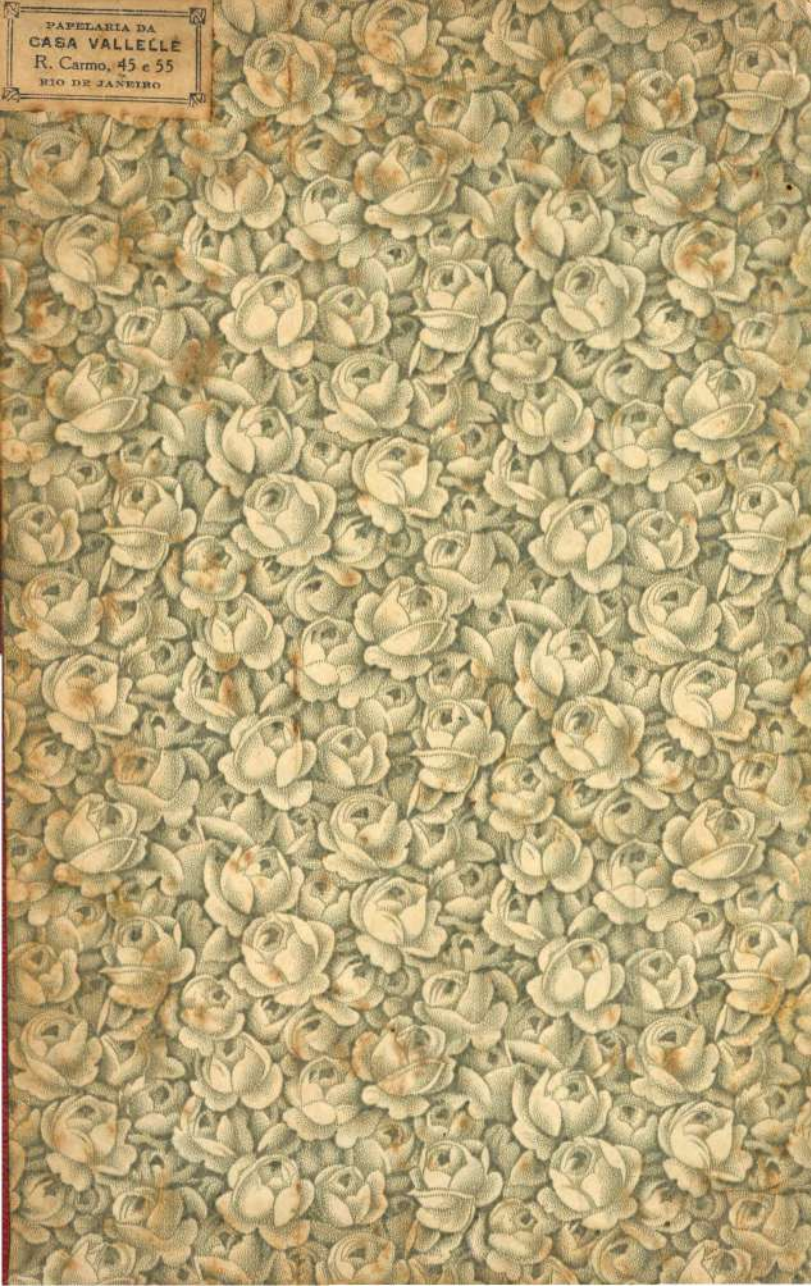


PAPELARIA DA
CASA VALLELE
R. Carmo, 45 e 55
RIO DE JANEIRO



S. 1000

Pedro Peres
1920.

8901

Traité classique
du
Peintre Décorateur



445
F 618

8141 R

LB
725
FO 182

29/6/14
02/09/12



10-9-56

TRAITÉ CLASSIQUE

du

Peintre Décorateur

HISTOIRE GÉNÉRALE DE L'ART DÉCORATIF
ÉTUDE COMPARATIVE DES PRINCIPAUX STYLES
ART ANCIEN ET ART NOUVEAU
DESSIN, COULEUR, HARMONIE D'ENSEMBLE
INDICATIONS TECHNIQUES
CONSEILS SUR LES TRAVAUX, LES MÉLANGES DE COULEURS
ET LA NATURE DE LEURS MODIFICATIONS ÉVENTUELLES

PAR

PAUL FLEURY

PEINTRE DÉCORATEUR ET TECHNICIEN-PUBLICISTE

Ancien directeur et rédacteur du *Manuel de Peinture*,

Ancien professeur de cours spéciaux,

Auteur de plusieurs *Traité sur la peinture en Batiment et le Décor*,
la peinture en Voitures, les Lettres d'enseigne, etc., etc.

Ouvrages honorés de souscriptions du Ministère du Commerce et de l'Industrie
et du Ministère de l'Instruction publique.

PARIS

GARNIER FRÈRES, LIBRAIRES-ÉDITEURS

6, RUE DES SAINTS-PÈRES, 6

—
1905.



TRAITÉ
CLASSIQUE
DU
Peintre Décorateur

CHAPITRE I
PRÉLIMINAIRES

Qu'est-ce que la Décoration ?

Décorer, c'est agrémenter, enjoliver, orner une surface ou un objet ; c'est augmenter l'effet déjà produit par la forme existante à l'aide d'un autre effet secondaire et complémentaire pour accuser davantage cette forme, la modifier même en la soulignant à l'attention par une sorte de toilette ou de costume qui enveloppe et dissimule sa sécheresse native.

La décoration peinte peut, en effet, être considérée comme l'habillement des surfaces nues de l'architecture et qui généralement trop froides par elles-mêmes, laissent au regard une impression assez molle.

La beauté des lignes, même quand elle est accusée par les jeux de lumière et d'ombres naturelles, comme dans la sculpture, ne produit pas en nous les sensations vives que l'on éprouve à la vue de surfaces décorées par un dessin supplémentaire et une coloration appropriée, c'est un peu comme l'arbre dépouillé de ses feuilles, il reste cependant majestueux dans

son ensemble, mais il est désormais privé de toute beauté.

La décoration, c'est donc la beauté sous son aspect le plus séduisant, sinon le plus réel. Nous avons dit aussi que c'était un effet secondaire et complémentaire ; cependant malgré ce rôle accessoire, elle occupe une place énorme, quelquefois prépondérante dans la production et la manifestation des œuvres artistiques ; pourquoi donc ?

C'est parce qu'elle a le double et grand pouvoir d'embellir, ou de dénaturer une œuvre, selon qu'elle est bien ou mal interprétée par rapport à cette œuvre ; que sa force devient redoutable en certaines mains, car, par la diversité et la vigueur des impressions qu'elle est capable de faire ressentir, on peut changer du tout au tout, l'aspect et jusqu'au caractère de l'œuvre la mieux accomplie, la perdre à jamais si le décorateur n'a pas su se tenir dans la limite voulue, s'il a outrepassé ses droits d'habilleur, ou s'il s'est montré costumier de mauvais goût.

Pour faire de bonne décoration, il faut posséder des notions très exactes sur le bon goût d'abord, puis avoir des connaissances techniques *indispensables*, et une science pratique très sérieuse.

Le bon goût, c'est la note élégante, distinguée, bien élevée qui sauvegarde des impressions mauvaises, susceptibles d'être créées tant par la couleur que par le dessin. Il y a un mot bien typique employé dans le monde des décorateurs et des artistes pour désigner une chose de mauvais goût ; on dit : « Cette chose est *canaille* ! » Eh bien, voilà, pour éviter de faire canaille il faut savoir être élégant, de bon ton, ce à quoi l'on arrive par l'absence de tout excès, de toute vigueur inutile.

La surabondance des détails, le *fouillis*, c'est du mauvais goût, la trop grande intensité des couleurs, la violence des oppositions, c'est encore du mauvais goût ; on peut être très habile, très adroit, et manquer de goût, c'est le cas de beaucoup de professionnels de talent, aussi les décorateurs se classent-ils en deux catégories distinctes, dont la plus nombreuse est celle des *exécutants* ; or, celui qui ne veut être qu'un exécutant ne s'occupe-t-il que de peindre ce qu'on lui donne comme dessin et comme couleur, c'est un homme qui travaille à de la décoration, ce n'est pas un décorateur au vrai sens du mot, car le décorateur doit composer, inventer, créer ses dessins, combiner ses colorations selon le genre et le degré des effets à obtenir, il doit en un mot savoir ce qu'il veut et où il va, par conséquent, le bon goût et la science lui sont nécessaires, sous peine de faire tout avorter dès la construction de sa maquette.

Pour les connaissances techniques, il est évident qu'un décorateur doit en posséder le plus possible car plus il sera savant, meilleur décorateur il deviendra ; il lui faut être dessinateur et peintre tout à la fois, aussi fort d'une façon que de l'autre dans la mesure du possible, puis avoir de bonnes notions d'architecture et d'archéologie, afin de ne pas confondre un *ordre* avec un autre, ni une *époque* avec l'une de ses voisines, chacun des ordres architecturaux et chacune des époques archéologiques comportant des éléments qui leur sont propres exclusivement, et qui, à aucun prix, sous aucun prétexte, ne doivent être confondus les uns avec les autres.

Les connaissances techniques sont en cela la meilleure des assurances contre les fautes ou les erreurs.

Quant à la science pratique, but essentiel de notre

livre, il est évident qu'elle constitue l'âme du métier, ou tout au moins, elle en est la partie la plus importante au point de vue professionnel qui nous occupe plus particulièrement.

La science pratique, c'est le tour de main, par l'utilisation des moyens judicieux, rapides, simples, pour obtenir dans le travail un résultat appréciable dans le moins de temps et avec le moins d'efforts possible.

Mais la décoration est encore autre chose que tout cela, elle est la plus importante des spécialités au point de vue moral et esthétique, car toutes les autres catégories sont intimement liées à elle, ou plutôt, c'est elle qui les relie toutes ensemble.

Supposons à faire la décoration d'un édifice, d'une maison, d'une salle quelconque, est-ce que la maçonnerie ou la menuiserie et la peinture en bâtiment par exemple ne sont pas presque éteintes dans leur importance par la seule peinture décorative, si celle-ci est manquée, ou bien ne gagnent-elles pas au contraire chacune en ce qui la concerne et toutes en général, par le rehaut de la décoration ? La sculpture elle-même qui est pourtant une décoration propre cédera le pas à la peinture décorative en tant qu'effet produit parce qu'elle communique à la sculpture une vie nouvelle par l'attrait de la coloration, et qu'elle la met ainsi plus en harmonie avec le reste de l'édifice, de la maison ou de la salle qui sont décorés.

Si même on pousse la décoration peinte jusqu'à y introduire de la figure artistique, c'est encore à la décoration proprement dite que l'on devra l'harmonie d'ensemble, car elle est le lien naturel existant entre l'art et le métier, c'est la transition nécessaire, inévitable ; que cette transition soit mal comprise, que ce lien soit trop visible ou insuffisamment accusé, en un

mot que la décoration soit ratée, toutes les catégories en souffriront à la fois, paraîtront défectueuses, l'ensemble général étant perdu.

Et cette défectuosité, qui du premier coup atteindra l'effet d'ensemble, sera tout aussi apparente et néfaste dans les détails.

Prenons comme exemple une simple corniche à l'intérieur, couronnant les murs d'une pièce ou d'une salle ; si par manque de goût ou de savoir technique, on a donné à cette corniche une décoration trop abondante, elle paraîtra plus lourde, plus basse ; si on l'a au contraire trop peu soulignée, la corniche paraîtra mesquine et pauvre. Dans l'un et l'autre cas, la décoration aura dénaturé les proportions réelles et changé l'aspect de cette corniche.

Dans un plafond, qu'un filet soit mal compris, qu'une bande soit hors proportions ou fausse de ton, tout le plafond sera gâté. L'excès de dorure, une mauvaise juxtaposition des nuances donnent le même résultat mauvais.

Les effets obtenus par les éléments décoratifs de la peinture sont tels que l'on peut, à son gré, augmenter ou rapetisser une surface, faire paraître plus courte une colonne, plus massif un pilastre, plus large ou plus étroit un cadre, etc., etc., question de couleur et question d'ornementation.

On comprendra donc que dans des mains inexpérimentées ou inhabiles, une décoration puisse être redoutable quant au résultat à obtenir.

Nous avons dit que le décorateur doit être autant que possible, aussi bon dessinateur que bon peintre, c'est une double qualité assez rare à acquérir, parce qu'elle dépend beaucoup de la constitution, du tempérament de l'individu, de sa nature propre, rare-

ment le bon coloriste est également un bon dessinateur, ce qui fait qu'une décoration se ressent toujours de cette inégalité des aptitudes personnelles.

La collaboration de plusieurs individualités est souvent un remède efficace à cet inconvénient, mais comme il faut toujours une direction unique, ou tout au moins une prépondérance, il s'ensuit qu'il y a quand même une note dominante, soit par le dessin, soit par la couleur, le tout est d'arriver à ce que cette dominante soit de la plus douce opposition possible ; alors on touche presque à la perfection, cette impossibilité humaine.

Mais, dira-t-on, il est excessivement rare de réussir un travail de décoration, et il est presque impossible de devenir parfait décorateur ! Nous répondrons que ce qui est difficile n'est pas impossible et que si nous avouons ici toutes ces difficultés, c'est par scrupule d'auteur soucieux avant tout de la vérité.

Une difficulté connue est à moitié vaincue, mais comment vaincre un obstacle que l'on ne soupçonne pas ?

Nous présentons les choses comme elles doivent être présentées, par la technique d'abord, par la pratique ensuite, jusqu'ici le théoricien seul a parlé, mais bientôt le praticien aura la parole, et il apportera alors autant de soucis à aplanir les difficultés qu'il en a mis à les signaler.

Notre devoir de publiciste vulgarisateur est de développer toutes les considérations inhérentes à cette profession (qui est la nôtre), afin de la faire bien connaître de ceux qui y sont déjà, mais surtout de ceux qui veulent y entrer ; les uns et les autres pourront ainsi se rendre compte de l'importance du métier de décorateur et juger combien l'on doit s'attacher à son

exercice dont on appréciera sainement la modestie et la grandeur tout à la fois.

Un décorateur doit par-dessus tout savoir rester modeste, quelle que soit sa science pratique et technique, parce que plus il sera pénétré de l'importance de son rôle, plus son savoir grandira, plus il s'apercevra que ce que l'on connaît est toujours inférieur à ce que l'on devrait connaître.

L'orgueil et la vanité sont l'apanage des sots et des médiocres.

Les exemples de modestie chez les artistes nous viennent des plus grands d'entre eux.

Michel-Ange, vieux, s'en allait encore par la campagne romaine pour étudier *son maître*, la Nature !

Le Corrège, peintre admirable, au talent si personnel et si grand, mourut vers l'âge de 90 ans.

« Quel dommage de mourir à présent, disait-il, je commençais à comprendre quelque chose à la peinture ! »

Plus près de nous, le grand Corot disait : « Quand je regarde la nature, je me mets en colère après mes paysages ! »

Et le grand Léonard, le plus savant, le plus grand de tous les artistes depuis quatre siècles, considéra toujours comme non terminée sa Joconde, cette perle du Louvre !

