

Jean SCHNEIDER
Créateur

« La matière pour nous est matière à poésie » : notes sur les verreries parlantes d'Emile Gallé

« Il y a la vérité (l'universel) dont nous prenons connaissance et à laquelle nous nous tenons. Il y a la passion (le particulier) qui nous entrave et nous retient. Il y a une troisième terme, la parole, qui hésite entre la vérité et la passion ». Goethe, *Maxime* 1004.

Les « verreries parlantes » se démarquent tout à la fois de la production de Gallé, et de celle de l'Art Nouveau en général. On convient de désigner sous ce nom des pièces dont le décor comporte un texte inscrit, allant d'un simple mot - par exemple « Bonheur » - au poème entier en passant par la devise. Si l'on trouve aussi des meubles et des céramiques¹ parlants, ces œuvres ne semblent qu'avoir marginalement bénéficié des changements de répertoire et de style qui caractérisent les verreries parlantes.

1. - La céramique est probablement à l'origine de ce mélange entre texte et décor, en vertu d'une tradition populaire bien attestée notamment sous la Révolution, et maintenue par la fabrique Gallé. Un des services les plus connus s'intitule « Allégorie », et représente des fleurs accompagnées de devises, dans un esprit très proche de celui des livres de fleurs. Cette habitude devait être suffisamment systématique pour qu'un critique de l'époque écrive : « Les peintures de fleurs de M. Emile Gallé sont aussi d'une originalité inattendue et toujours piquante. Elles sont accompagnées de devises et d'exergues, qui ajoutent au mérite pittoresque le mérite d'un trait spirituel, d'un axiome moral, d'une pensée philosophique ou sentimentale. On aimait beaucoup autrefois ce genre de décorations : il n'est pas impossible que l'on y revienne quelque jour... », L. ENAULT, *Les arts industriels*, 1877, p. 153.

Ce sont des œuvres significatives : Gallé revendique plusieurs fois une légitimité « populaire », une filiation avec la tradition moyenâgeuse ; elles traversent toute la période d'activité de Gallé ; et ce sont aussi les œuvres sur lesquelles il écrit le plus (notices pour les destinataires, par exemple), et ce sont enfin, surtout dans le cas du verre, des œuvres d'une extrême qualité.

Si les affinités de Gallé pour la poésie sont bien connues et ont déjà été étudiées², et l'influence du critique Baudelaire probable, sinon certaine, la diversité des textes, de leur graphie, la complexité de leur rapports au décor semble décourager toute étude systématique. De plus, l'absence d'un inventaire exhaustif et la méconnaissance de la genèse de nombreuses œuvres donne à toute généralisation un aspect rapidement abusif : ainsi, un vase représentant un crapaud, une libellule et des fleurs de souci porte une devise gravée « Souci de plaire », un autre exemplaire « Nul Souci de plaire », un troisième ne portant plus la fleur de souci est orné d'un vers de Leconte de Lisle « Echappez-vous des ombres immobiles ».

Malgré ces obstacles il me semble que l'importance quantitative et surtout qualitative d'œuvres que Gallé distinguait tout particulièrement, mérite d'être analysée, non à partir des œuvres prises isolément, mais plutôt des descriptions dont leur auteur les accompagne, parfois remises au destinataire ou publiées dans la presse.

Afin de mieux saisir la spécificité esthétique de ces œuvres, je dégagerais préalablement quelques éléments fondamentaux de l'esthétique de Gallé à partir de ses propres écrits. Pourquoi tenter cet exercice ? Parce qu'il se trouve que Gallé a laissé un certain nombre de textes sur l'horticulture, sur sa production³, et sur l'art décoratif, et leur lecture mêlée permet de saisir la formation et l'évolution de son esthétique, et donc de mieux comprendre ce que la référence à la « Nature » comme origine et point ultime de toute création déploie lorsque l'on crée des formes à partir de la matière. Ce détour permettra de mieux saisir l'évolution de la pensée plastique de Gallé, et suggèrent que l'écrit deviendra une composante essentielle et tout aussi spécifique que la couleur ou le matériau dans sa pensée décorative⁴.

2. - F.-T. CHARPENTIER, « Mythes de modes dans l'art de Gallé », *Emile Gallé*, catalogue de l'exposition au Musée du Luxembourg, RMN, Paris 1985, notamment p. 38-40 ; voir aussi : F.-T. CHARPENTIER, « L'art de Gallé a-t-il été influencé par Baudelaire ? », *Gazette des Beaux-Arts*, juin 1963, p. 367-374.

