallé nourrissait son ambition expressive - quitte à lutter contre l'essence même du verre lumineux -, s'émancipait des arts décoratifs et assignait à son œuvre une forte valeur morale. De la sorte, il cherchait à inscrire ses verreries dans un espace qui n'était plus strictement domestique, mais collectif et historique. Le *Vase aux hippocampes*¹³ offert en 1901 à Joseph Reinach, auquel Gallé était lié depuis 1898, en témoigne. Il semble que l'artiste ait offert cette verrerie à l'occasion de la parution du premier volume de la monumentale *Histoire de l'affaire Dreyfus*¹⁴, en hommage et en écho à l'entreprise de Reinach qui consistait à faire l'histoire de l'Affaire, mais aussi à extraire l'Affaire de l'actualité pour l'inscrire dans l'Histoire. Le décor composé d'hippocampes en relief appartient au monde marin qui fascina tant Gallé¹⁵. Mais il était aussi à coup sûr un hommage direct à l'historien pionnier et au mémorialiste de l'Affaire, puisque le nom de cet animal désigne la cinquième circonvolution temporelle du cerveau humain régissant la mémoire, dite « circonvolution hippocampique ».

Cette émancipation des objets d'art de Gallé, qui est antérieure à l'affaire Dreyfus, mais qui s'accroît à sa faveur, s'accompagne de changements et de mutations opérés dans l'œuvre du verrier durant la dernière décennie du XIX^e siècle, et plus manifestement encore dans ses dernières années, alors qu'il préparait son envoi à l'Exposition universelle de 1900. Ces transformations de la structure des œuvres de Gallé ont pour point commun de concerner le visible et le lisible. Gallé entendait lutter contre l'esprit « vidé d'images et comblé d'idées », tel qu'il l'écrivit en empruntant la formule à Hippolyte Taine¹⁶. Le verrier dénonçait ainsi la cécité politique et éthique dans laquelle l'individu moderne était plongé, qui ne regardait plus et ne pensait plus, selon une distinction implicite entre l'image (à voir) et le cliché (comme fausse pensée). Ce constat d'ordre esthétique et philosophique se doublait d'une autre dénonciation visant la « férocité » des citoyens¹⁷. C'est au croisement de ces considérations philosophiques et politiques que Gallé souscrivit, dans ses verreries et dans ses écrits, au lexique de la lumière, pour les titres de ses œuvres - tels ceux des vases *Les Lumineuses* ou *Flambe d'eau*, présentés à l'Exposition universelle de 1900 -

13. - Verre soufflé et gravé, 1901, Paris, Musée des Arts décoratifs (Inv. 24556).

14. - J. REINACH, *Histoire de l'affaire Dreyfus*, Paris, Fasquelle, 7 vol., 1901-1911.

15. - Catalogue de l'exposition *Gallé, le testament artistique*, établi par P. THIEBAUT, Paris, Musée d'Orsay, 2004.

16. - « L'Art expressif et la statue de Claude Lorraine par M. Rodin », *op. cit.*, p. 138.

17. - Au lendemain du verdict de Rennes, Gallé parle de « la férocité des aveuglements et des partis pris », lettre d'Emile Gallé à Louis Havet, 10 septembre 1899, Paris, BNF, Mss, Nafr. 24 494, ff^o 260-263.

comme dans les vers gravés sur ses pièces, souvent empruntés à la veine solaire d'Hugo : « La lumière montera dans tout comme une sève », « Lumière, tu ne seras pas éteinte », « L'obscurité couvre le monde, / Mais l'Idée illumine et luit »¹⁸. « On ne pourra bientôt plus souhaiter la lumière, parler de justice et de vérité, sans passer pour un mauvais patriote. Il est douloureux d'avoir à le constater », déplorait le verrier dreyfusard au détour d'une lettre ouverte au *Progrès de l'Est*¹⁹. Pour Gallé, la lumière était à la fois une valeur plastique qu'il opposait aux ténèbres promises à la dissipation et une valeur morale associée aux principes de Justice, de Vérité, de Fraternité, de Conscience, d'Innocence, d'Humanité, de Piété « donnés à l'homme comme des flambeaux », comme il l'écrivait toujours à Louis Havet²⁰. Ses lettres, ses tribunes et ses verreries foisonnent de cette rhétorique très zolienne - du Zola polémiste et dreyfusard qu'il saluera dans diverses lettres²¹.