On pourrait multiplier ces exemples admirables de modestie, ceux-là suffiront, quand des artistes pareils ont été inaccessibles à la vanité, les autres seraient bien mal venus d'avoir de l'orgueil.

Axiomes et préceptes généraux.

Si l'on veut avancer vite dans l'art du décorateur, il faut avant tout chercher à acquérir le plus possible de connaissances artistiques, historiques et même scientifiques car le domaine de l'art décoratif est infini ; il faut au décorateur beaucoup de goût et beaucoup de tact pour savoir tirer avantageusement parti des matériaux et des éléments qui sont à profusion dans la nature ou dans les ouvrages des hommes.

En sachant tirer parti de ce que l'on sait, on arrive rapidement à ce que l'on veut apprendre.

Entre autres connaissances : la construction géométrique est de la plus grande utilité, c'est la base même de toute ornementation parce que la possession du dessin linéaire donne le moyen d'arriver à la régularité, et que l'ordre et la régularité étant des conditions de beauté architecturale, la décoration doit les mettre à profit elle-même pour être en accord avec l'architecture à laquelle elle est toujours soumise.

Trop de régularité peut devenir nuisible et une certaine irrégularité peut plaire par contraste ; trop de répétitions produisent l'ennui, la satiété comme la surabondance de mots fatigue dans un discours.

Tous les arts ont une analogie qui se rencontre principalement dans la régularité, l'arrangement symétrique et la répétition.

En poésie, il y a le nombre des vers, *régularité* ; la rime, *répétition d'un son*.

En musique, il y a le rythme, ou la mesure, *régularité* ; le leit-motiv, *répétition d'un refrain, retour à une idée*.

L'ornementation répète le motif d'un ornement, elle

le multiplie, le disposant en semis, en rosaces, etc.

La géométrie, ayant donné par ses formes des dispositions anguleuses pour couvrir les surfaces, les artistes y ont puisé leur principal moyen d'orner par teintes plates sur fond, en appliquant sur ces surfaces les divisions géométriques où l'art s'exerça à les arranger par angles, soit en les attachant par des tiges ondulées, serpentine, qui les lient ensemble, obtenant ainsi les guirlandes et les couronnes, les arabesques, etc., soit en répétant ces divisions symétriquement à la façon des Arabes.

Selon que l'on voudra composer un ensemble ornemental, simple et riche, élancé, svelte, pesant ou massif, triste ou gai, ou simplement gracieux, il faudra penser à tous les objets naturels qui réunissent le mieux ces qualités diverses pour pouvoir en appliquer les formes à la composition. On aura ainsi le caractère.

Pour faire une composition simple, on pensera aux types simples des formes de la géométrie, le carré, le cercle, le triangle, le cylindre, la pyramide, de même que l'on pensera aux couleurs simples.

Si l'on veut faire une composition légère de formes, on pourra penser au cerf, à la biche, au lévrier, aux plantes grimpantes, à l'oiseau, etc.

Pour une composition riche, penser aux formes rayonnantes, à la roue du paon, aux palais, aux joyaux.

Le massif, le solide s'obtiendront en pensant à la lourde architecture, les gros pylônes, aux rochers, aux montagnes, et dans l'ordre animal à l'éléphant.

Pour créer une composition triste, on pensera aux formes tombantes, emblèmes des pleurs, aux tom-

beaux, aux arbres pleureurs, à la nuit, aux ombres et aux espaces déserts.

La joie, la gaieté sont faciles à faire naître en l'esprit par l'aspect des fleurs, des animaux de vive allure, l'écureuil, le lézard.

Au point de vue des formes géométriques, il y a lieu de faire encore les remarques suivantes.

La combinaison des lignes courbes et des lignes droites donne la *variété* dans la composition.

La ligne verticale indique la solidité et l'immobilité ; la ligne horizontale, le calme, la tranquillité ; la forme spirale donne le mouvement, de même que les lignes sinueuses ; avec le cercle, on produit les rosaces et les couronnes ; des portions du cercle produisent les voûtes, les arcades et les guirlandes.

Le croisement des lignes géométriques produit des combinaisons multiples et infinies que le secours de la couleur et des matières industrielles, métaux, pierres brillantes, céramique, enrichit encore et augmente l'effet décoratif surtout en ce qui concerne le dallage, la mosaïque, la marqueterie.

Les dispositions parallèles, bandes de motifs répétés sont un auxiliaire puissant pour la décoration.

On modifie même, par l'allongement, les formes géométriques les plus abstraites.

Ainsi le losange est un allongement du carré, l'ellipse est l'élargissement ou l'allongement du cercle ; la forme ovoïde, l'œuf est un raccordement de lignes courbes.

Toutes figures symétriques peuvent être régulières ou alternées.

L'imbrication est l'imitation dispositive des briques ; la squamation est l'imitation dispositive des écailles.

Quand dans une disposition on a établi les divisions par grandes lignes ou par compartiments, on se préoccupe de l'effet général que l'on veut produire en s'aidant de la maquette ou projet élaboré à l'avance, sur les bases d'architecture et du style qu'il convient de suivre.

La combinaison du projet doit être faite de manière à ce que les parties supérieures n'écrasent pas les parties inférieures ; la même répartition des formes et de la couleur, par son égalité produit de la lourdeur.

Un plafond devra toujours être plus simple que les murs, principe qui n'est guère observé de nos jours où précisément c'est le plafond qui reçoit toute la décoration, les murs, s'ils ne sont pas en glaces, ne possèdent qu'une décoration très anodine par rapport au plafond généralement surchargé, comme exemple de mauvais goût, on ne saurait trouver rien de plus typique.

Un grand espace que l'on subdivise beaucoup, se rapetisse, lorsque au contraire, un petit espace très divisé paraîtra plus grand.

Dans un plafond plat, il faut moins de divisions ou de compartiments que dans une voûte, parce que la surface du plafond est *moins grande* que celle de la voûte.

Dans de grandes surfaces on doit employer de grandes divisions et *vice versa*.

Une surface plane à côté d'une surface courbe fera toujours bon effet, c'est la loi du contraste, ce que l'on appelle *rompre la ligne*, donner de la variété, enlever la monotonie.

Le poli, le brillant, la variété de la forme des surfaces jouent un grand rôle dans la décoration.

Si l'on doit décorer une surface courbe, concave ou convexe, on évitera autant que possible les sujets ayant beaucoup de lignes droites.

Sur un cylindre, les lignes droites verticales sont les seules à ne pas être déformées, on emploiera de préférence un décor d'ornement à très petits détails, afin que l'œil en puisse lire de suite une partie entière.

La manière de décorer les voûtes, les dômes ou frises circulaires, est toujours difficile.

Le décorateur étant appelé à l'imitation des divers styles d'ornementation, il devra donc étudier tous ces styles que l'on peut classer en cinq groupes :

1° Le style *Oriental* dont l'Arabe est le type le meilleur, comprenant en outre le Persan, le Turc, le Mauresque ;

2° Le style Grec et Romain, avec le Byzantin ;

3° Le Japonais, comprenant le Chinois, l'Hindou ;

4° Le style Ogival du moyen âge, notre grand art national ;

5° La Renaissance, retour au Grec et au Romain, avec de profondes modifications et les subdivisions de Louis XIII, Louis XIV, Louis XV, Louis XVI ; l'Empire n'a été qu'une adaptation flatteuse et un mauvais mélange de grec avec du Louis XVI.

Enfin, le Nouveau Style, ou Art Nouveau dont les premières productions furent aussi bruyantes que détestables, mais qui aujourd'hui, s'est beaucoup épuré ou assagi si l'on veut. C'est une réminiscence très marquée du style du moyen âge, il dérive du reste des mêmes causes et procède des mêmes éléments. Nous en faisons une étude spéciale dans cet ouvrage.

L'ordre et l'arrangement des formes décoratives

ont pour effet de rendre plus intelligibles les impressions premières de l'art.

Une décoration dont on aura multiplié les effets, produira de la distraction dans l'esprit, si au contraire il y a unité de motifs, elle concentrera la pensée et parfois même le recueillement.

Le talent du décorateur est de savoir donner à l'édifice qu'il décore, sa véritable impression, selon que cet édifice est destiné à avoir un caractère gai, léger, sérieux, grave ou triste ; les détails décoratifs font absolument partie de la satisfaction éprouvée par la beauté d'ensemble d'une architecture ; car, selon la bonne ou la mauvaise interprétation du décor, cet ensemble sera réussi ou manqué.

Le but des arts comme aussi celui de la décoration est de s'adresser à l'âme, de parler à l'imagination et au cœur, c'est pourquoi on a inventé les emblèmes, les attributs et les symboles.

L'emblème a pris naissance dans les hiéroglyphes des Égyptiens, qui n'étaient eux-mêmes que des devises donnant le sens moral d'une belle action ou d'une grande vertu.

Le groupement des emblèmes et des attributs constitue l'allégorie dont on retire de grands effets artistiques, c'est un des meilleurs moyens de provoquer l'attention et de parler à l'imagination.

L'allégorie demande une grande clarté d'expression, c'est son véritable mérite.

Malheureusement, la grande pensée des *allégoristes* est de faire de l'énigme souvent impossible à deviner ; sous prétexte d'étaler une science pédante, ils produisent de véritables *rébus* que l'auteur est souvent seul à pouvoir expliquer !...

Quand on fait la composition d'un ornement dérivant de la végétation, il y a lieu de toujours s'inspirer de la nature, en donnant à cet ornement plus de force au pied qu'au sommet, il faut procéder comme la nature, par gradation.

Dans la forme des arabesques, toutes les lignes courbes ou rinceaux doivent partir d'une même souche, avoir la même unité du point de départ pour ensuite se répandre sur la surface.

La disposition de l'ornement est une qualité essentielle chez le décorateur, cette disposition a des règles qu'il faut suivre, tout en restant pénétré que le but véritable est de plaire aux yeux et de récréer l'esprit.

On appelle méthode de substitution, la manière de varier les formes à l'infini, par interversion des lignes droites avec les lignes courbes, modification d'un carré dans un cercle, ou d'un triangle dans la même figure, etc., etc.

On appelle méthode de parallélisme, la manière de dédoublement des lignes droites et obliques dont le type bien connu est *la grecque*.

On appelle polygonie la manière de superposer et d'enchevêtrer des figures géométriques ayant le polygone pour base initiale, c'est la méthode de la décoration arabe.

Au point de vue de la coloration, on doit, en principe, indiquer des tons clairs pour l'intérieur des appartements, les tonalités bleuâtres sont les plus agréables avec les tonalités jaune clair, puis viennent les gris, gris bleu, gris vert. Le vert clair fait davantage ressortir les blancs et les tons roses, il fait valoir les tons acajous et la dorure, le bleu clair dans le même cas ne possède pas la même propriété.

Pour donner une très grande valeur à une ornementation d'un jaune chaud, quelque peu orangé, c'est un fond violet ou violacé qui conviendra le mieux ; le jaune pâle et le bleu se font également valoir très vigoureusement et de façon très harmonieuse.

Tous les locaux de travail appellent des tons neutres et jamais de colorations franches ou vives, tous les gris rompus de vert, de bleu, de jaune, de rose sont à employer.

Dans une pièce où doivent se trouver beaucoup de tableaux, il faut des tentures ou peintures *unies*, c'est préférable à toute autre interprétation ; les tableaux de genre feront très bien sur un ton gris-verdâtre et les tableaux de paysages sur un ton jaunâtre, les tableaux de nature morte et de fleurs font bien sur n'importe quel fond.

De manière générale, un tableau ne doit jamais être placé entre deux fenêtres, pour deux raisons majeures, le faux-jour et les courants d'air qui sont une cause certaine de détérioration.

CHAPITRE II

Utilité de l'étude des Ornaments

et de la figure humaine (1).

On ne saurait trop engager les commençants à étudier les moulures sculptées ainsi que le système des palmettes et celui des acanthes dans leurs innombrables applications aux chapiteaux, aux frises, consoles, modillons, rosaces, etc.

Les ornemanistes formés à cette école, suivant cette méthode, ont toujours acquis une supériorité de goût et d'exécution qui se manifeste jusque dans les sujets les plus étrangers aux types des ornements classiques.

Il est de toute importance également de faire ressortir ou d'apprendre les relations qui existent entre les différents membres d'une architecture ou d'un ornement, au double point de vue du style et de l'effet.

Se pénétrer et opposer aux fastueuses décorations romaines, où il y a toujours profusion, le goût sobre avec lequel les Grecs ont rattaché les ornements aux parties essentielles de l'architecture.

Les peintures décoratives des anciens sont aussi admirables par leur ordonnance que par leur bonne

(1) Tiré des conférences de M. Guillaume.

exécution ; l'espace s'y trouve réparti d'excellente manière, le modelé est doux, simplement éclairé et les couleurs s'harmonisent dans l'effet général et dérivé de l'architecture même.

A la Renaissance, l'ornementation reprend une importance qu'elle n'avait plus depuis longtemps ; les ornements des loges du Vatican, composés, conduits par Raphaël lui-même et exécutés par Jean d'Udine, sont à signaler parmi les plus belles manifestations de cette renaissance de l'ornement dans la grande décoration.

Inspirées des peintures antiques, ces belles compositions les égalent par leur perfection et ont l'avantage d'être mieux conservées ; leur étude est certainement le meilleur moyen d'éveiller l'esprit et de former le goût des ornemanistes.

Elles résument, en effet, toutes les applications des ornements à la peinture murale :

L'architecture animée par la perspective, tout ce que la nature met sous nos yeux de formes diverses, tout ce que les sciences, les lettres, les arts, nous offrent de productions, d'instruments, d'attributs, y est mis en œuvre et fait concevoir l'art décoratif comme un art encyclopédique.

Ces sujets de tout ordre, ces compositions sérieuses ou légères, en personnages qui portent sur des supports délicats ou qui semblent planer dans des espaces largement ouverts, ces architectures capricieuses, ces riches arabesques, ces animaux, ces guirlandes, ces monstres et ces chimères donnent une haute idée du domaine qu'embrasse l'art décoratif et font comprendre en même temps sur quelles vastes études doit s'appuyer l'imagination de celui qui veut s'y consacrer et s'y distinguer.

La pratique du dessin de la plante vivante est non moins recommandable, la variété de leur feuillage, de leurs fleurs, leur figure générale, leur aspect, leur souplesse permet de les plier à toute fantaisie de la volonté, ce sont des éléments précieux dont l'interprétation, si elle sait rester dans l'idée générale de l'ornement ne sauraient être assez cultivés.

C'est pourquoi nous présentons en parallèle, quelques spécimens d'interprétation de la nature dont on peut s'inspirer pour se porter à des études semblables, ce sont les meilleurs enseignements à conseiller.

Et après les ornements, comme il est facile de comprendre le rôle important que peut jouer la figure humaine dans l'ornementation, elle en est certainement l'élément le plus digne, le plus élevé qu'il soit possible de trouver, elle est le point de départ de toute proportion, le terme de comparaison sur lequel tout l'ensemble va reposer.

Il est donc nécessaire que le décorateur sache établir convenablement et scientifiquement une figure, en connaître les proportions, les lois de mouvements; les draperies, demandent également une attention en raison du caractère qu'elles donnent à la figure décorative. C'est donc encore la preuve du besoin des connaissances théoriques techniques qui sont indispensables au praticien dans cet art difficile ou la fantaisie ne peut avoir de valeur artistique qu'avec la possession d'une science certaine et d'une saine logique.