3. - Notices d'expositions, instructions diverses, brouillons de procès en contrefaçon...

4. - Bien que Gallé ait tantôt qualifié son travail de « décoratif » ou « d'artistique », j'utilise délibérément - à partir d'une perspective contemporaine - le mot décoratif pour désigner un travail dans lequel le procès plastique brouille présentation (matière) et représentation (sujet).

L'horticulture comme paradigme de la création artistique

L'hypothèse est à entendre avec toute sa force, car Gallé souligne, dans un texte qui n'est pas un texte sur l'horticulture, mais un hommage indirect aux métiers d'arts : « Dans mon énumération des métiers d'art [...], je n'aurais garde d'oublier les plus secrets et véritables artistes, les horticulteurs de mon pays, manipulateurs à leur gré des flores, « recoloriant » à neuf les corolles, introducteurs aussi de ces créatures d'art, les plantes et les arbres du Japon »⁵.

Dans *L'art expressif et la statue de Claude Gelée par M. Rodin*, Gallé introduit une distinction essentielle entre « deux formes de manifestations artistiques, l'une *décorative*, l'autre *expressive* »⁶. L'art décoratif « cherche à plaire, à délecter par l'harmonie des contours, l'élégance des attitudes, et cela sans se préoccuper nécessairement d'une expression ». Cet art, qui correspond selon ses propres mots, à la « presque totalité de la statuaire de la Renaissance », est surdéterminé par le savoir-faire, que Gallé réduit à un « ragoût délicat »⁷.

L'autre forme d'art procède d'une « toute autre compréhension », dont la clef est « l'expression [...] simultanée de la vie physique et de la vie morale, rendu intense du sujet dans sa forme visible et dans son être intérieur, perçus au travers de la personnalité même de l'artiste »⁸. La forme de pensée propre à l'artiste est essentiellement empathique, elle va à la rencontre du sujet et l'accompagne. L'art expressif, tel que le décrit Gallé, surgit lorsqu'il y a congruence entre « l'idée » et « le sujet », le « dessin » et le « dessein ». Faire corps avec le sujet, c'est inscrire simultanément, mais de manière indiscernable le biographique et l'autobiographique dans la forme : cette statue, par Rodin, de Rodin, offre « la vision simultanée de deux états d'âme, celui du studieux enfant de Chamagne, et celui, plus intéressant encore pour nous du statuaire »⁹. Est

5. - *Goncourt et les métiers d'arts*, repris dans *Ecrits pour l'art*, Laurens, Paris, 1908, rééd. Laffitte Reprints, Marseille, 1980 (la pagination fait référence à cette rééd.), p. 179-180.

6. - *L'art expressif...*, *Ecrits pour l'art*, *op. cit.*, (j'utiliserai l'abréviation *EpA*), p. 136 (italiques de Gallé). Ce texte de 1892 (Gallé est probablement à ce moment au sommet de son activité) prend la défense de la Statue de Claude Lorrain, que Rodin vient de terminer, et qui est installée dans le parc du centre-ville de Nancy.

7. - *Ibid.*, p. 137.

8. - *Ibid.*, (italiques de Gallé). Ce texte est l'un des rares qui permette de cerner ce qui fait histoire dans l'art pour Gallé : l'art expressif, dont il se réclame, comporte la statuaire égyptienne, grecque, de la « Rome impériale », gothique française, et celle de Michel-Ange. Il y joint « Dante, Beethoven, Berlioz, Léonard », Holbein, Ligier-Richier, Shakespeare.

9. - *L'art expressif...*, *op. cit.*, p. 142 ; ou, un peu plus loin : « Nous avons une création de psychologue, de moraliste, d'esthète superbe, enfin la fusion de deux hautes personnalités dans une même œuvre, Gelée et Rodin », p. 144.

expressif l'artiste qui rend au sujet en le rendant, qui ne l'invente ni l'allégorise : « Ne regrettons pas un Gelée élégant [...], une eurythmique silhouette, les tendresses du marbre par dessus les clartés de la pierre, décor en bas, décor en haut ! Monumental pléonasme ! ».