Cet héritage des valeurs morales des Lumières pourrait laisser penser que Gallé va recourir à leur représentation allégorique, comme il le pratiquait encore au moment de l'Exposition universelle de 1889. Or, dans les années 1890, l'abandon de l'allégorie est l'un des caractères remarquables de la nouvelle orientation de l'œuvre de Gallé, au moment même où sa foi en les valeurs humanistes est confortée par l'Affaire, comme l'indique cette conviction : « Il n'y a plus d'art, il n'y a plus de beauté, il n'y a plus d'intérêt dans la vie que le salut des idées sacrées »²². En regard de cette exigence, se pose la question de la représentation. Comment représenter les valeurs convoquées par l'affaire Dreyfus ? Comment représenter l'Affaire même quand, pour Gallé citant Hugo, l'outrage « n'a jamais de figure et n'a jamais de nom »²³ ? Le symboliste que fut Gallé préféra la suggestion mallarméenne à la représentation naturaliste, puisque selon lui l'art ne vivait que d'évocation et ne s'avérait qu'« au rebours de l'imitation »²⁴. Dans son article consacré à la statue de Claude Gelée par Rodin, il expliquait aussi que l'économie de l'histoire était incompatible avec l'art, puisque la « fable » - servile et assujettie au détail de l'histoire - étouffait et phagocytait la liberté dont la création artistique avait besoin²⁵. Pour ces raisons, Gallé chercha dans la nature - la botanique, l'entomologie et la zoologie - le vocabulaire et la grammaire d'un langage par lequel il pourrait exprimer l'affaire

18. - B. TILLIER, *Emile Gallé, le verrier dreyfusard*, *op. cit.*, p. 67.

19. - *Le Progrès de l'Est*, 24 janvier 1898.

20. - Lettre d'Emile Gallé à Louis Havet, 10 septembre 1899, *op. cit.*

21. - B. TILLIER, *Emile Gallé, le verrier dreyfusard*, *op. cit.*

22. - Lettre d'Emile Gallé à Louis Havet, 10 septembre 1899, *op. cit.*

23. - « Le Vase Prouvé », [1896], repris in E. GALLE, *Ecrits pour l'Art*, *op. cit.*, p. 185.

24. - « Le Vase Pasteur », [1893], repris in E. GALLE, *Ecrits pour l'Art*, *op. cit.*, p. 152.

25. - « L'Art expressif et la statue de Claude Gelée par M. Rodin », *op. cit.*, p. 144-145.

Dreyfus et en « rendre la vérité historique », c'est-à-dire en « donner la compréhension juste de l'ensemble » et « émettre un grave jugement »²⁶ à son propos, au lieu de tenter d'en offrir une vaine reconstitution qui ne serait qu'une inutile illustration. Dans cette perspective et dans la foulée de sa très vive déception éprouvée avec le verdict de Rennes, Gallé réalisa un vase intitulé *Les Ormes*²⁷. Cette pièce est une composition dont la tonalité funèbre dit l'impression de deuil - deuil de l'espoir, de la foi et de la justice. Ses teintes profondes de noir, de violet, de brun et de vert l'attestent, mais aussi son iconographie dégagée des contraintes de la représentation et portées vers le symbole : les marécages obscurs ; les ormes aux branchages dénudés dont les fleurs antérieures aux feuilles signifiaient le deuil et l'affliction dans la Grèce antique ; un corbeau rappelant le malheur et renvoyant certainement aux manipulateurs antidreyfusards de l'opinion publique ; et les termites, auxquels les antidreyfusards assimilaient leur adversaires et les Juifs confondus, et que Gallé consacra par renversement comme des parasites, destructeurs des valeurs morales et sociales. Dans cette verrerie, la nature, ses composantes et ses symboles se sont substituées à l'histoire et ses faits.