C'est pourquoi nous allons consacrer tout un chapitre à l'étude de la figure humaine, afin de faire connaître les lois qui en régissent la forme, en établissent les proportions et permettent ainsi de l'établir rationnellement dans une composition décorative.

Nous avons vu par ce qui précède, combien est importante l'étude du dessin, sous le rapport industriel ou décoratif ; au point de vue artistique son importance n'est pas moins considérable et comme la décoration touche de très près à l'art proprement dit, nous allons développer quelques considérations à ce sujet plus particulièrement.

L'habileté à dessiner ne s'acquiert pas par le seul concours d'exercices plus ou moins empiriques, autrement l'autorité du dessin reposerait sur une base trop fragile et cet art ne pourrait par conséquent être rationnellement enseigné dans les établissements d'instruction publique ; son programme contiendrait tout entier dans des recettes et ne constituerait aucun principe, il manquerait de méthode et d'unité.

Ce sont précisément ses principes positifs qui donnent les moyens de vérification et d'appréciation et qui assurent l'artiste de l'exactitude ou de l'imperfection de ses résultats.

On pense généralement qu'il y a plusieurs sortes de dessins que l'on divise en dessin linéaire ou géométrique, dessin d'architecture, dessin d'ornement, dessin de figure, etc., tous ces modes divers, puisqu'ils forment un seul et même art, ne peuvent avoir que des principes communs, une seule et même loi, une même origine, un même idéal.

Nous l'avons déjà dit d'autre part, le dessin est une science ayant sa méthode et dont les principes s'enchaînent absolument, ce qui seul peut donner des résultats *certain*s.

Il est donc évident que la connaissance de ces règles est indispensable.

Qu'est-ce donc qui peut ainsi donner l'exactitude absolue, la sûreté d'exécution nécessaire à toute œuvre

artistique ? Qu'est-ce donc qui enseigne ces règles fondamentales, ces principes immuables ? C'est la géométrie.

Toujours la géométrie, dira-t-on ! Eh oui, ce n'est pas la première fois que nous le disons au cours de cet ouvrage. Et qu'est-ce que la géométrie prise en elle-même ? C'est la combinaison des lignes, le moyen graphique à l'aide duquel on construit la figure, la forme des objets, que l'on exprime ses conceptions et qu'on les rend compréhensibles à des tiers pour l'exécution des travaux soit industriels, soit artistiques : c'est le dessin géométral ou l'ossature, la forme de l'œuvre à exécuter, et dont il faut en outre rendre l'apparence réelle en la figurant telle qu'elle paraît être dans l'espace, c'est alors la *perspective* qui vient à l'aide de l'artiste, or la perspective repose tout entière sur la géométrie et donne une sûreté absolue quant au résultat qu'on veut obtenir.

Mais, en plus de la *forme* et de la *figure* réelle des objets, la géométrie donne encore les lois du tracé des ombres ou l'*effet*. C'est donc la véritable union de la science et de l'art. Par les contours, elle donne le dessin utile à la peinture, et par l'étude vraie des contours et de leurs rapports, elle donne le dessin utile à la sculpture.

Le principe exact de toutes les catégories du dessin est donc contenu dans la science, d'où unité d'origine et, conséquemment, *unité* de l'art.

On retrouve ces lois géométriques, jusque dans la nature même, où l'on peut constater également l'équilibre, les proportions, la symétrie, soit dans les corps célestes ou inertes, soit dans la figure des corps animés ; la géométrie nous entoure et nous frappe dans toutes les manifestations de la vie ; ses règles, nous

les subissons constamment, même à notre insu, nos idées en sont pénétrées puisque nous trouvons partout des formes régulières, nous sentons une mesure, nous voyons des bornes, elle fait partie de nous-mêmes, car elle est une partie de notre intelligence, et c'est cette partie spéciale de l'intelligence qui fait l'artiste, qui lui donne sa personnalité, sa puissance; les idées plus ou moins exactes sur son rôle, font la différence des aptitudes.

La science donne donc les procédés, les moyens techniques de tous les arts, elle enseigne les vérités générales dont tout le monde fait usage quel que soit le niveau intellectuel ou la condition sociale.

La science donnera toujours des praticiens habiles et le praticien savant sera toujours exempt de vanité.

Nos jeunes artistes, au lieu de laisser croître leurs cheveux, s'affubler d'immenses chapeaux et adopter des tenues baroques pour se donner le cachet artistique et dépouiller le *bourgeois* agiraient beaucoup mieux en se meublant davantage la cervelle, car ce n'est ni la large culotte, ni la longue chevelure qui font l'artiste, mais la science de son art.

On ne peut rendre l'exactitude des formes et l'expression de la vie par la seule disposition instinctive et sentimentale, il faut en plus la pratique des lois de la forme, de la figure et de l'effet, dont la géométrie est le pivot.

Comment acquérir ces connaissances? Par l'étude raisonnée des lignes, des contours, par l'exercice surtout qui formera à la fois le coup d'œil et la main.

Se reporter, à cet effet, à nos prescriptions sur l'enseignement rationnel du dessin.

Ces prescriptions sont universelles à tous les genres

de dessins, cela découle de ce que nous venons de dire sur l'unité de l'art.

Nous croyons avoir suffisamment démontré l'importance de la science du dessin par rapport à la carrière artistique; aussi, nous allons supposer à présent que le lecteur, artiste, lui-même, est en possession de tout le bagage géométrique nécessaire, ce qui nous permettra d'entrer dans des considérations nouvelles ayant trait directement à l'exercice de son art et aux autres modes artistiques, qu'il ne doit pas ignorer théoriquement, car ils s'enchaînent tous les uns aux autres.

D'ailleurs, notre guide pratique du peintre décorateur serait incomplet s'il ne faisait une petite excursion dans le domaine artistique, ne serait-ce que pour montrer combien l'unité est réelle, unité d'aspiration, unité des lois. Mais plus on avance vers le grand art, plus les connaissances doivent être étendues, pour celui, tout au moins, qui veut franchir les barrières de la spécialité, pour le chercheur, pour le véritable artiste qui sent et qui vibre, ainsi que pour le travailleur qui veut être à même de raisonner tous les sujets similaires à sa catégorie, afin de mieux la coordonner aux exigences du voisinage des divers éléments constitutifs d'une décoration complète, c'est-à-dire où l'on trouverait des figures humaines ou animales, avec l'ornementation pure et simple, avec de la sculpture, etc.

La Figure. — Proportions du corps humain.

Nous avons vu que l'Art était lié étroitement à la Science; or, aucun sujet ne saurait le mieux démontrer que celui de l'étude des proportions du corps

humain; en effet, là plus que partout ailleurs, l'esthétique impose des règles bien définies qui furent étudiées, déterminées par les plus grands génies artistiques après avoir été indiquées, soulignées par les peuples les plus anciens, car il faut remarquer que l'image de la nature ne nous donne jamais, au point de vue de la figure humaine, des types parfaitement constitués proportionnellement, le défaut de symétrie nous choque tout de suite, l'on ne peut supporter une tête trop petite ni trop forte, des jambes longues ni courtes etc., etc. Aussi le peintre de figures, comme le sculpteur, doit-il chercher à faire *mieux* que nature en corrigeant, en idéalisant la forme humaine si belle dans sa pureté de lignes, telle du moins qu'elle nous a été transmise par les *Antiques*, dont le musée du Louvre possède une si belle collection.

Les Egyptiens, croit-on, furent les premiers à donner une doctrine exacte des proportions du corps humain, puis, longtemps après eux les Grecs accomplirent ce travail, mais pas au même point de vue, ceux-ci n'ayant pas la même conception du plan de leurs statues, chez eux c'est l'imagination qui enfante tandis que les premiers taillaient leurs pierres méthodiquement, symétriquement, de façon à ce que toutes les parties de l'œuvre puissent s'adapter parfaitement les unes aux autres. Ils divisaient en conséquence le corps humain en vingt et une parties et un quart et se réglaient là-dessus pour toute l'œuvre, ce qui leur permettait de diviser le travail de façon si mathématique que plusieurs ouvriers travaillaient séparément, individuellement, chacun chez soi à une partie de l'ensemble et que l'assemblage définitif en était toujours assuré. On cite à cet égard la statue d'Apollon de Samos, exécutée d'après cette méthode par deux

sculpteurs qui en firent chacun la moitié, dans deux villes différentes; ces deux moitiés s'adaptaient si bien l'une à l'autre que la statue semblait avoir été faite par un seul homme.

La division du corps humain en vingt et une parties ne se justifie guère, mais le fait de la division systématique, classique, n'en subsiste pas moins malgré la diversité des explications à ce sujet :

On trouva sur une figure d'homme à Thèbes, dix-neuf divisions dans la hauteur totale du personnage et M. Ch. Blanc explique que selon lui les Egyptiens prenaient pour unité de division du corps humain, le doigt médius, qui, étendu se trouve être, en effet, la dix-neuvième partie en hauteur des figures quadrilées reconnues sur des peintures et des sculptures égyptiennes.

Avec ces divisions, on arrive à trouver, un peu plus de sept fois la tête dans la longueur totale de l'individu.

Mais cette division en dix-neuf parties a cependant des exceptions; on en trouva à seize parties, il est vrai que deux figures assises sont divisées pareillement à celle-ci qui était debout, toutefois le socle de ces dernières est compris pour une division ce qui n'en donne que quinze aux personnages. Il semblerait donc résulter d'après ces divergences de mesures qu'aucune règle positive, unique, n'était en vigueur chez les Egyptiens mais que cependant le *système* de mesure était partout admis, la mesure varie mais elle n'en existe pas moins en tout et partout et l'on ne saurait nier que la division du corps humain était chez eux érigée en principe.

Les Grecs, artistes incomparables, inimitables, donnèrent la règle de l'esthétique; ils comprirent que

la *proportion* était, sinon la beauté, du moins l'élément principal de la beauté ; ils cherchèrent et trouvèrent les règles de la statuaire.

Sans doute l'exemple des Egyptiens servit tout d'abord aux Grecs pour faciliter la superposition et la juxtaposition des fragments d'une même œuvre, mais leur génie sut de ce moyen barbare faire la mesure des proportions, la loi, la règle du beau.

Cette règle trouvée, née de l'étude des proportions du corps humain, n'est-elle pas comme une géométrie naturelle qui, transportée ensuite dans les conceptions de l'architecture, permit d'établir les proportions de cet art dans lequel ils ne furent jamais dépassés même par les Romains qui cependant atteignirent l'apogée architecturale.

Donc s'il est établi par ce qui précède, que les plus belles manifestations artistiques comme la statuaire et l'architecture sont dues à l'étude et à l'application de lois et de mesures déterminées, il s'ensuit bien que la Science est inséparable de l'Art.

Mais examinons un peu de quelle façon les Grecs furent amenés à évaluer, à déterminer aussi méthodiquement, les lois de la mesure du corps humain, puis comment on en vint à établir les modules architecturaux, cette loi des Ordres qui fit la gloire de Vignolle.

Pour le corps humain, nous avons vu que les divisions égyptiennes étaient toutes matérielles et constituaient une méthode arbitraire créée surtout en vue de la juxtaposition et de la superposition des divers fragments d'une même œuvre, que ces divisions étaient variables.

Chez les Grecs, il en fut autrement, ce peuple d'artistes eut toujours le souci d'idéaliser la forme et non de la reproduire telle qu'on la trouve dans la

nature, ils voulurent, ainsi que le déclarait le sculpteur Lysippe, un de leurs plus célèbre maîtres, *non pas représenter les hommes tels qu'ils sont, mais tels qu'il semble qu'ils devraient être.*

De l'émulation constante des artistes, de perfection en perfection, on devait arriver à trouver enfin le type de beauté humaine. Ce fut en premier lieu la statue de Polyclète, statue que l'on appela le *doryphore*, elle représentait un homme jeune et vigoureux portant une lance ; la justesse des proportions, la beauté qui s'en dégagait furent telles qu'on considéra cette œuvre comme le modèle type, la règle des proportions dont tous les artistes devaient s'inspirer à jamais ; toute l'Antiquité considéra l'œuvre de Polyclète comme la loi suprême de l'harmonie des formes ; cependant le doryphore fut dépassé comme idéal, comme beauté statuaire. Polyclète, en effet, sculptant beaucoup d'athlètes était arrivé à donner au corps humain les justes proportions inspirant la force et l'agilité, apanages de la jeunesse grecque qui s'adonnait passionnément aux jeux athlétiques et développait ainsi des formes probablement déjà belles naturellement, Polyclète, par une pratique répétée de statues d'athlètes vainqueurs, avait pu saisir et rendre en celle du doryphore toutes les qualités requises à une interprétation supérieure des formes humaines. Mais les artistes grecs, s'ils prirent le doryphore comme exemple, ne s'y arrêtrèrent pas, ce ne fut jamais une entrave à leur génie.

Les divinités mythologiques personnifiées dans Homère furent réalisées progressivement par la statuaire et la peinture avec une perfection telle qu'elles parurent s'être manifestées réellement aux peintres et aux sculpteurs grecs et cette recherche

constante de la divinisation les amena à l'épuration des formes auxquelles on enleva peu à peu tout signe, tout caractère de matérialité.

Un maître dorien, le sculpteur Lysippe, déjà cité, modifia radicalement les mesures de la statue de Polyclète tout en la déclarant *son modèle*, il ordonna ses statues à lui, de façon différente, les faisant plus sveltes, les corps moins en chair, les têtes moins volumineuses et la taille carrée des anciennes statues s'oublia pour les formes plus élancées de l'Apollon du Belvédère, donnant bien l'idée d'une race supérieure à l'humanité.

Les Egyptiens immobilisèrent dans leurs mesures de proportions, leur caractère physique propre, les formes ne sont pas animées d'un idéal, elles n'envisagent que le corps, que la matérialisation de l'être.

Les Grecs cherchent d'abord l'idéal dans les formes, puis s'élèvent très au-dessus de cet idéal et réalisent pour l'homme un type supérieur, un type de beauté; puis pour les divinités ils font des créations tellement précises, tellement frappantes que l'on peut encore, de nos jours, distinguer à la seule vue d'un fragment de statue, si elle appartenait à une image de Mercure, de Jupiter ou d'Apollon.

Il est évident qu'un peuple qui fut capable de soumettre le corps humain à des règles aussi justement vraies pour l'esthétique, dût en donner également à l'architecture, c'est pourquoi la Grèce fut encore la créatrice des ordres architecturaux, dont elle établit l'ordonnance à l'aide de mesures ou modules.

L'art romain qui découle tout entier de l'art grec dont il fut le brillant continuateur, s'inspira de ces mesures de proportions que l'on trouve indiquées dans Vitruve rapportant que : « Le corps humain a natu-

rellement cette proportion : le visage, comprenant l'espace qu'il y a du menton jusqu'au haut du front à la racine des cheveux, en est la dixième partie (du corps) ; la même longueur est depuis le pli du poignet jusqu'au bout du doigt qui est au milieu de la main. Toute la tête, depuis le menton jusqu'au sommet, en est la huitième partie (du corps) ; la même mesure est depuis l'extrémité du col par derrière.