Rapprochons ce texte de deux autres *La floriculture lorraine au concours régional* et *Le mieux et l'ennemi du bien*, pamphlet contre certains obtenteurs. Ces textes sont contemporains (1894) de celui sur la statue de Rodin, et des similitudes frappantes tant dans l'expression et la construction suggèrent que Gallé a progressivement construit les concepts clefs de son esthétique (place de l'auteur, du sujet, de la morphogénèse, statut artistique de l'ornement...) à partir d'une mise en abîme de l'horticulture et de sa pratique de verrier-artiste.

A la distinction entre « art expressif » et « art décoratif » fait écho à la distinction entre l'horticulteur qui exalte la création de la nature, en l'occurrence « le type » - qu'il faut entendre ici au sens de Goethe -, et celui qui s'intéresse au « téréatologique » : « Au sélecteur horticole, il faut un goût naturel, provenant d'une admiration sincère, passionnée des chefs-d'oeuvre naturels. Son rôle n'est pas d'altérer, de déformer dans un sens antiesthétique, de déséquilibrer gracieusement les caractères naturels d'un genre, mais d'exalter seulement ceux qui sont décoratifs, élégants, et de les porter à leur suprême beauté »¹⁰. L'horticulteur est artiste lorsqu'il se soumet au sujet : « N'est-ce point créer, autant qu'il dépend de l'homme, qu'amener au jour des rapports, des expressions qui n'existaient point telles, et produire des valeurs ? ».

Créer une fleur consiste à prolonger très exactement la Nature - et à lui rendre - en « entrela[çant] des caractères qui se dénoueront plus tard et reviendront au type », et non à « défaire » : « une rose verte n'est plus une rose : c'est un chou de Bruxelles »¹¹.

En résumé, pour que le *sujet fasse figure*, l'artiste expressif, ou l'horticulteur artiste doit respecter plusieurs règles : y discerner, par empathie, ce qui le caractérise, ne pas l'élever au type, mais en respecter l'apparence. La morphogénèse, parce qu'elle tient ensemble l'oeuvre et ses conditions de possibilité est synthétisée dans cette formule de Klee : « le chemin est essentiel et définit le caractère de l'oeuvre, caractère tantôt à circonscrire, tantôt circonscrit. La mise en forme définit la forme et c'est pourquoi elle lui est supérieure »¹².

L'art advient dans ce *dévoilement* d'une vérité intérieure (une

10. - *Le mieux est l'ennemi du bien*, EpA, p. 62. L'expression « ragoût délicat » à propos de l'art décoratif.

11. - *Ibid.*, p. 61.

12. - P. KLEE, *Histoire naturelle infinie*.

transfiguration, donc) dont on ne sait clairement si elle est celle de l'artiste, celle du sujet, ou plus fondamentalement la manifestation de la congruence de l'une à l'autre.

Créer une forme, c'est préparer, en pleine intelligence avec la matière, la possibilité de son apparition. L'apparaître de l'œuvre n'est ensuite qu'extraction, métamorphose, mue : « Comme je l'ai écrit sous l'un de mes vases, je fais des semailles brûlantes, je vais cueillir ensuite à la molette mes floraisons paradoxales, tout au fond des couches obscures où je sais qu'elles sont déposées et m'attendent »¹³. Et, c'est sans doute ce dévoilement qui est contenu dans le vers « La matière pour nous est matière à poésie » qui orne le vase du Musée de Cognac, puisque Gallé l'aurait cité lors d'une visite du ministre du commerce et de l'industrie dans ses ateliers, en ajoutant : « Ce vers charmant vous dit notre but, notre rêve de tous les instants : l'intime union de l'art et de l'incertitude ».

Les verreries parlantes : le tournant de 1889

On peut schématiquement diviser les œuvres parlantes de Gallé en deux familles, avec une date charnière se situant aux alentours de 1889. A partir de cette date, un nouveau régime de l'écrit émerge, et on peut l'observer de plusieurs façons :

Avant 1889, le texte est le plus souvent hors du champ figural : il court sur une marge de la pièce, dans un médaillon, ou un phylactère. La graphie renvoie souvent à des styles déterminés : gothique, anglaise, islamisant, sinisant, etc. Les textes eux-mêmes sont des devises, ou des mots comme « Bonheur », etc.