Par ce biais, Gallé assignait à ses œuvres dreyfusardes des exigences - la force, la sévérité, la richesse d'enseignements, la générosité, l'intelligence...²⁸ - qui lui permettaient d'édifier ses amateurs pris en compte comme des spectateurs et des lecteurs invités à interroger et déchiffrer ses verreries. A l'économie de l'Histoire, Gallé préféra donc celle du mystère, de ses interrogations et de sa polysémie. Henriette Gallé en fera l'aveu, indirectement, dans une lettre tardive adressée en 1906 à Joseph Reinach, alors qu'elle relisait les volumes de son *Histoire de l'affaire Dreyfus* : « La merveilleuse affaire reste palpitante d'intérêt, mystérieuse encore par quelques côtés. Tous les crimes, leurs mobiles surtout, bien que pressentis ne sont pas dévoilés »²⁹.

Une autre verrerie comme *Le Figuier*³⁰ - l'une des premières pièces de Gallé consacrées à la cause de Dreyfus - cristallise cette polysémie énigmatique. L'artiste a convoqué et confondu deux symboliques du figuier : stérile et desséché, il qualifie dans la symbolique chrétienne le peuple d'Israël châtié pour n'avoir pas reconnu le Messie ; vert et porteur d'un fruit mûr ornant le haut du

26. - *Ibid.*

27. - Cristal soufflé, décor gravé, morceaux de verre collés, vers 1900, Cognac, Musée municipal (Inv. 40.1.21).

28. - « L'Art expressif et la statue de Claude Gelée par M. Rodin », *op. cit.*, p 146.

29. - Lettre d'Henriette Gallé à Joseph Reinach, 17 juillet 1906, Paris, BNF, Mss, Nafr. 13574, f° 13.

30. - Verre filigrané avec inclusions métalliques et marqueterie, 1900, Nancy, Musée de l'Ecole de Nancy (Inv. HH. 18).

pied de la coupe, il est le lieu d'une inversion par laquelle l'artiste incitait les chrétiens à vaincre l'antisémitisme. Selon le même principe, le chrisme utilisé comme signe de reconnaissance par les premiers chrétiens persécutés fut symboliquement offert par Gallé aux Juifs persécutés par l'antisémitisme. En détournant partiellement des éléments du langage symbolique traditionnel, Gallé opérait une confusion invitant à une communion : « Voilà pour quelle communion a été fait ce verre à boire, gigantesque et profond autant que possible », expliquait-il en 1898 à Victor Champier³¹. Cette invitation était renforcée par la forme en calice qui permettait en outre que s'écoulent le long du pied du vase des larmes de verre imitant la transpiration des feuilles du figuier et rappelant les larmes du Christ comme victime emblématique de l'injustice. C'est donc en conjuguant la forme de la pièce, le motif végétal et sa symbolique rendue contradictoire, que Gallé introduisit l'Histoire dans toute sa complexité. En conférant à la Nature une charge expressive, il installait aussi l'Affaire dans l'Histoire.

Pour revenir à la suggestion, au mystère, à la polysémie et au lisible, qui fondent tout particulièrement les pièces dreyfusardes de Gallé, il faut mettre l'accent sur les citations dont ses « vases parlants » sont parcourus et qui, au lieu de les expliciter, les compliquent plus encore. Des proches du verrier n'y ont vu qu'une faiblesse - notamment Barrès -, alors que Gallé revendiquait ce droit : « Je maintiens [...], qu'on le raille ou non, mon mode d'appliquer, comme les artistes du Moyen Age, qui bâtissaient sur de la foi et sur des idées, d'appliquer, dis-je, des textes à mes vases et d'édifier mes acheteurs par des écritures »³².

Cette pratique atteste de la foi de Gallé en la force du verbe et, au-delà, dans la force de la poésie. Les vers qu'il emprunta aux poètes et qu'il grava plus ou moins fidèlement sur ses verreries étaient une autre manière d'introduire de l'Histoire, en renforçant la polysémie de ses œuvres et en adressant un message direct à ses amateurs. Toujours dans *Le Fiquier*, l'inscription tirée d'un poème des *Contemplations* d'Hugo - « Car tous les hommes sont les fils d'un même père / Ils sont la même larme. Ils sortent du même œil » - renvoyait ainsi à l'idée d'une douleur universelle, pour tenter d'annihiler les clivages et les divisions issus de l'Affaire. « Les maîtres du verbe, les poètes, sont aussi les maîtres du décor. Ils ont le génie de l'image, ils créent le symbole », expliquait Gallé³³, qui saluait leur capacité à traduire l'expressivité propre de la langue³⁴. Le lexique et les poètes convoqués par l'artiste mériteraient à eux seuls une étude telle que

31. - E. GALLE, *Ecrits pour l'Art*, op. cit., p. 203.