« Il y a depuis le haut de la poitrine jusqu'à la racine des cheveux, une sixième partie ; et jusqu'au sommet, une quatrième. La troisième partie du visage est depuis le bas du menton jusqu'au dessous du nez ; il y a la même mesure depuis le dessous du nez jusqu'aux sourcils, et de là, encore autant jusqu'à la racine des cheveux.

« Le pied est la sixième partie du corps humain tout entier ; le coude la quatrième, et la même mesure est pour la poitrine.

« Les autres parties ont chacune une mesure et une proportion que les plus célèbres sculpteurs anciens ont toujours suivies : le centre du corps est au nombril, car si à un homme couché, ayant les pieds et les mains étendues, on met la pointe d'un compas au nombril et que l'on décrive un cercle, il touchera le bout des doigts, des mains, et des pieds ; et comme le corps humain ainsi étendu peut être renfermé dans un cercle, on trouvera qu'il peut de même être renfermé dans un carré, car si on prend la distance qu'il y a de l'extrémité des pieds à celle de la tête et qu'on la reporte à celle des mains étendues, on trouvera que la longueur et la largeur sont pareilles, de même qu'elles le sont avec le carré parfait. »

Ce passage de Vitruve étudié et commenté par tous ceux qui ont à s'occuper des proportions humaines,

indique bien une idée grecque et non égyptienne, car en Egypte, le type national n'offre pas cette ordonnance du premier module, celui de la tête et du visage, avec les subdivisions égales de la figure qui sont le front, le nez et le bas jusqu'au menton.

La mesure de huit têtes donne les proportions les plus élancées, puis on voit que le pied de l'homme est considéré comme étant la sixième partie de la longueur totale du corps; on trouve bien la trace de cette mesure chez les Egyptiens, mais ils ne furent pas les seuls à l'appliquer à l'architecture, les Ioniens d'Asie avaient, dit-on, adopté ce module aux colonnes d'un temple d'Apollon.

Pour les formes humaines, l'emploi de ce module est justifié par des sculptures, entre autres, le bas-relief découvert et cité par Ch. Lenormant; les personnages de ce bas-relief ont exactement une hauteur égale à six fois la longueur du pied. Une remarque importante à faire, c'est que cette mesure est d'autant plus juste que les figures sont plus élancées.

Les mesures données par le compas en prenant comme centre le nombril déterminent le système d'après lequel les parties inférieures sont plus importantes que les parties supérieures, lesquelles avaient dominé auparavant.

Mais Vitruve ne devait pas être le seul auteur ayant connu et transmis ces mesures aux temps modernes, elles furent employées même pendant la décadence antique, les artistes de cette époque utilisèrent en effet des formes allongées ayant une grande analogie avec celles indiquées par cet architecte romain; les restes de l'art byzantin en témoignent.

Le moine Denys dans son *Guide de la Peinture* paru au moyen âge, indique des théories semblables

à celles de Vitruve, théories qu'il avait puisées, dit-il, par des observations faites sur les peintures de Panselinos qui vivait au XI^e siècle.

Ce qui indique bien là, une tradition universelle c'est la comparaison des conseils donnés par Denys avec la citation de Vitruve. Voici ce que dit le bon moine dans son livre :

« Apprenez, ô mon élève, que le corps de l'homme a neuf visages en hauteur, c'est-à-dire neuf mesures depuis le front jusqu'aux talons. Faites d'abord la première mesure de façon à la diviser en trois parties, le front, pour la première, le nez pour la seconde et la barbe pour la troisième.

« Faites les cheveux en dehors de la mesure de la longueur du nez. Divisez de nouveau en trois parties l'espace compris entre la barbe et le nez ; le menton est pour deux mesures, la bouche pour une ; la gorge vaut un nez. Ensuite, du menton jusqu'au milieu du corps, il y a trois mesures, jusqu'aux genoux, deux mesures. Il y a une mesure de nez pour le genou, depuis les genoux jusqu'à l'astragale, jusqu'au talon une mesure de nez, etc. »

M. Didron qui publia et traduisit l'ouvrage du moine Denys, raconte que pendant un voyage qu'il fit en Grèce en 1844, il vit des moines travailler d'après des procédés à peu près les mêmes que ceux indiqués dans le *Guide de la peinture*, la tête servait de module et comptait pour huit mesures du corps.

A l'époque de la Renaissance, les travaux de ce genre purent être mieux étudiés encore que dans l'Antiquité et le moyen âge.

Les ouvrages de Léonard de Vinci, d'Alberti, d'Albert Durer, sont des indications précieuses.

Batista Alberti, dans un livre intitulé *Della statuta*

divise la figure en six parties égales qu'il appelle *pieds*, chaque pied porte dix onces et chaque once dix minutes.

Cet auteur, pour déterminer ces mesures emploie un appareil semblable au châssis de mise au point des sculpteurs et aussi de nombreux relevés sur nature ; il conclut à une moyenne qui somme toute arrive elle aussi à donner la longueur du pied comme étant la sixième partie de la hauteur totale de tout le corps humain.

Albert Durer avec sa science et son talent devait faire un ouvrage très sérieux ; aussi, ses quatre livres constituent-ils une étude très étendue assez compliquée où il indique par des cotes toutes les mesures des parties du corps humain, la tête prise aussi comme module. Son travail est fait sur des figures qu'il suppose avoir sept, huit, neuf et dix têtes, il en fixe tous les rapports. Il considère aussi le nombril comme pouvant être le milieu du corps mais il ne parvient pas à établir de données parfaites.

Albert Durer donne également le moyen de grandir ou de diminuer une figure ; la possibilité d'établir exactement les relations entre les membres inférieurs et le torse, lorsque l'on connaît la longueur de celui-ci.

Mais où il est tout à fait spécial et caractéristique, c'est qu'il y considère la proportion naturelle et la proportion artificielle par rapport aux conditions dans lesquelles une œuvre doit être placée, cette proportion artificielle est calculée d'après les lois de l'optique et suivant les appréciations qui doivent dans ces cas, guider l'artiste.

Sous l'inspiration géniale, savante, de Léonard de Vinci, on trouve enfin la justification de la donnée de

Vitruve relativement au nombril comme centre de la figure humaine. C'est d'après le grand Léonard qu'on fixa ce principe que pour inscrire la figure humaine dans un cercle ayant le nombril pour centre, il fallait que les jambes fussent écartées de toute leur longueur et les mains élevées à hauteur de la tête ; on avait cru jusque-là que pour suivre la règle énoncée par Vitruve, la figure pouvait rester debout.

Partout et toujours on retrouve ce souci constant de se plier à des règles... les uns prennent le pied, les autres comptent par têtes, d'autres encore résolvent le problème d'inscription de la figure dans le cercle ou le carré.

Quoique respecté, le texte de l'architecte romain est soumis à contrôle, à discussion, chacun veut le redresser à sa manière et l'adapter à ses observations personnelles, certains réduisent le nombre de *faces* à neuf au lieu de dix ; le nombre des têtes varie de huit à sept et demi, toutes ces variations indiquent combien les mesures sont subordonnées au sentiment, mais cependant la tête reste le module généralement adopté par les artistes modernes.

Une place est donc toute marquée à l'idée de proportion dans la pratique et l'enseignement de l'art.

Le sens du mot proportion est qu'il signifie la parfaite harmonie du caractère physique avec le caractère moral d'un sujet, c'est dans ce sens que les Grecs le prirent et l'appliquèrent à leurs ouvrages ; les mesures qu'ils ont combinées ne furent qu'une géométrie qui depuis Pythagore a toujours été l'étude fondamentale de leurs diverses écoles ; c'est leur esprit de géométrie venant à l'aide de leurs idées poétiques qui leur a permis de donner au corps humain et au corps des dieux, l'équilibre merveilleux et la beauté plas-

tique qui font de leurs statues ou de leurs peintures des types supérieurs par la justesse, la noblesse et l'élégance des mouvements, toutes qualités engendrées par l'exactitude de la proportion.

Malgré cette préoccupation de la mesure, de la division par modules, du calcul en un mot, leurs œuvres ont un grand déploiement d'originalité, c'est donc que la science ne peut nuire à l'art ni paralyser le sentiment de l'artiste.

L'animal dans les Arts.

Les hommes primitifs semblent avoir attaché plus d'intérêt à la représentation des animaux qu'à la représentation de la figure humaine.

Placés au milieu de la nature, dans des conditions qui les mettaient plus ou moins en rapport avec un grand nombre d'animaux, leur attention se porta dès le principe sur ceux que le soin de la conservation les obligeait à combattre ou bien à dresser et à utiliser pour leurs besoins.

Ces animaux aux formes si variées, les uns utiles, les autres nuisibles; leurs mœurs diverses, leurs aptitudes particulières, leurs instincts, tout cela s'imposait à l'observation de l'homme et excitait le travail de sa pensée.

Le besoin et la faculté de créer des représentations figurées, ce besoin et cette faculté qui sont une puissance dans l'intelligence humaine, amenèrent déjà les premiers hommes à se montrer artistes.

Sous l'influence de leur nature supérieure et du milieu dans lequel ils vivaient, ils se trouvèrent portés à dessiner d'abord l'image des animaux qui les entouraient, ils mirent à cela beaucoup plus de soin

et d'exactitude que lorsqu'ils se figuraient eux-mêmes. C'est un phénomène dont il faut tenir compte.

Il y a quelques années, on découvrit dans les cavernes de la Dordogne, des fragments d'os gravés remontant à l'âge de la pierre. Sur ces débris, on voit des chevaux et surtout des rennes tracés à la pointe et vus de profil; cette trouvaille paraît indiquer que l'art serait plus ancien que les sociétés, et les plus anciens dessins connus représenteraient des animaux. L'un des morceaux découverts est célèbre par la justesse du travail accusant d'une façon surprenante, tous les caractères du renne, la ligne des reins, l'encolure en avant et recourbée, la tête horizontale, en un mot tout l'animal est indiqué sur ce précieux document, avec une sûreté d'imitation absolue.

Cette vérité, cette exactitude dans le dessin d'un animal peuvent servir d'enseignement à l'histoire de l'art, et dénotent à peu près le degré de perfectibilité de la race à laquelle appartenaient ces dessinateurs de l'âge de pierre, les races humaines douées de facultés supérieures ont généralement conçu l'animal avec des idées complexes et sous un caractère dépassant la vérité.

Cela suppose une race relativement savante procédant par esprit d'analyse.

Dans les contrées de l'Orient, où la vie est si débordante, l'homme, longtemps faible et désarmé en face de la nature fut vivement frappé de la grande énergie des animaux.

Les religions de l'Asie centrale, basées sur le dualisme, avaient partagé les animaux en *purs* et *impurs*, ce qui augmentait encore les sentiments craintifs de l'homme et exaltait sa superstition.

Il se faisait ainsi, soit de la force du taureau, soit de la férocité du lion, une idée toujours grandissante et il en arrivait sous l'empire de cette exaltation constante à donner aux figures des animaux qu'il interprétait, un idéal violent et même terrifiant, de là les monstres ; l'effet monstrueux est le caractère dominant des animaux que l'on trouve représentés sur les plus anciens monuments des peuples de l'Asie.

Leur aspect est fantastique, ce sont des êtres composés par l'assemblage de formes contradictoires, taureaux ailés à face humaine, les lions-taureaux, les licornes, etc.

Et les animaux représentés avec leurs formes naturelles, sont encore des monstres par l'exagération, par l'excès d'expression.

Ces représentations ont toutefois un grand style décoratif et doivent leur caractère imposant au symbole qu'ils semblent évoquer, car le symbole est un artifice qui sert à accentuer la pensée ou l'idée d'une chose par une image à laquelle on donne le caractère distinctif d'un animal pour en faire une personnification, une sorte d'allégorie, en un mot un symbole.

Le sentiment religieux lui-même s'appuie sur des moyens extérieurs pour donner à l'âme tout son essor vers la divinité et inspire à l'homme de revêtir les animaux d'un caractère symbolique.

Ce sont des idées générales qu'il convient de signaler parce qu'elles tiennent une grande place dans les anciennes civilisations, elles se rencontrent à la formation de toutes les religions ; le christianisme en donne de nombreux exemples, voyez le lion, le taureau et l'aigle des Evangélistes.

L'art au début fut subordonné à la religion, il embrassa ses conceptions et leur appropria des formes

vivantes; mais, dans une mesure différente et avec un caractère particulier selon le temps et le pays :

Les Égyptiens adoraient Dieu dans la nature entière et tout particulièrement dans la nature animale, mais leur génie était calme et raisonnable. S'ils ont créé des animaux hybrides, ils ont su néanmoins représenter le lion, le bœuf, le chacal, le crocodile, l'épervier, chacun dans les conditions normales de son espèce. Tous, par l'aspect que leur imprime le prêtre, demeurent investis de leur caractère sacré. Cependant, à la manière dont l'ensemble est présenté, le trait saillant de l'instinct pénétré, la construction générale établie, on reconnaît aussitôt qu'une large part a été faite à l'étude de la nature. Il est même évident que les Égyptiens ont traité la figure des animaux avec plus de pénétration et de vie que la figure humaine; malgré que le détail disparaisse pour ne laisser voir que le contour plat, large et flexible, l'exécution reste toujours dans les lignes de l'architecture et l'image savante, grave, symbolique est toujours monumentale.

Allons maintenant dans un milieu plus libre, mieux adapté à notre naturel, voyons la Grèce. La race hellénique aux instincts profondément poétiques, et rapprochée de l'Orient, par la géographie comme par les affinités, avait elle aussi le génie du symbole. Son imagination vive l'attirait vers le surnaturel et le merveilleux; de là, un goût particulier pour l'adaptation des animaux, soit aux étoffes, soit aux vases, soit aux monnaies.

Cette adaptation fut primitivement barbare et féroce-ment interprétée avant que l'art grec ait été en pleine floraison. Alors, le sentiment de la mesure se fait sentir et le symbole grec sera désormais toujours

d'un naturel parfait et principalement humain, car l'artiste grec voit l'homme avant tout, parce que l'homme pour lui, est véritablement le roi de la création et il ramène tout aux proportions humaines. Le Grec d'ailleurs n'adore plus l'animal qu'il ne considère que comme un ennemi dont il triomphe ou un serviteur qui lui obéit.

Pour bien montrer l'infériorité des bêtes, elles seront représentées par rapport à l'homme, dans une proportion moindre que celle que leur a donné la nature.

En résumé, dans l'art de l'Asie, c'est l'animal qui l'emporte; dans l'art grec, c'est l'homme qui dominera toujours, aussi bien par la taille que par l'expression, mais toutefois cela n'ira pas jusqu'à blesser la vraisemblance et les artistes s'y attacheront scrupuleusement.

Un sentiment nouveau est né, sentiment inconnu des peuples de l'Asie, c'est le *goût*. L'animal ne sera plus un objet d'effroi, le monstre lui-même, la chimère auront un équilibre et ne nuiront aucunement à l'aspect harmonieux.

A voir les centaures du Capitole si différents du centaure étrusque et le dieu Pan dans le groupe où il enseigne, on est tenté de croire que des êtres pareils ont existé.