A partir de 1889 - et on peut considérer que le vase « Orphée » est emblématique de cette rupture - les citations sont moins moralisantes et le texte vise fréquemment l'indiscernable. Il est incisé à la limite du visible dans un décor riche, il peut être au dos de la pièce, se mêler aux éléments du motif. Le champ épigraphique est indistinct, le texte est comme une biffure ou une strie du décor. Par exemple, dans la description que Gallé donne de la gourde « fruit de Véronique » : « En caractères microscopiques, la strophe exquise de la *Chanson de la Véronique* de Pierre Dupond ».

Cette division en deux périodes, caractérisées par des graphies et des textes

13. - Union centrale des arts décoratifs, VIII^e exposition, *Le Verre, Notice au jury sur sa production*, par E. Galle, EpA, p. 314-316.

de nature différentes recoupe l'évolution de la manière dont Gallé lui-même désigne la qualité de ses décors, esquissant un parcours de l'allégorie vers le symbole qui accompagne la transformation de sa pensée plastique.

Un document manuscrit - conservé au Musée d'Orsay - de la première période recense des œuvres divisées entre allégorie et fable, mais la distinction n'est sans doute pas claire pour Gallé lui-même : il semble qu'elle repose sur la présence d'un récit supposé connu (par exemple : « Vous chantiez », référence probable à la fable). La description du processus d'ornementation souligne la préférence de la destination de l'œuvre, qui suscite un motif décoratif en redondance auquel le texte s'ajoute comme une conclusion ¹⁴. On peut mettre en question des notes écrites *a posteriori*, et qui peuvent simplement récapituler l'exécution ; mais on peut retenir, dans le cas des œuvres que Gallé dit « allégoriques », un rapport entre le texte et le décor reposant sur la dénotation, donnant à l'image une fonction de redondance visuelle et au mot celle de nomination, et si l'on veut parler d'un rapport plastique entre le texte et l'ornement, il est de l'ordre du titre.

Représentation et présentation

Si le régime de la transposition du texte vers l'image - comme on parle en musique d'une partition adaptée à un autre instrument - peut résumer le Gallé encore sous l'emprise du « langage des fleurs », c'est une toute autre manière d'envisager l'objet décoratif qui apparaît dans la seconde époque. La complexité des techniques verrières mises en œuvre manifeste une nouvelle façon de penser le décor. L'ornement n'est plus obtenu par simple peinture - ou gravure légère - de la surface mais par un impressionnant travail de dégagement et de fouille, de prolongement des « accidents » de la surface, de reprise et de collage. Les vases les plus aboutis - et qui, rappelons-le, portent souvent des extraits poétiques - manifestent une autonomie plastique, une logique ornementale affranchie de toute référence au dessin ou à la sculpture : symptomatiquement, Gallé se dit à la recherche d'*effets* plus que de motifs. La description qu'il nous donne du vase « Le coudrier » est manifestement écrite après que l'œuvre ait été exécutée, et

14. - Je donne ici deux exemples : « Un panier à ouvrage de forme romane, sera couleur de vélin, orné des quenouilles et des fuseaux de la Reine Berthe, avec la devise : Ah ! L'heureux temps que c'estoit » ; « Un vase [sic] servira à offrir le pain, on l'ornera de bleuets et de coquelicots, d'épis et de champs de blés, avec ce mot : Par labeur » ; Musée d'Orsay, cote ARO 1986 990 3.

lorsque Gallé y évoque « le grésil oblique, les bleuissantes buées, arc-en-ciélées, fondent sur les rameaux qui s'égouttent en pustules liquides, en ruisselants pleurs de cristal et d'argent », il faut remarquer *qu'il ne s'agit nullement d'ajouts décoratifs* -striures, taches, gravures - *mais de l'état même de la matière* : bulles et craquelures internes du cristal issues du soufflage lui-même ¹⁵.

Investissant pleinement la *réciprocité* de l'analogie ¹⁶, Gallé l'illustre avec richesse en donnant une extraordinaire autonomie au lexique de la représentation. Telle libellule est partie dégagée en relief, ses ailes ne sont que fragmentairement colorées par des paillons métalliques, elle voisine avec une autre détournée en gravure, mais dont la surface colorée se trouve, fantomatique, apparaissant dans un autre éclairage, sous la première couche de verre opalescent, etc.