32. - *Ibid.* p. 200-201.

33. - « Le Vase Pasteur », op. cit., p. 148.

34. - B. TILLIER, *Emile Gallé, le verrier dreyfusard*, op. cit., p. 67.

celle conduite par François Le Tacon pour Hugo ³⁵. Mais on peut d'ores et déjà observer que les poètes sont à Gallé des voyants - Hugo en particulier et Zola dreyfusard - qui manient la lumière et *soumettent au regard*. Or Gallé avait la conviction que *voir, c'est savoir ; regarder, c'est comprendre*. Cette certitude sous-tend et régit son envoi à l'Exposition universelle de 1900 constitué autour d'un four de verrier inspiré de « La Rêveuse », un conte poétique extrait du *Livre de Monelle*, paru en 1894, où Marcel Schwob évoquait des figures de jeunes filles aux prises avec l'étrange ³⁶. Le four de Gallé était garni de pièces inspirées des cruches de Marjolaine, orpheline d'un père « conteur et bâtisseur de rêves » qui lui avait laissé en héritage un manteau de cheminée orné de « sept grandes cruches décolorées, [...] enduites de fumée, pleines de mystère, semblables à un arc-en-ciel creux et ondulé » ³⁷. Là où les ignorants ne voyaient que de vieilles poteries insignifiantes, Marjolaine qui « savait la vérité » ³⁸ lisait le « grouillement de merveilles, de rêves et de mystères », restitué par Schwob en une profusion très symboliste de détails et d'associations ³⁹ qui fascina Gallé autant que la question de l'ambivalence du visible. Par l'inscription qu'il étala sur le tablier de son four dreyfusard - « Mais si tous les hommes sont méchants, faussaires et prévaricateurs / A moi les mauvais démons du feu : Eclatent les vases ! Croule le four ! / Afin que tous apprennent à pratiquer la Justice » -, le verrier engagea son œuvre au primat du regard et gagea que si ses œuvres n'étaient ni vues ni comprises, si leur message n'était pas entendu, le four s'écroulerait et l'art serait sacrifié, au point de ne plus être, puisqu'il serait alors dépourvu de sens et de vocation.

*

* *

Dans son art, l'engagement dreyfusard de Gallé déborda largement l'iconographie ou les vers gravés. C'est toute une conception des arts décoratifs et, au-delà encore, de l'art, qu'il élaborait à la faveur de l'Affaire, pour donner lieu à une nouvelle approche de ces objets, de leur statut et de leur signification, où les habitudes, les codes, les modes et les catégories sont bousculés. D'abord, la forme n'est plus usuelle, mais elle fait sens, indépendamment de la vocation initiale de l'objet. Ensuite, comme il l'expliqua, « dans l'ornement, le symbole est un point lumineux parmi l'insignifiance paisible et voulue des rinceaux et des

35. - F. LE TACON, « Hugo dans Gallé », <http://www.inalf.fr>

36. - Repris dans M. SCHWOB, *Œuvres*, éd. établie par Sylvain Goudemare, Paris, Phébus, coll. « Libretto », 2002, p. 435-438.

37. - *Ibid.*, p. 435.

38. - *Ibid.*, p. 436.

39. - *Ibid.*, p. 435-436.

arabesques ; le symbole pique l'attention »⁴⁰. Enfin, par sa structure textuelle et visuelle, l'œuvre doit être lue autant que regardée. Ces dispositifs apparurent dans l'œuvre de Gallé un peu avant l'Affaire, mais ils furent radicalisés pendant l'Affaire et par celle-ci. C'est aussi en faisant de son œuvre de verrier un lieu d'enregistrement et de transposition des turbulences de l'affaire Dreyfus et des divers bouleversements provoqués par elle, que Gallé s'engagea pour Dreyfus, la Vérité et la Justice, et qu'il voulut diffuser sa foi et ses valeurs. Mais il crut pouvoir vaincre ses adversaires et convaincre les indifférents en réformant les références culturelles et les habitudes visuelles de son temps.

40. - « Le Décor symbolique », *op. cit.*, p. 218.