Les ouvrages qui représentent les métamorphoses des dieux en animaux n'offrent pas davantage un aspect extraordinaire : le taureau d'Europe, le cygne de Léda, l'aigle qui emporte Ganymède, ne révèlent Jupiter que par l'audace de l'action et la puissance des formes.

D'ordinaire, et à part ces exceptions, les animaux dans la mythologie sont considérés comme les attri-

but des divinités : l'aigle consacré à Jupiter, le dauphin et le cheval à Neptune, le serpent accompagnait Esculape, Minerve figurait avec un hibou, le cerf et le chevreuil caractérisaient Apollon et Diane, le tigre et la panthère suivaient Bacchus.

Les villes prenaient aussi des animaux pour emblèmes, Agrigante et Elis avaient un aigle, Arpi un cheval, Cos et Samos sous la Rome impériale avaient les paons consacrés à Junon, Smyrne avait le lion de Cybèle ; Milet, Tarse et Ephèse, les cerfs ou les abeilles.

D'autres cités empruntaient à leurs légendes locales ou à des particularités de leur nom, de leur emplacement ou de leur configuration, l'idée des animaux dont elles faisaient leurs types monétaires ;

L'île d'Égine dont la forme est arrondie avait pour marque une tortue ; Corinthe et ses colonies avaient un Pégase, souvenir de Bellérophon ; Thurium et Taonnine avaient pour frappe le taureau, d'où venait leur nom, Géla également représentait un taureau.

La représentation des chasses donne un développement plus régulier à l'histoire de l'art dans l'antiquité.

Les Assyriens ont excellé dans la représentation des chasses et l'examen de quelques-uns de leurs bas-reliefs laissent une impression frappante ; on y voit des scènes émouvantes, le lion luttant avec l'homme, d'égal à égal ; vivant, c'est lui qui semble chasser à l'homme, blessé mourant, il menace et impose encore ; tué, six esclaves robustes qui le rapportent peuvent à grand'peine suffire à la besogne, c'est du réalisme, avec ses côtés terribles, vus à travers l'imagination orientale.

En Grèce, le spectacle est moins pénible ; aux ani-

maux féroces déchainés, on oppose des héros libérateurs; l'issue du combat n'est jamais incertaine pour le spectateur.

Hercule est toujours représenté saisissant dans ses bras le lion de Némée et l'on voit que toute résistance a cessé; le taureau de l'île de Crète se cabre vainement, il est maîtrisé par le héros qui lui tient les cornes; ensuite, c'est Thésée qui dompte le taureau de Marathon.

Les travaux des héros grecs sont le plus souvent des chasses et leurs exploits ont fourni aux artistes une foule de sujets animés dans lesquels l'homme s'est plu à se représenter dans le développement idéal de son être.

Mais peu à peu on voit la vraisemblance de cet art, tout idéal se rapprocher sensiblement de la vérité, et le sentiment s'appuyer sur une étude de plus en plus approfondie de la nature.

L'homme qui s'étudie pour se connaître en arrive à étudier aussi la nature extérieure et il vient un moment, assez rare dans le développement des civilisations, où la science et l'inspiration, travaillant d'accord, se font équilibre et donnent aux œuvres d'art la perfection.

Il convient de noter que le cheval, à peu près nul dans les compositions décoratives, fut anciennement représenté comme *ex-voto*. Mais l'étude de ses formes paraît ne s'être développée qu'en même temps que l'étude de l'homme, et il semblerait que, dans le domaine de l'art, l'homme et le cheval sont, comme dans la vie, inséparables.

Le cheval fournit aux plus grands maîtres de l'Antiquité l'occasion de déployer leur talent.

Au dire de Pline, les chevaux de Calamis étaient

rendus avec toute l'animation dont ils sont capables.

Les chevaux qu'avaient peints Apelle et Néalcès ont chacun une légende.

Lysippe, auteur du doryphore, et qui avait fait des groupes équestres fameux, exécuta un cheval d'airain sur lequel le poète Diodore composa des vers.

On cite encore le jeune taureau de Ménechme, le chien du peintre Nicias, les bêtes féroces de Pasitèlès (qui les étudiait sur nature). Mais rien, paraît-il, n'égalait le chien et surtout la vache de Myron, bronze qui fut admiré dans toute l'antiquité et célébré par un grand nombre de poètes.

Tous les chefs-d'œuvre cités plus haut ont disparu ; mais on peut se faire une idée du style dans lequel ils étaient conçus, d'autres chefs-d'œuvre nous ont été conservés et l'on admire les cavalcades, les vaches et les brebis sacrées qui avaient été sculptées sur la frise du Parthénon.

On peut également voir le sanglier et les chiens de la galerie des Offices à Florence, le lion en bas-relief du palais Barberini à Rome. La collection du Vatican est la plus riche en la matière ; on y trouve réunis des lions assis ou marchant, des panthères couchées ou debout, un taureau, une laie avec ses petits, des lévriers élégants, des vaches, l'une seule, l'autre avec son bouvier, des cigognes, coqs et paons. Un aigle en ronde-bosse marchant avec fierté. L'agneau immolé sur un autel amène la pensée sur les nombreux bas-reliefs qui représentent des sacrifices.

Les marbres de couleur sont employés pour rendre ou la soie grise du sanglier ou le pelage fauve de la louve, ou par incrustation la robe tachetée du léopard.

Tous ces ouvrages ont un air de famille, malgré la

variété des types et la diversité de l'exécution, parce que l'imitation de la nature y a été envisagée d'un même point de vue et ce point de vue n'est pas du tout le naturalisme exclusif, celui que l'on admire de nos jours et qui est plutôt une preuve de décadence.

Le naturalisme des Grecs consistait à donner aux animaux le trait saillant de leur physionomie, la caractéristique de leurs instincts et de leurs mœurs ; mais jamais les artistes helléniques ne dépassèrent ce but d'interprétation de la nature, ils ne copièrent pas plus la bête qu'ils ne copièrent l'homme.

La grande science qui leur était propre rendit leur art savant ; cette science était celle de l'idéal.

La science et l'art modernes sont plus indépendants parce qu'ils ne sont pas enveloppés de religion et de poésie comme l'art grec, à notre époque la matérialité domine toute pensée philosophique dans une œuvre d'art ; on s'ingénie à faire vrai, à faire nature ; le rendu est en général fort réussi, mais en réalité on fait *moins beau*, on cherche le *morceau* et par là même on perd l'unité.

L'art chrétien des premiers temps, tout imprégné de mysticisme et de poésie se rapproche en cela beaucoup de l'art grec.

La poussée artistique française du moyen âge, du *x^e* au *xiv^e* siècles, procéda des mêmes idées et donna dans tous les genres des œuvres admirables qu'on n'égalera plus jamais.

Au *xv^e* siècle les conditions dans lesquelles l'art était né et avait prospéré, changent du tout au tout, les liens qui rattachaient l'art à l'âme humaine se relâchent, puis sont brisés complètement, l'art s'émancipe, l'artiste choisit son sujet, le traite en toute indépendance, faisant de l'art pour l'art seul. Chaque mode,

chaque genre eut ses maîtres et ses adeptes spéciaux, des écoles spéciales naissent et grandissent en importance.

Au commencement de la Renaissance, il y eut de très grands artistes, mais il est à remarquer que ces génies étaient des artistes à *la manière antique*, Léonard de Vinci, Michel-Ange, Raphaël Sanzio, Donatello, etc., exerçaient l'art dans toutes ses branches, aussi bons architectes que peintres ou sculpteurs, traitant d'ailleurs l'homme et l'animal indistinctement. Peu à peu ces grands talents disparurent, l'art se spécialisa, se catégorisa et de nos jours chaque artiste cultive un genre particulier.

L'animal entre autres est peint, sculpté ou dessiné par des spécialistes. La forme naturelle y gagne sans doute, la maîtrise est plus répandue en chaque genre, mais l'art a perdu sa philosophie, sa poésie; on possède d'habiles praticiens mais fort peu d'artistes dans l'acception du mot.

Les Hollandais et les Flamands furent les premiers à donner à l'animal dans leurs compositions, une place prépondérante; cette dernière école surtout, grâce au génie de Rubens, fut portée à une hauteur considérable, cet artiste, à part ses grandes compositions où la figure domine exclusivement, fit cependant des tableaux de chasse où il sut introduire l'expression dramatique, mais il fut aidé, en ce qui regarde les animaux, par le peintre Snyders, son ami, lequel avait fait une étude toute spéciale du genre animal et l'on peut le considérer comme le premier parmi les peintres d'animaux de cette époque. Son influence s'exerça très longtemps sur l'école française à commencer par Desportes qui fut un spécialiste consommé et un artiste supérieur par l'art de

disposer les groupes et leur donner la vie ; il eut une qualité personnelle, celle de pousser à la perfection les portraits d'animaux.

Les ouvrages d'Oudry et de Bachelier ont des valeurs semblables.

Les approches de la Révolution transforment peu à peu le goût, et après les pastorales, les bergeries aristocratiques, les scènes galantes, l'amour de la nature reprend à nouveau, d'abord par les écrits des philosophes. On se passionne pour le genre animalier des Hollandais et les tableaux de maîtres de cette école sont très recherchés, Louis XVI en acquit pour sa collection un grand nombre, le Louvre les possède aujourd'hui.

La sculpture se ressentit de cette tendance, et tout près de nous apparaissent Broscarat et Troyon ; l'animal, tombé à l'époque de la Renaissance, dans des formes toutes conventionnelles, fut l'objet d'études sérieuses, facilitées d'ailleurs par l'établissement de nos ménageries et de nos musées ; une nouvelle école toute nationale surgit grâce à la puissance d'observation et au talent incomparable de son chef le grand sculpteur Barye, amoureux du vrai et du beau, saisissant avec une habileté inconcevable le caractère pour le rendre avec une énergie sans pareille.

Eh bien ! qu'est-ce donc qui a fait la force de Barye si ce n'est sa grande science anatomique qu'il sut allier avec une interprétation supérieurement artistique ?

Nous retrouvons encore là ce principe immuable de la liaison intime de l'art avec la science. Savants aussi les continuateurs de cette école, Frémiet, Caïn ; et pour les peintres, la science n'éclate-t-elle pas encore dans les chevaux de Meissonnier, les bœufs de Rosa-Bonheur, etc.

Ce qui est vrai en art est également vrai en décoration pure, la décoration faisant partie de l'Art; nous pouvons citer notamment les magistrales compositions de deux grands maîtres décorateurs contemporains; Galland et Lameire, qui tous deux se déclarent avec modestie peintres décorateurs, ce sont cependant de très grands artistes dans toute la vérité de l'expression.

L'habileté seule ne suffit pas, il faut concevoir et pour concevoir il est indispensable de posséder un bagage scientifique relativement étendu.

Un homme habile pourra exécuter de beaux morceaux mais cette seule qualité ne lui permettra jamais de faire une composition d'ensemble, une œuvre artistique réelle.

Tous les grands artistes furent des hommes savants qui, négligeant le morceau, cherchèrent avant tout l'unité.

CHAPITRE III

Revue des principes de géométrie appliquée aux formes décoratives planes.

C'est par l'étude et l'exercice que l'on acquiert un art. Or, la décoration est un art; il faut donc, si l'on en veut pénétrer la notion exacte faire une étude d'ensemble sur ce que l'on est convenu d'appeler les Beaux-Arts, et plus spécialement l'Architecture, la Sculpture et la Peinture; voilà pourquoi on trouvera dans notre ouvrage un historique succinct de l'art chez les divers peuples, fait en suivant à la fois ces trois manifestations ou ces trois genres.

Mais, on se rend habile à l'exécution artistique, par son propre travail et le développement de ses aptitudes; voilà pourquoi nous devons nous arrêter sur les moyens primordiaux qui constituent la science du dessin; la science du dessin c'est la connaissance des principes de la géométrie, base essentielle de tout dessin, de toute peinture, sculpture et architecture.

L'élément principal de la décoration, c'est l'ornement, il est constitué par l'ordre et la forme, augmenté de la couleur; l'ordre est la disposition, la forme en est le motif; l'ordre et la forme, par leur réunion,

déterminent la composition... Ni l'une ni l'autre de ces conditions ne sauraient être remplies sans le secours de la géométrie.

Le dessin est en somme l'instrument du décorateur ; il faut donc apprendre à s'en servir, les applications géométriques sont créées pour cela et il n'y a pas à les esquiver ; d'ailleurs ces données ne sont pas si ingrates à connaître, leur étude n'est pas aussi désagréable qu'on le croit généralement. Nous allons jeter un coup d'œil rapidement sur les notions fondamentales, ou principes élémentaires.

La géométrie est la science des dimensions, des formes et des figures, par la connaissance des lignes, des surfaces et des solides.

Il y a trois sortes de lignes, les lignes concrètes qui déterminent le contour des surfaces et des solides ; les lignes abstraites, figuratives ou géométriques, et les portions de lignes qui constituent les traits.

Une seule ligne entre toutes est absolue, c'est la *droite*, toute autre ligne, non droite dans tout son parcours ou composée de lignes non droites, est une ligne courbe ou une ligne mélangée.

La ligne droite est donc absolument uniforme, c'est la plus simple de toutes.

Les lignes courbes sont de deux sortes : les lignes courbes planes, telles que les ellipses, le cercle et les volutes ; puis les lignes courbes dans l'espace telles que l'hélice.

La ligne la plus simple après la droite, c'est la ligne circulaire, uniforme dans toutes ses parties, ou le cercle décrit par un seul centre.

Après la ligne droite et le cercle, la plus simple c'est l'hélice ou trait sans fin, parce qu'elle est aussi

uniforme dans toutes ses parties; elle est décrite par plusieurs centres sur son axe.

La description d'une ligne, c'est *le mouvement d'un point*, et comme on ne peut faire que deux mouvements, l'un rectiligne, l'autre circulaire, il y a donc deux lignes simples : la ligne droite et la ligne circulaire.

S'il y a combinaison simultanée de ces deux mouvements *dans un même plan*, on voit apparaître les lignes recourbées, les enroulements.

S'il y a combinaison simultanée de ces deux mouvements *dans l'espace* on voit apparaître les lignes hélicoïdales ou lignes volubiles.

Si la ligne est décrite comme on vient de le dire, par le mouvement d'un point, on la considère donc généralement comme une suite ininterrompue de traits qui donnent :

1° Le trait linéaire ou rectiligne, partie de la droite indéfinie;

2° Le trait circulaire courbe ou cintré, partie du cercle;

3° Le trait spirulaire, recourbé, partie de spirale, donc variable d'une extrémité à l'autre de la ligne;

4° Le trait hélicoïdal, partie de l'hélice, donc de courbure uniforme, ou bien partie d'une ligne volubile déclinée, donc de courbure variable.

On passe du trait fondamental ou de la ligne droite au trait circulaire par courbure ou cintrement; de ces deux traits, linéaire et circulaire, on passe à la forme spirulaire par l'enroulement; on obtient le trait volubile par la torsion ou la cambrure.

Toutes les droites sont semblables et ne sont variables que de longueur.

Le trait circulaire ou *arc* est de courbure uniforme;

c'est un segment plus ou moins grand de la circonférence ; on le dit *méplat* quand il est moindre que la moitié du cercle ; il est dit *plein-cintre* quand il en est juste la moitié ; et *oultrepassé* quand il est plus grand que cette moitié, mais moins grand que la circonférence entière.