Gallé restitue la Vérité, certes, mais sur un mode local : ici une texture, là la couleur, là encore le dessin du contour, plus loin le volume, sur des pièces qui font parfois une dizaine de centimètres. Les vases les plus achevés présentent la profusion visuelle de feuilletés d'esquisses ou des planches d'histoire naturelle, où l'on alterne coupes au trait, détails grossis, fragments colorés, silhouettes d'ensemble et annotations dans une manière de métonymie généralisée... Le texte devient coextensif à un univers plastique constitué de fragments qui fonctionnent comme dans une métonymie généralisée, à cette désignation en ligne de fuite, à cette reprise permanente aussi.

Gallé cherche à rendre des états, ce qui le conduit à mettre en œuvre des dispositifs visuels. L'ajout d'une citation est un moyen de renvoyer à la poésie et au poétique, mais aussi un moyen de plonger le regard dans l'opacité. Le titre de la vitrine du Salon du Champ de Mars (1895) est sans équivoque : « And in his hands, a glass which shows us many more » (Shakespeare).

15. - *EpA*, p. 160-161 ; ce vase porte un vers de Baudelaire : « Non de perles brodé, mais de toutes mes larmes ». A son sujet, W. Warmus écrit : « The Hazel Tree is a good example of the tactile quality of Gallé's work. Most of the decoration is subtle, dependant upon changing conditions of light for its effect[...] It is through handling the piece that one makes the best acquaintance with its characteristics », in E. GALLE, *Dreams into glass*, catalogue de l'exposition au Corning Museum of Glass, 1984.

16. - Cf. la lettre de Baudelaire à Toussenel : « Tout, forme, mouvement, nombre, couleur, parfum, dans le spirituel comme dans le naturel, est significatif, réciproque, converse, correspondant » ; ou encore Valéry : « L'analogie ne consiste pas dans l'imitation des formes mêmes, mais des lois transposées ».

Le décor signifiant

Si la maîtrise technique permet de libérer le rapport de l'image au texte du carcan de l'illustration, elle reste insuffisante pour en expliquer le changement de thèmes et de nature : la rupture entre les œuvres allégoriques - caractéristiques de la première période - et le décor symbolique, qui se produit aux alentours de 1889, correspond à un changement du rapport entre décor et signification : les mots de Gallé étant ceux même de Goethe, je m'appuierai sur la distinction proposée à la maxime 279 entre général et particulier, et qui se conclut par ces mots : « Celui qui comprend ce particulier de manière vivante recueille en même temps l'universel, sans s'en apercevoir, ou alors seulement sur le tard ».

Le dessin en tant que mode de synthèse entre le général et le particulier est au cœur de la proposition de Gallé : « Mais qui ne conçoit que l'artiste, penché à reproduire la fleur, l'insecte, le paysage, la figure humaine, et qui cherche à en extraire la caractéristique, le sentiment contenu, fera une œuvre plus vibrante et d'une émotion plus contagieuse que celui dont l'outil ne sera qu'un appareil photographique ou qu'un froid scalpel »¹⁷.

Exceptionnellement, nous possédons deux descriptions de deux verreries conçues après une représentation de Parsifal, souvenir du « pèlerinage à Bayreuth »¹⁸ qui permettent de mieux cerner le rapport de la forme à la parole.

Gallé cherchant à rendre « des états », il en est conduit à mettre en place un dispositif visuel qui se démarque notablement de celui qu'il qualifiait antérieurement « d'allégorie ». Si, dans la première époque, Gallé voulait signifier le mot « pensées », il les peignait, s'il veut maintenant traduire l'angoisse, c'est autant par la matière et le sujet que doit émerger une sensation de malaise, comme le souligne cette description : « Urne ciselée, nuance de sorbet reflétée de rose. Atmosphère de perfides enchantements. Le geste des Cattleyas au modelé mol, aux longs bras de pétales, se fond sur un lit de mousses et de maiden-hair.

« Que veulent ces adianthes de Vénus et cette trop jolie floriculture, prostrée, rampante, détachée de ses pseudo-fleurs-poulpes, aux étirements d'inquiétante tendresse ? Pourquoi la fuite de ce hanneton bleu et le signe de croix que trace la fleur de Saint-André, et les larmes en telle féerie ? N'est-ce pas, au pays du dessinateur Grandville, une traduction vitreuse de cette chute de rideau brusquant le deuxième acte de Parsifal, où s'abiment les Filles-fleurs, et se

17. - « Le décor symbolique », *EpA*, p. 217.