La courbure des arcs est différente s'ils sont des segments de cercles n'ayant pas le même rayon, c'est-à-dire de grandeur différente, car un petit cercle a proportionnellement plus de courbure qu'un grand cercle.

Les lignes droites et courbes constituent, dans la géométrie, les traits élémentaires.

Ces traits élémentaires, combinés deux à deux, mis bouts à bouts et raccordés sans cassure (coude ou jarret) constituent les traits composés.

Le raccordement des lignes droites ne peut se faire que d'une manière : par le prolongement.

L'arc qui a deux faces différentes, une concave et une convexe, peut se raccorder de deux manières : *directe* ou *infléchi*. Les deux arcs ont au point de raccord une même tangente, laquelle est perpendiculaire à la ligne des centres. Dans le raccord direct cette tangente reste complètement en dehors de la figure obtenue ; dans le raccord infléchi, la ligne de la tangente coupe la ligne des centres.

Quand les arcs ne sont pas de courbure semblable, on obtient les *scoties* dont la variété est infinie.

Les lignes *recourbées* ont également deux faces différentes comme le cercle, l'une concave, l'autre convexe, mais elles ont en outre deux extrémités différentes qui sont le départ et le crochet ; leurs raccords donneront donc trois genres de figures selon leurs points de raccord :

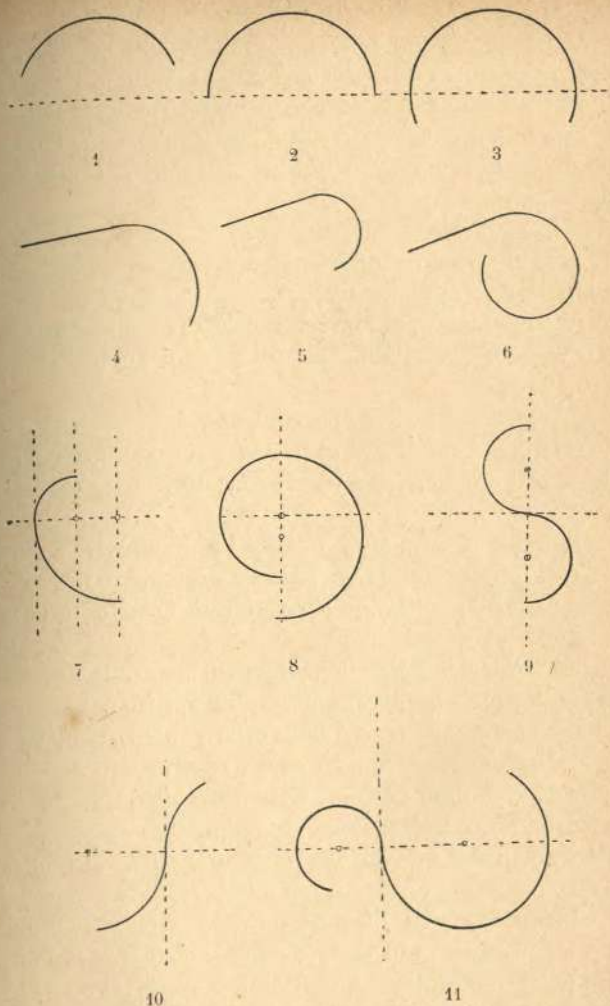


Fig. 1. — 1, arc méplat. — 2, plein cintre. — 3, arc outre-passé. — 4, 5 et 6, crochets. — 7, 8 et 9, raccord de deux courbes. — 10 et 11, raccord infléchi de deux courbes.

1^o Les anses ou arceaux obtenus par le raccord direct de deux lignes recourbées, et donnant : l'anse *incurvé* (en dedans), raccord par les crochets ; l'anse *récurvée* (en dehors), raccord par les départs ; l'anse *révolvée* (dévoyée), raccord par un crochet et par un départ.

2^o Les cymaises ou doucines.

Par le raccord infléchi, deux lignes recourbées donneront la cymaise incurvée, raccord par les crochets ; la cymaise récurvée, raccord par les départs ; la cymaise contrariée, raccord par un départ et un crochet.

3^o Les anses variées, les rouleaux, les boucles.

Selon leur amplitude et le degré de recourbure, et de leurs crochets, les lignes recourbées donneront les anses variées :

D'un angle obtu, si on passe à l'arc méplat ;

D'un angle droit, si on passe à l'arc méplat.

Dans les deux cas, on arrive à une anse toute curviligne.

Les traits composés nous donnent les traits figurés parmi lesquels on distingue les angulations :

Deux traits mis bout à bout ou les traits simples et les traits composés étant rompus en un point de leur parcours et d'un côté ou de l'autre d'une de leurs faces on a des angles divers ou angulations.

Si les traits sont égaux on obtient les *chevrons*, aigus, droits ou obtus, selon l'ouverture de l'angle.

Si les traits sont inégaux on a les *crochets* obtus, droits ou aigus, qui peuvent être considérés comme des chevrons obliques, biais ou dévoyés ; d'un côté ou de l'autre ces différentes figures ne sont en somme que des *traits brisés* ou angulations rectilignes.

En opérant sur des arcs, on a les angulations cur-

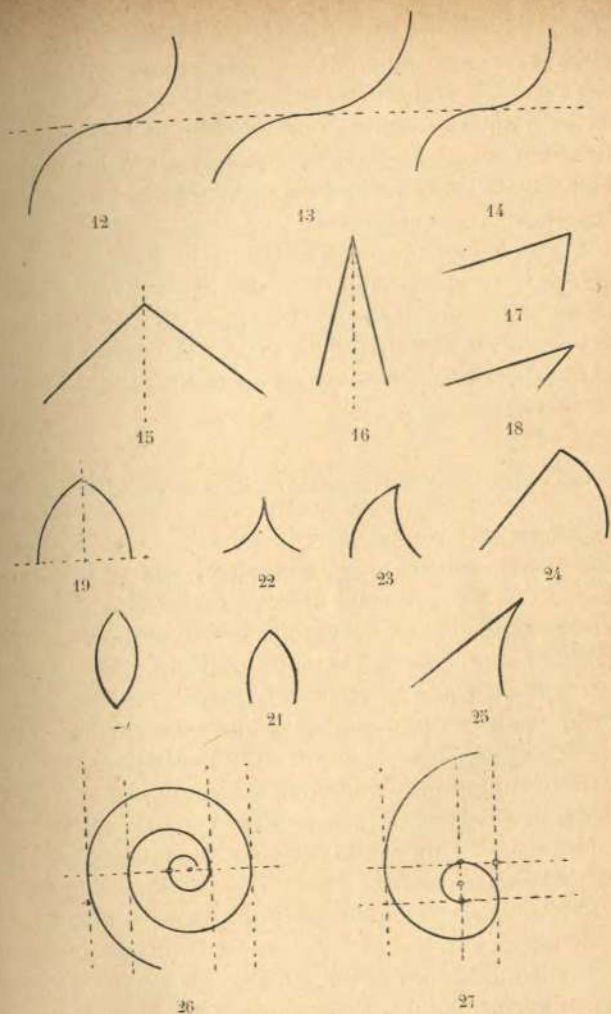


Fig. 2. — 12, 13 et 14, doucines. — 15, 16, 17 et 18, angulations rectilignes dont 15 et 16 sont des chevrons. — 17 et 18, des crochets. — 19 à 21, angulations. — 26 et 27, des enroulements, volutes ou crosses.

vilignes et, par mélange de traits et d'arcs, on obtient les formes d'angulations suivantes :

La première est dite en ogive, réunion de deux arcs brisés et semblables ; selon que l'on approche ou que l'on écarte les branches de cette figure on aura les transformations indiquées.

Parmi les traits *figurés* se trouve la *boucle* ou *trait croisé*, l'*enroulement* ou ligne recourbée à spires multiples, déterminant ce que l'on appelle les *volute*s, tels les *rouleaux* des chapiteaux grecs ; la *crosse* est un enroulement naissant, beaucoup moins multiplié que la *volute*.

De la conjugaison des figures.

On appelle conjugaison la propriété que possède une figure ou un motif d'occuper, par rapport au *trait carré*, des positions diverses ; c'est la *répétition* d'une même idée sous des aspects différents.

Plus l'idée ou la figure sont régulières, moins elles donnent d'aspects différents ; le cercle, par exemple, offre, sous quelque côté qu'on le place, toujours le même aspect, à cause de son absolue régularité.

On comprendra donc que la conjugaison d'une même figure puisse souvent suffire à donner naissance à un motif d'ornements ; elle en constitue tout au moins le diagramme.

Par la conjugaison du trait cintré, on obtient les diverses formes de rosaces ; le trait infléchi ou cymaise donne les *profils* de *vases* et de *mouloires* ; par la conjugaison de la ligne courbée du crochet de la crosse de la *volute* on obtient les *courants*, les *postes* et les *rinçeaux*.

La conjugaison est dite *suivie*, à *retour*, *contrariée*

ou *diagonale* ; la conjugaison suivie ou de *translation* donne tous les *courants*, les *postes*, etc. ; la conjugaison contrariée donne des rinceaux par *renversement* du motif conjugué, et la conjugaison diagonale fournit encore le diagramme de rinceaux d'allure différente, par le renversement ou la rotation du motif de conjugaison à *retour*.

Figures diagonales.

Les polygones sont des figures à plusieurs côtés, égaux ou inégaux, réguliers ou irréguliers : des traits et des angles égaux donnent des figures équilatérales et équiangles ; des traits égaux et des angles variés donnent des figures seulement équilatérales ; des traits variés et des angles égaux donnent des figures seulement équiangles ; des angles et des traits variés donnent des figures variées.

Traits égaux et angles égaux. — En aboutant trois traits articulés à angles obtus (ouverts) on aurait les cintres méplats ou inscrits dans un arc méplat, un plein cintre inscrit dans un demi-cercle, des cintres outrepassés ; enfin au bout le cintre rectangulaire en prenant des angles aigus, et en les rendant de plus en plus aigus on obtient, alternativement, figures variables ou invariables.

Si l'on prend quatre traits au lieu de trois on obtient des cintres inscrits, obtus, un carré, une boucle, etc.

Avec cinq traits, on obtiendrait des cintres et d'autres pentagones, multiples, étoilés, etc.

Traits égaux et angles variés. — Ce serait la répétition des figures ci-dessus avec des déformations et des transformations puisqu'on pourrait ouvrir les

angles ou les fermer à volonté ; on peut d'ailleurs obtenir ces figures directement.

Traits variés et angles égaux. — Sous des angles aigus, droits, obtus, on aura des crossettes ou angulaires et triangulaires, ou rectangulaires et quadrangulaires, ou polygonales.

Traits variés et angles variés. — C'est le procédé général du tracé libre de toutes les formes linéaires les plus gracieuses que l'on fait à main levée, les cavets, doucines, oves et autres profils, de même que des crosses, des volutes, des rinceaux, etc.

On peut en outre modifier les traits seuls, ou les angles seuls, ou bien les deux ensemble.... c'est le domaine de la fantaisie, de la liberté la plus grande.

Les Curvilignes.

Après les lignes droites, on passe aux lignes courbes, uniformes et à déclinaison ; la plupart de ces figures peuvent s'exécuter à la main, avec plus de grâce même qu'au compas, à cause de la difficulté de faire un raccord insensible à l'œil ; mais, il est préférable, il est même indispensable qu'on en connaisse la construction géométrique.

Une droite et un arc se raccordent au seul point tangent ; le raccord de deux arcs se trouve également en un seul point commun de la tangente. Le raccord de deux ou plusieurs arcs de différente courbure s'obtiendra lorsque les centres seront deux à deux sur un rayon commun qui doit être perpendiculaire à la tangente menée au point de raccord.

Toutes les formes des figures précédentes se trouvent placées entre l'uniformité de la ligne droite, libre à chacun de ses bouts et l'uniformité du cercle,

complètement fermé. On va des lignes droites aux lignes rentrantes par la brisure, la courbure et la recourbure ; quant au cercle, comme il est fermé, on ne peut modifier sa forme que par allongement ou dépression ; selon le degré, on obtient des déformations plus ou moins caractérisées.

Les curvilignes ont une souplesse qui permet de donner la plus grande variété aux formes.

Etudes des Polygones.

Les triangles. — Le plus simple des polygones est le triangle ; il y a sept sortes de triangles : le *trigone* ou équilatéral ; l'*isocèle*, comprenant 3 formes droites et symétriques : obtuse, rectangle (absolue), acutangle ; le *scalène* comprenant 3 formes : obliques, biaises, obtuse, rectangle et acutangle, mais toutes variables.

Le triangle isocèle rectangle est absolu dans sa forme ; il tient le milieu entre les triangles aigus et obtus.

Les triangles possèdent une base et une hauteur, dimensions déterminant l'idée des proportions.

Au point de vue géométrique, le triangle est la figure à l'aide de laquelle on établit la presque totalité des comparaisons, des proportions, des dimensions, des divisions arithmétiques et mathématiques ; il aide à construire et à mesurer ; c'est la figure classique, que l'on retrouve partout et dont l'utilité est égale dans la science comme dans les arts.

Quadrilatères. — Ce sont des figures possédant quatre côtés et quatre angles ; il y en a quatre espèces qui sont :

Les parallélogrammes, dont les côtés sont parallèles, égaux deux à deux, et possédant un centre de symé-

trie; les parallélogrammes se subdivisent, en *obliquangle*, *rectangle*, *losange*, *carré*.

Les trapèzes ayant deux côtés parallèles, il y en a trois formes: *impaire*, *rectangle*, *paire* et *symétrique*;

Les coins, toujours symétriques; ils ont deux angles opposés inégaux, et deux angles égaux symétriques; il y en a de 3 formes également: 1° à deux angles obtus et différents, ou à angle obtus et angle aigu; 2° avec un angle obtus, ou droit et un angle aigu; 3° avec deux angles aigus;

Les quadrilatères impairs, non symétriques, concaves ou convexes.

Les quadrilatères ont donc quatre côtés et quatre angles qu'on appelle sommets; ils ont deux diagonales et deux médianes.

Hexagones. — Les hexagones sont des figures qui ont six côtés, et six angles, appelés également sommets; il y a six espèces d'hexagones:

L'hexagone régulier, équilatéral et équiangle, à 6 axes;

L'hexagone ternaire à 3 axes de symétrie;

L'hexagone écartelé, équilatéral ou équiangle;

L'hexagone pair, obtenu par déformation, allongement ou dépression;

L'hexagone diagonal obtenu par coupures parallèles;

L'hexagone irrégulier.