18. - En août 1892, en compagnie de Pierre Louÿs et de Maurice Barrès.

donne le rendez-vous à Kundry : Tu sais où seulement tu pourras me revoir ! »¹⁹.

La première description, plus brève, ne mentionne pas la citation (peut-être ajoutée plus tard), et développe une relation narrative entre les formes encore associées à des sujets-acteurs (les orchidées étant l'analogue des filles-fleurs de l'opéra), la larme tenant le rôle essentiel. Le second texte propose une relecture proprement plastique, accentuant les rapports de la forme au fond, et donnant au « signe de croix » - désignant incidemment la fin de l'acte 2 de *Parsifal* - la place centrale.

C'est dire que si Gallé s'appuie peut-être pour agencer une scène (pour en construire le diagramme), sur une structure partiellement héritée du langage des fleurs, il ne nous propose pas de la décoder à l'instar d'une charade ou d'un rébus. Cette période d'une exceptionnelle créativité formelle semble s'accompagner d'une contraction des signifiés, au point que le thème de la rédemption, dont la forme terrestre serait la Justice, et l'agent la révélation, semble devenir exclusif²⁰. Car « il est désirable que le symbole ne soit pas trop énigmatique », renvoyant à « Dieu, l'astre sacré qui voit l'âme », ce que Gallé subsume ainsi : « la fleur [devient] le symbole de la réconciliation avec la beauté morale, avec la divinité »²¹.

19. - Orchidées roses (*Parsifal*, 2^e acte) ; souligné dans l'original. Description des envois au Salon du Champ de Mars, 1893, BNF : 15266, 58-67 (il semble que cette série de description n'a pas été publiée, mais fut distribuée à quelques proches). Une première description figure dans une lettre à Montesquiou : « Déjà un vase est né du premier état [d'Amfortas] : orchidées de chair rose (rose Gallé, hélas !), guettant, ou pleurant la larme de Kundry, larvée[ou peut-être lovée ?] qui tombe et bénit, entre les brumes blanches qui montent, traverse le rayon d'une fleur cruciforme ; un scarabée, quelque monstre (?) bleuit », Lettre à Robert de Montesquiou, 4 septembre 1892, BNF : 15266, 140. L'exécution fut faite très rapidement après le retour de Bayreuth : une lettre envoyée de Bayreuth est datée du 20 août.

20. - Un extrait de lettre à Montesquiou, expédiée de Bayreuth, le souligne : « L'important c'est ce chemin de Damas, cette transfiguration, ces levers de jour dans le cœur avec des chants d'angels (sic). Des idées téméraires surviennent pour des vases d'un symbolisme attendri, l'aubépine reflorissant le bâton des pèlerins pardonnés, un calice de cristal [mot illisible] limpide où viendra sourdre une effusion de pourpre graalienne. Les humbles plantes, les herbes simples et qui servent, exaltées, la douce valeur d'un décor persuasif sans prêche : il y a ici dans les prés un bleuet purpurin aigrette de rayons où pétille un scintillement blanc. Et la veilleuse d'automne, combien n'a-t-elle pas, par cette couleur, et forme exquises, une tendre signification d'attente fidèle, de réapparition dans les jours de fin de tout ; c'est la résurrection d'une âme nue, ce calice qui surgit de terre sans aucune feuille, dès longtemps brûlée et comme flétrie », souligné dans l'original, Lettre à RdM, 20 août 1892, BNF : 15112, 70-71. Il ne faut pas pour autant croire que c'est à Bayreuth que Gallé découvrirait quelque chose de particulier. Le changement de régime que je tente d'analyser est certainement déjà bien en place à cette époque.

21. - « Le décor symbolique », *EpA*, p. 215-219.

A l'inverse du décor peint, déposé comme une peau opaque sur un support, le décor complexe du verre opère une *double présentation*, celle du sujet et celle de la matière formée par l'intelligence. L'ajout d'une citation est le moyen de renvoyer, d'une part à la poésie et au poétique en tant qu'essence, de l'autre à la série de correspondances et d'évocations composant le poème cité, et enfin à déréguler la vision : « Les ouvrages du Moyen-Age et de la Renaissance, après les orientaux, estimaient que la parole écrite est un des plus nobles décors : une ligne de caractères se perdant au pli d'une tapisserie de haute lisse, l'accoutumance ou la pensée la complète et fait d'autrement belles évocations que celles où l'esprit s'arrête aux surfaces de l'ornement »²².