Octogones. — Figures ayant huit côtés et huit angles ou sommets; il y a aussi six formes d'octogones:

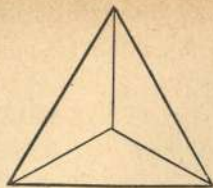
L'octogone régulier, équilatéral et équiangle;

L'octogone écartelé, équiangle, équilatéral, varié;

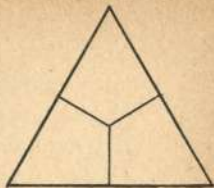
L'octogone gironné, équiangle, équilatéral concave, et équilatéral convexe;



28



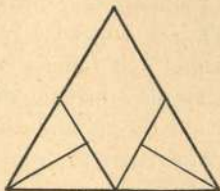
29



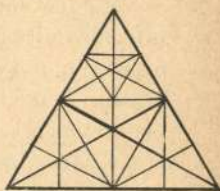
30



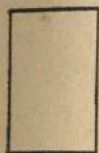
31



32



33



34



35



36



37



38



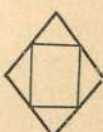
39



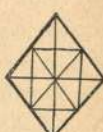
40



41



42



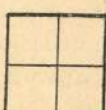
43



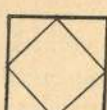
44



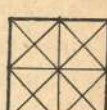
45



46



47



48

28 à 33, le triangle. — 28, ses trois hauteurs. — 29, ses trois rayons. — 30, ses trois apothèmes. — 31 à 33, figures inscrites. — 34 à 48, parallélogrammes, figures de leur corrélation.

L'octogone pair dont l'axe peut être ou rectangulaire ou angulaire ;

L'octogone diagonal, et diagonal révolvé ;

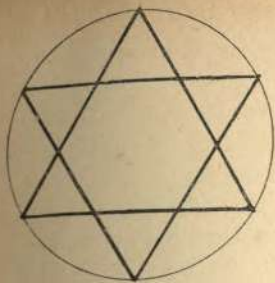
L'octogone irrégulier.

Figures inscrites. — Si dans un polygone on joint par des lignes les points du centre, des sommets, du milieu des côtés, points fixes, ainsi que les points intermédiaires variables, soit : 1 à 1, 2 à 2 3 à 3, etc., on a ce que l'on appelle les figures inscrites, c'est-à-dire, toute la série des formes susceptibles d'être contenues à l'intérieur du polygone ;

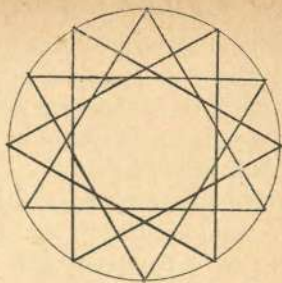
Le carré inscrit un carré ; le rectangle inscrit un losange et le circonscrit ; le trigone inscrit et circonscrit un trigone, etc., etc.

Figures dérivées et polygones étoilés. — On peut regarder les polygones rectilignes qui viennent d'être examinés comme des groupements de traits régulièrement distribués par rapport à un centre, maître de tout le système ; par le déplacement simultané des traits, en rotation ou en translation, on aura à nouveau des dispositions circulaires, mais de figures variées ; lorsque les traits offrent un contour fermé elles sont fixes et invariables ; les figures *iradées* sont dans le même cas, de même les polygones étoilés dont nous allons faire l'examen.

Une série de points, également espacés sur une circonférence, et joints un à un, on obtiendra : avec trois points un trigone, avec quatre points un carré, un pentagone avec cinq points et un polygone pour un nombre supérieur de points déterminés ; mais si au lieu de joindre les points un à un, on les joint de 2 à 2 ou de 3 à 3 on obtiendra des polygones dits *étoilés* dont les traits s'entre-croisent et s'entrelacent régulièrement ; les lignes de jonction de ces points de



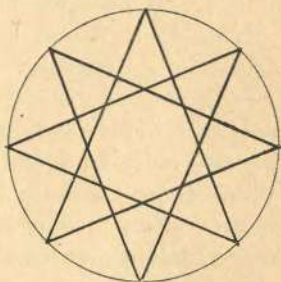
1



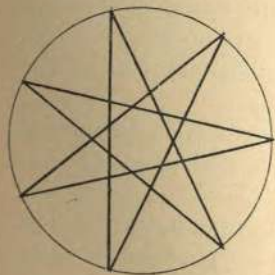
2



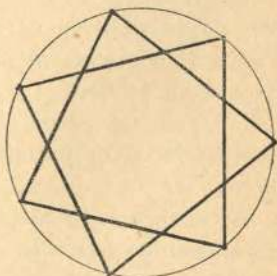
3



4



5



6

Fig. 4. — Polygones étoilés. — 1 et 2, hexagone. — 3, pentagone.
— 4, octogone. — 5 et 6, heptagone.

division, lorsqu'on les mène de un à un s'appellent les *côtés* du polygone; pour les jonctions supérieures, ce sont des *diagonales* et quand ces diagonales passent par le centre de la figure, on les appelle des *diamètres*.

Le *trigone* n'a pas de diagonales: le carré en a deux; ce sont des diamètres. Il en résulte que le trigone et le carré n'ont point de figures dérivées; les autres polygones donnent des figures dérivées de trois sortes: les polygones convexes entre-croisés, les polygones étoilés continus et les polygones étoilés entre-croisés.

L'*hexagone* donne une figure étoilée, formée de deux trigones réguliers.

Le *pentagone* donne une figure dérivée, qui est un polygone étoilé continu; l'entre-croisement des diagonales fournit un pentagone régulier convexe, renversé; ce pentagone peut, de ce fait, s'obtenir de deux manières, en menant les diagonales d'un pentagone ou en prolongeant les côtés de ce pentagone, soit par *réduction* ou par *extension*.

Ces deux moyens s'appliquent à tous les polygones.

L'*octogone* possède deux figures étoilées: l'une par deux carrés entrelacés; l'autre par un polygone étoilé continu lorsqu'on mène les diagonales de 3 en 3 points de divisions.

L'*heptagone* a deux polygones étoilés continus; le second dérive du premier par le prolongement de ses côtés.

Le *décagone* (10 côtés) donne trois figures étoilées, formées: la première par deux pentagones entre-croisés; la seconde est un polygone étoilé continu; et la troisième, par deux pentagones étoilés entre-croisés.

L'*ennéagone* (9 côtés) donne également trois figures étoilées: d'abord, un polygone étoilé; ensuite

par trois trigones régulièrement entre-croisés ; puis par un polygone étoilé continu.

Le dodécagone (12 côtés) donne quatre figures étoilées : la première, par deux hexagones entrelacés ; la deuxième, par trois carrés entrelacés ; la troisième, par quatre trigones entrelacés ; enfin, la quatrième, par un polygone étoilé continu.

Du dodécagone, on peut encore faire dériver une figure étoilée de 6 pointes à angles droits, une autre à 4 pointes à angles trigones, une autre étoile de même genre et une étoile de 3 pointes.

Les rosettes ou rosaces.

Par la disposition *circulaire* de tous les traits en général, droits ou courbes, on obtient des rosaces qui peuvent se classer en deux genres : les rosaces *radiées* et les rosaces *révoluées* ; les premières ont des axes de symétrie multiples, les secondes ne possèdent qu'un centre, elles sont diagonales.

Les rosaces radiées sont dites *ternaires* lorsque les points ou les axes qui servent à les déterminer sont au nombre de trois ; lorsqu'il y a quatre points ou axes, elles sont dites *quaternaires* ; *sénaires* quand elles en ont six, *octoénaires* quand elles ont huit points ou axes.

Les rosaces révoluées sont celles en forme de volute, roulées, soit en dedans soit en dehors ; elles sont dites *triangulaires* quand elles dérivent du triangle, *quadrangulaires* quand elles affectent la forme carrée à angles droits ; *polygonales* quand elles ont des côtés plus nombreux et à angles variés ; elles sont *curvilignes* quand elles ne possèdent aucun angle et n'affectent que des formes cintrées.

Les nœuds et les tresses.

Par le croisement ou la superposition des traits, on obtient des figures, dites entrelacs, nœuds, tresses, selon qu'il y a *entrelacement*, *entre-croisement* ou *enlacement* :

Il y a entrelacement quand une même ligne est croisée de traits multipliés.

Il y a entre-croisement lorsque plusieurs traits passent par un même point.

Il y a enlacement quand les traits qui se croisent sont ondoyants et souples, au lieu d'être anguleux.

Parmi ces figures, on distingue les *boucles* et les *nœuds*.

La *boucle* est produite par le raccord de deux traits quelconques dont les branches se replient l'une vers l'autre ou se croisent en passant l'une par-dessus l'autre.

Selon la forme des traits qui les composent, les boucles sont polygonales et rectilignes, polygonales et curvilignes ; elles peuvent affecter la plus grande variété de formes qu'il soit possible de trouver.

Le *nœud*, quand il est *simple*, est déterminé par trois points de croisements menés 2 et 1 ou en triangle ; les nœuds peuvent, comme les boucles, appartenir à toutes les formes, puisqu'ils peuvent être constitués par tous les traits ; on a donc les nœuds angulaires, rectangulaires, polygonaux, curvilignes et bouclés, curvilignes et angulés, rectilignes et curvilignes, etc.

Le nœud *diagonal* est déterminé par quatre points de croisement et ses branches sont inverses.

Les nœuds *multiples* ont des croisements plus

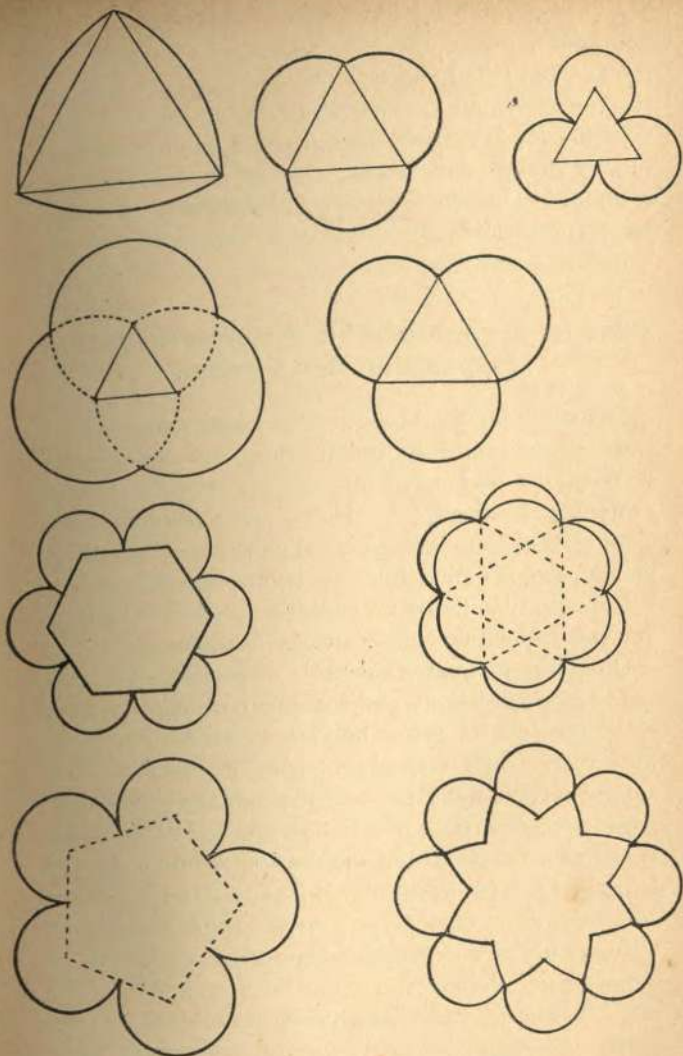


Fig. 5. — Rosettes à 3, 5, 6 et 8 lobes.

nombreux, on les dit *tortillés* ou *tressés*. Avec ces figures, on a composé beaucoup d'ornements et l'on en pourra toujours composer au gré du caprice; elles donnent des formes agréables, parce que leurs lignes sont rompues, opposées; elles ne peuvent jamais donner des motifs monotones précisément à cause de leurs variétés inattendues et sans cesse renouvelées.

Figures organiques ou génératrices de la disposition des formes.

La combinaison de toutes ces lignes, de tous ces traits engendre des figures *matrices* qui donnent les *dispositions* de l'ornement; ces dispositions ou diagrammes facilitent et aident considérablement la composition de tout motif que l'on veut construire, de même que les éléments de géométrie ont facilité la formation des figures à l'aide desquelles on va trouver ces dispositions génératrices ou organiques.

On distingue quatre sortes de dispositions :

1° *Les dispositions radiées* émanant d'un centre, elles affectent la forme polygonale et leur *masse* est un cercle. Toute disposition circulaire est formée de trois traits pouvant glisser sur le propre chemin et donnant, avec des traits rectilignes, une figure révolvée; en supposant ces traits mobiles autour du centre de leur figure, ils peuvent s'incliner sur l'axe de disposition et glisser ensuite, soit en se rapprochant ou en s'éloignant de ce centre de disposition, ou encore, se déplacer parallèlement à eux-mêmes; on arrive ainsi à avoir une figure radiée, ternaire, organique.

Si l'on substitue au trait rectiligne simple ordinaire, des traits en forme d'*arcs*, de *recourbées*, de

cymaises, on aurait des dispositions circulaires très variées. Quoique rentrant toujours dans des motifs géométriques ou d'ornements, et si ces traits sont articulés au même point ou autour d'un seul point unique, on aura des figures *organiques*.

2^o *Les dispositions pennées* se forment par la répétition ou conjugaison suivie, contrariée, alternée ou opposée d'un motif quelconque dans cette disposition: les motifs sont articulés entre eux, ce qui donne immédiatement une figure d'ornement ou organique, qui est dite *marginale* si elle n'est pennée que d'un seul côté; *diamétrale* quand les traits sont mis bout à bout; *diamétrale, contrariée* ou *alterne*, lorsque les traits sont alternativement dirigés d'un côté et de l'autre; *symétrique* ou *opposée* quand les traits sont droits *en face* l'un de l'autre; *symétrique contrariée* s'il y a déplacement; enfin, on la dit *brisée* ou en zig-zag quand les traits sont articulés par leurs extrémités et non plus par la tige ou la ligne directrice.

Les figures dont nous venons de parler sont des rangées indéfinies à directrice droite. Si l'on courbe cette directrice, on obtient une rangée circulaire, si le circuit est fermé, la directrice devient un cercle, la figure organique est alors une couronne.

Si les parties de la disposition pennée, au lieu d'être de grandeur égale, vont en diminuant d'une extrémité à l'autre, la rangée est *déclinée*. On a une disposition finie au lieu d'être comme précédemment indéfinie.

Si la directrice se courbe et se recourbe, la disposition est *enroulée*, et, si les spires se multiplient, elle sera *recercelée*, c'est une disposition doublement finie, premièrement par la déclinaison de courbure, secondement par l'enroulement qui prend une forme de masse.

3° *Les dispositions palmées et pédalées.* — Ce sont des dispositions *gémées*, elles peuvent être détachées ou articulées en un même point, elles ont une ouverture plus ou moins grande selon leur rapport avec l'un ou l'autre de ces deux cas; elles vont par trois ou par cinq traits; quand les traits latéraux ne sont pas de grandeur égale, on a des dispositions palmées inégales.

Si l'articulation des traits ne se fait plus en un seul point et s'ils s'articulent mutuellement on a les dispositions *ramifiées*, branchées d'un seul côté et recourbées, ou branchées de part et d'autre et planaires.

Si les traits se séparent, s'écartent de l'articulation, elles sont, simplement accolées, ou articulées par le travers, imaginativement, ce sont les dispositions pédalées.