L'émergence de cette compréhension est certainement liée à la fréquentation de Montesquiou et de son cénacle. Une intéressante correspondance indique :

« J'ai regretté de n'avoir pu vous parler plus longtemps la veille de mon départ. Je voulais vous dire plusieurs choses auxquelles j'avais pensé relativement à vos travaux avec Gallé. En combinant les symboles, en réunissant les signes, vous pourriez répandre à travers le monde un sentiment de rénovation.

Le *Cantique des Cantiques* ne nomme pas en vain certaines fleurs, certains arbres, certains végétaux. On trouve dans le jardin fermé et dans la fontaine scellée toute la symbolique à la Terre (?) portée au (?) Ciel. Les symboles et les signes ont été portés par les Juifs, - comme l'âme porte les reliques - mais leur sens mystérieux leur échappait. Nous avons abandonné la pierre et le sang avec le Christ qui vit par les huiles, meurt sur le bois, ne reste pas dans le tombeau de pierre [...] Nous avons repris le signe de la Vierge, le bois et l'eau c'est pourquoi vous retrouverez toujours le poisson et les autres signes dans les catacombes. Tout avait une signification.

Les fleurs et les signes symboliques repris dans cet ordre d'idées vous donneront un élément merveilleux de décoration et vous seront un moyen de propagande mystérieux mais réel »²³.

22. - Fragment figurant dans un brouillon du texte accompagnant le « Vase Pasteur », coupé par la suite, Musée d'Orsay ARO 1986 990 5.

23. - Souligné dans l'original, lettre de la Comtesse de Montebello à Montesquiou, s.d., BNF : 15266, 279-281 (très probablement entre 1889 et 1893).

Une esthétique performative

Le catalogue des pièces présentées au Salon de 1893 décrit successivement deux verreries faisant directement référence à la Bible : la première renvoie à « la parabole du semeur : *Qui seminat, verbum seminat* », la seconde évoque la veille, thème particulièrement cher à Gallé. *Le décor symbolique* texte de synthèse, écrit en 1900, s'ouvre et se referme sur les deux mêmes images : l'argument y est introduit par « toute mise en action de l'effort humain, si infime que, souvent, le résultat paraisse, se résume dans le geste du semeur », pour se conclure par une référence à sainte Geneviève veillant sur Paris, et la déclaration « le terme de symbole est bien près de se confondre avec celui d'art ».

Si dans son développement Gallé s'appuie bien évidemment sur la fleur, le régime qu'il lui associe est moins sémantique pour tendre vers l'ontologique : la fleur n'est pas tant une représentation du langage, une articulation : « Est-ce à dire que la rose est plus amoureuse que la pivoine ? », mais une présence : l'« éloquence de la fleur » tient « aux mystères de son organisme et de sa destinée »²⁴. La dualité du symbole, sa fonction de désignation conjuguée à la dimension performative de la présence se traduit par un dédoublement des modes de perception. L'éloignement du « langage des fleurs » mérite d'être rapproché d'une requête plusieurs fois renouvelée : Gallé insistera sur l'importance du contact avec certains de ses vases de verre, souvent de petite taille. L'un s'intitule « Peau de cristal » ; il écrit, à propos d'une pièce acquise pour le Musée du Luxembourg : « Tu ne connaîtras point le berceau des mains où se confient les jades, les netzkés et les porcelaines »²⁵. Gallé réclame la proximité pour que la pièce *fasse effet*, comme si le contact pouvait faire trébucher le regard pour atteindre la vision : « [l'artiste du décor] tient dans ses mains l'illusion, mais aussi les réalités, les promesses et la consolation, le mirage et le baume [...] Le chemin est pierreux. Je suis blessé. Que m'importe le peintre ? Je veux le décorateur, c'est un bon Samaritain que j'espère. Au verrier, je demande en ses vases des onguents »²⁶.

24. - « Le décor symbolique », *EpA*, p. 216.

25. - « Le Baumier », *EpA*, p. 160.

26. - « Les Salons de 1897 », *EpA*, p. 198-199. Leitmotiv que l'on retrouve encore dans une lettre à Montesquiou : « Allez, exercez-vous à prononcer Schwob avec un O bien gras et souabe et non pas cet A wallon qui m'a perdu en me faisant peut-être percer innocemment d'un aiguillon stupide l'épiderme le plus délicat. Mais si j'ai eu le malheur de faire, voire légère, une blessure, je veux aller jusqu'à son cœur par les baumes et les arts », Lettre à Robert de Montesquiou, 4 octobre 1896, BNF : 15123, 147.

La rédemption par le beau

La fleur, par sa fragilité et son évanescence mais aussi sa réapparition - ou dans un registre chrétien, sa réincarnation plutôt que sa rédemption - est l'emblème de la Création, ayant en propre « la beauté des choses qui meurent »²⁷. Un plaidoyer - « Je maintiens, en effet, mon mode d'appliquer [...] des textes à mes vases et d'édifier mes acheteurs par des écritures », dans lequel il décrit ses œuvres comme « des points d'interrogation, des points d'exclamation, des appels »²⁸ montre que la mise en défaut du regard décoratif au profit de la vision expressive, c'est à dire la manifestation de la possibilité de signifier s'installe au cœur de l'esthétique de Gallé sous la figure - chrétienne, sinon christique - du sacrifice. S'appuyant sur Maeterlinck : « Une belle chose ne meurt pas sans avoir purifié quelque chose »²⁹, l'œuvre d'art est, sinon une aporie, du moins une résolution - comme on le dit en harmonie d'un accord - par la forme d'existence d'une contradiction des significations ; elle représente le contraire de ce qu'elle présente, elle montre la mort, elle est figée, pour exalter la vie, le mouvement. Peut-être faut-il voir dans la finesse et la discrétion visuelle des textes, un moyen de captiver le regard, lui imposant par cet artifice une vision rapprochée et une immersion dans la matière, mais aussi une manière discrète de rappeler la permanence du Verbe : « Car il n'y a rien de caché qui ne doive être manifesté et rien n'est demeuré secret que pour venir au grand jour. Si quelqu'un a des oreilles pour entendre, qu'il entende ! » (*Marc*, 4, 14). Le texte des verreries parlantes participerait de ces « Annonciations » singulières où, entre Marie et l'Ange, le mystère demande à ce que la parole divine s'écrive : l'excès de l'apparence est en fait un voile sur le sacré³⁰.

La création réussie, celle où « la matière [devient] pour nous matière à poésie »³¹ reste une épiphanie ; le vase, fragile rescapé du « combat avec l'ange »³², témoignant de l'alliance renouvelée de l'intelligence avec la matière

27. - « Les Salons de 1897 », *EpA*, p. 197.

28. - « Mes envois au Salon (1898) », *EpA*, p. 200.

29. - *Ibid.*, p. 202.

30. - Je renvoie bien évidemment à L. MARIN, « Annonciations toscanes », *Opacité de la peinture*.

31. - Le texte inscrit sur le vase - qui n'est pas exactement le texte original - est : « la matière est pour nous matière à poésie » ; Cf. *Luxembourg 1985*, p.205, pour un commentaire sur l'altération du texte original.

32. - « Je me suis amusé à vêtir un hibou en poterie d'émaux gras aux coloris duveteux de la noctuelle: le petit paon de nuit, *Saturnia pavoniva*. Cette recherche me laissait songer à ces mobiliers de rêve qu'il faudrait condenser, et aussi à des rôles pour mes invalides du verre, vous savez, ces estropiés de mon combat avec l'ange », Lettre à Robert de Montesquiou, 12 août 1891, BNF : 15266, 645, 105.

qui constitue parfois le beau en énigme.

Parce que l'art appliqué réfracte des notions fondamentales du faire de l'artiste, - la ligne rêveuse de Klee, les plans de couleurs de Cézanne -, il mérite de nous éclairer sur la charge de chair qui passe dans le corps d'une œuvre : « Un corps humain est là quand, entre voyant et visible, entre touchant et touché, entre un œil et l'autre, entre la main et la main se fait une sorte de recroisement, quand s'allume l'étincelle du sentant-sensible, quand prend ce feu qui ne cessera pas de brûler, jusqu'à ce que tel accident de corps défasse ce que nul accident n'aurait suffi à faire... »³³.

33. - M. MERLEAU-PONTY, *L'œil et l'esprit*, Paris, Folio-Gallimard, 1964, p. 21.