Selon que le pied se resserre ou s'évase, les parties se rentrent par le milieu (pédalées confluentes), ou fléchissent et se recourbent en dehors (palmées pédalées) étant fléchies très en dedans, les parties s'articulent en un seul point (palmées bulbées).

4° *Les dispositions ramifiées.* — On appelle ainsi des dispositions dont les traits, qu'ils soient égaux ou déclinés, s'articulent régulièrement entre eux; les dispositions ramifiées sont de trois formes, linéaires, spirulaires et planaires.

Elles sont *linéaires* ou simples quand les traits branchent l'un sur l'autre, par conjugaison, de chaque côté d'une directrice rectiligne, elles sont indéfinies, diamétrales contrariées.

Elles sont *spirulaires* quand les traits branchent sur un seul côté de la directrice, si cette directrice est circulaire, elle devient un enroulement par suite

de la déclinaison des traits, c'est alors une disposition finie.

Elles sont *planaires* lorsque les traits se trouvent répétés à droite et à gauche du trait directeur, elles sont ainsi dans les dimensions du plan, ce qui détermine leur forme de masse.

Après ces explications sur les *dispositions* qui sont les diagrammes des formes décoratives, il nous resterait encore à parler de l'*assemblage* des figures de géométrie, c'est un moyen de composition très employé et dont le style arabe est la plus belle manifestation ; or, précisément on trouvera à notre chapitre spécial traitant de cet art, des explications qui en diront suffisamment.

Nous en resterons donc là pour le côté essentiellement géométrique de notre Traité, dont le cadre ne nous permet pas une plus grande étendue.

CHAPITRE IV

De la disposition des motifs.

Dispositions alignées et rangées.

Les rangées sont déterminées par la succession indéfinie de la répétition d'un ou de plusieurs motifs distribués régulièrement suivant une ligne directrice.

Les directrices rectilignes et circulaires dans le plan, déterminent des rangées droites et des rangées circulaires.

Les motifs, c'est-à-dire les traits, les figures et les ornements ont une forme dite de *masse* qui peut être ronde, plus ou moins; ou oblongue, plus ou moins; ou longue, plus ou moins et dont la symétrie cadre ou ne cadre pas avec la symétrie du motif.

Symétrie des rangées.

Un motif quelconque, trait, figure ou ornement, par sa symétrie propre et par les conjugaisons qui s'ensuivent, détermine une ou plusieurs espèces de rangées. Toutes les espèces de rangées se répartissent en deux grandes classes :

1° Les rangées marginales ou d'un seul côté de la directrice, sans axe longitudinal de symétrie;

2° Les rangées diamétrales, collatérales ou distiques dont les parties existent de chaque côté de la ligne directrice.

Les rangées marginales comprennent deux espèces :

1° Les rangées marginales suivies ou latérales, déterminées par la répétition suivie d'un motif oblique par rapport au trait carré.

Ces rangées occupent quatre positions ou orientations différentes.

2° Les rangées marginales droites ou symétriques, déterminées par la répétition à la fois suivie et à retour d'un motif. Ces rangées occupent deux positions, l'une droite, l'autre renversée.

Les rangées diamétrales comprennent six espèces :

1° Les rangées diamétrales contrariées, déterminées par la répétition contrariée d'un motif. L'axe de symétrie partage la rangée en deux moitiés égales et superposables, par la translation à droite ou à gauche de l'une des moitiés droit en face de l'autre, puis par son rebattement sur cette dernière.

Ces rangées occupent quatre positions.

2° Les rangées diamétrales latérales suivies ou opposées, déterminées par le rebattement symétrique de rangées marginales et de rangées diamétrales contrariées, ou par la répétition suivie d'un motif posé-travers, c'est-à-dire dont l'axe de symétrie se confond avec la directrice.

3° Les rangées diamétrales diagonales, déterminées par la répétition suivie d'un motif diagonal, d'un motif révolvé diagonal, d'un motif écartelé oblique, et de la conjugaison diagonale d'un motif oblique.

Ces rangées occupent deux positions.

4° Les rangées diamétrales alternes, déterminées par la répétition à retour d'un motif diagonal, d'un

motif révolvé diagonal et d'un motif écarté oblique, ou par la conjugaison diagonale d'un motif droit. Les rangées diamétrales-alternes ne peuvent occuper qu'une position.

5° Les rangées diamétrales écartelées, déterminées par la répétition à la fois suivie et à retour d'un motif écartelé, par la répétition contrariée d'équerre d'un motif écartelé et enfin par la répétition à retour d'un motif posé travers.

Les rangées diamétrales écartelées n'ont qu'une position.

6° Les rangées diamétrales radiées. Ces rangées sont déterminées par la répétition suivie et à retour d'un motif radié ou révolvé. Les motifs radiés et révolvés deviennent de plus en plus indifférents à toute orientation à mesure que les parties deviennent de plus en plus nombreuses. Le type extrême des motifs radiés est le cercle, qui, étant égal dans tous les sens, est indifférent et ne peut déterminer que deux rangées. L'une alignée, l'autre en zig-zag et diamétrale-alterne.

Conjugaisons des rangées.

La répétition des rangées ou leur succession parallélique prend le nom de *rebattement*. Le rebattement peut être *détaché* si les rangées restent distinctes, *contigu* si les rangées se touchent; enfin, *entre-croisé* si les rangées se pénètrent.

Cet entre-croisement est variable; mais il est le plus régulier possible si les axes ou les directrices des deux rangées se confondent.

Les rangées marginales suivies, occupant quatre positions, donnent lieu à quatre conjugaisons: la première, *suivie*, détermine une rangée marginale suivie;

la deuxième, à *retour*, détermine une rangée diamétrale opposée et une rangée diamétrale contrariée; la troisième, *diagonale*, détermine une rangée diamétrale-diagonale; la quatrième *contrariée*, détermine une rangée marginale suivie.

Les rangées marginales droites, occupant deux positions, donnent les deux espèces de conjugaisons, suivie et à retour.

1° Les rangées diamétrales-contrariées, occupant quatre positions, donnent lieu à quatre conjugaisons; la première, *suivie*, détermine des rangées marginales-suivies et diamétrales contrariées; la deuxième, à *retour*, détermine des rangées diamétrales contrariées et diamétrales-suivies; la troisième, *diagonale*, détermine des rangées diamétrales-diagonales et diamétrales-alternes; la quatrième enfin, *contrariée*, détermine des rangées diamétrales diagonales et diamétrales-alternes.

2° Les rangées diamétrales-suivies, occupant deux positions, donnent lieu à deux conjugaisons: la première, *suivie*, détermine des rangées diamétrales suivies et diamétrales contrariées; la seconde, *contrariée*, détermine des rangées diamétrales-diagonales et diamétrales écartelées.

3° Les rangées diamétrales-diagonales, occupant deux positions, donnent lieu à deux conjugaisons: la première, *suivie*, détermine des rangées diamétrales-diagonales; la seconde, *contrariée*, détermine des rangées diamétrales-suivies, diamétrales contrariées, diamétrales-alternes et diamétrales-écartelées.

4° Les rangées diamétrales-alternes, n'occupant qu'une position, donnent lieu à une seule conjugaison à la fois suivie et à retour.

5° Les rangées diamétrales-écartelées, n'occupant

qu'une position, donnent lieu seulement à une conjugaison à la fois suivie et à retour.

6° Les rangées diamétrales-radiées proprement dites donnent lieu seulement au rebattement droit, qui détermine des rangées diamétrales écartelées, et au rebattement alterne, qui détermine des rangées diamétrales-alternes.

La Répétition.

La répétition est simple ou périodique; elle est simple quand la rangée se compose d'un seul motif; elle est périodique quand la rangée se compose de deux motifs au moins, se suivant toujours dans le même ordre : 1, 2, 3... 1, 2, 3... 1, 2, 3..., etc.

Le rythme uniforme de la répétition est varié par la conjugaison, c'est-à-dire par la diversité des positions du motif dans une même rangée.

L'Alternance.

Dans une répétition, selon que les motifs sont plus ou moins distincts et renfermés sur eux-mêmes, le champ de la bande apparaît plus ou moins et appelle souvent un motif supplémentaire. A la limite, les motifs, étant complètement isolés, déterminent un simple alignement dont les intervalles sont plus ou moins grands. Si dans ces intervalles on intercale un second motif qui soit dans sa masse sensiblement équivalent au premier, on a une alternance. Les motifs contrastent alors, soit par l'espèce, soit par la forme, soit par la matière.

La Récurrence.

L'alternance est une disposition à la fois périodique et récurrente, parce qu'il y a deux motifs symétriques

de chaque côté du second. Si dans les intervalles de l'alternance on intercale un troisième motif, équivalent aux deux autres, on a la récurrence proprement dite et la plus simple.

Le mélange de tous ces rythmes en proportion variable, et les récurrences de plus de trois motifs, ont des applications nombreuses dont la décoration dite orientale a usé très largement.

Les détachés.

Les semés et les détachés sont réguliers ou irréguliers, c'est-à-dire régulièrement ou irrégulièrement espacés. Il s'ensuit des effets différents, les points se groupant entre eux suivant des figures plus ou moins régulières et définies, ou alignant sous forme de rangées ou de rayures.

Une suite de points alignés peut être rapprochée d'une autre suite semblable de deux manières : 1° par rebattement droit ; 2° par rebattement alterne ou semi-alterne.

Suivant que les distances entre les rangées sont plus petites, égales ou plus grandes que les intervalles de la rangée, on a, dans le cas du rebattement droit, des mailles rectangles travers, des carrées ou des mailles rectangulaires ou longues, et, dans le cas de rebattement alterne, des mailles losanges travers ou des mailles losanges en long. La limite commune aux rectangles droit et travers est le carré droit : la limite commune aux losanges travers et droit est le carré en échiquier. Enfin, si les distances sont égales dans tous les sens, on a le détaché trillé, sur trois alignements obliques. Le motif ou le sujet de la disposition peut être : 1° écartelé ou diagonal ; 2° centré ternaire, sénaire, gironné, etc. Dans le

premier cas, la position étant oblique et suivie pour la rangée initiale, pourra être semblable à celle de la seconde, ou contrariée.

Si la position est semblable, la conjugaison est suivie, et le sujet est dit *semé suivi* ; si la position est contrariée, la conjugaison contrariée et le sujet est dit *semé contrarié* ou *renversé*. Enfin, si la position est variée pour chaque motif et que ces motifs soient simplement éparpillés sans alignement régulier, on a le semé irrégulier.

Le sujet étant centré ou radiaire, s'adapte naturellement aux réseaux réguliers. C'est ainsi que, si le motif est gironné, ses axes suivront les lignes du réseau quadrillé complet, et que, s'il est ternaire ou sénaire, ses axes suivront les lignes, du réseau trillé ou grillé.

Les points remarquables des réseaux sont les centres des mailles ou des carreaux, les points de croisement des lignes, puis les points milieux des côtés ou des traits, et enfin tous les points intermédiaires soit sur les lignes, soit dans l'intérieur des mailles.

1° Réseau quadrillé. — Soit un point dans un carreau, on a le semi-quadrillé droit. Deux points dans un carreau de quatre ou le semé quadrillé alterne, en quinconce (un point au milieu de quatre). Trois points dans un carré de neuf, soit deux effets de rayure ou d'alignement. Quatre points dans un carré de seize, d'où un effet de rayure, un effet contrarié de deux points accouplés, un quadrillé oblique, un groupement en carré et un point isolé, etc.

Ces carreaux sont formés de bandes horizontales, ayant 2, 3, 4, 5... carreaux et dans lesquelles le point peut occuper la 1^{re}, la 2^e, la 3^e... place. En combinant

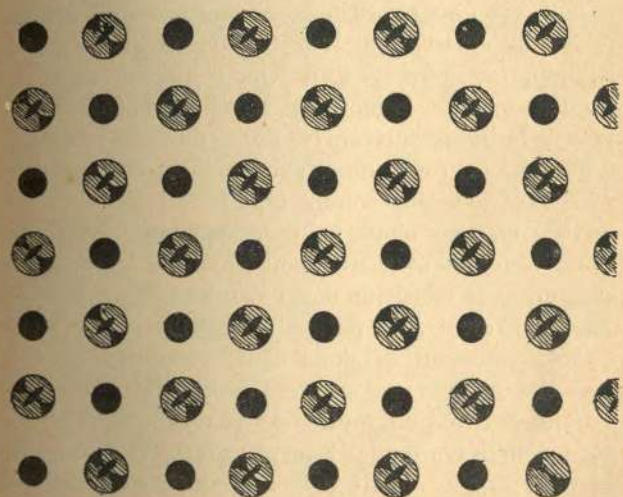
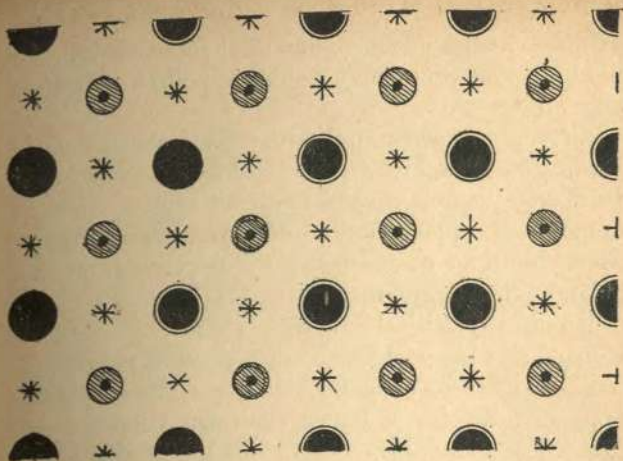


Fig. 6.

ces différentes bandes de toutes les manières possibles, on aurait tous les arrangements de points distribués dans un carreau.

Partant du réseau quadrillé, on peut distribuer d'abord un premier motif aux points de croisements des traits, puis un second motif au centre, un troisième motif au point milieu des côtés, enfin un quatrième motif au centre des nouveaux carrés, un cinquième, un sixième, etc.

2° Le réseau trillé. — Le réseau trillé implique trois réseaux : le réseau trigone à lignes continues, le réseau hexagone à traits articulés et le réseau assemblé trigone et hexagone à lignes continues ou le réseau grillé. En pointant le centre des mailles on a une figure où les points sont distribués suivant le réseau hexagone ; à l'inverse, les centres du réseau hexagone déterminent un réseau trigone. Les points de la figure 7 sont distribués suivant le réseau grillé, qui à son tour implique le réseau trigone. Si le motif est impair et suivi ou contrarié, la nappe est alors alignée ; mais, si le motif est ternaire ou sénaire, les axes de la figure suivront les lignes du réseau ; enfin, si le motif est radié ou circulaire, c'est-à-dire indifférent, on a le semis le plus régulier.

Avec un seul motif, on a la nappe simple. Avec deux motifs, ou avec trois motifs, on a les nappes de la figure 6, le troisième motif étant répété deux fois sur le côté du trigone partagé en trois parties égales. Ce troisième motif est donc distribué suivant un réseau hexagone inscrit au réseau trigone.

Cette distribution, au lieu d'être absolument régulière, pourrait être relativement libre, c'est-à-dire, par exemple, qu'un motif principal quelconque, étant d'abord distribué suivant le réseau trillé, est ensuite

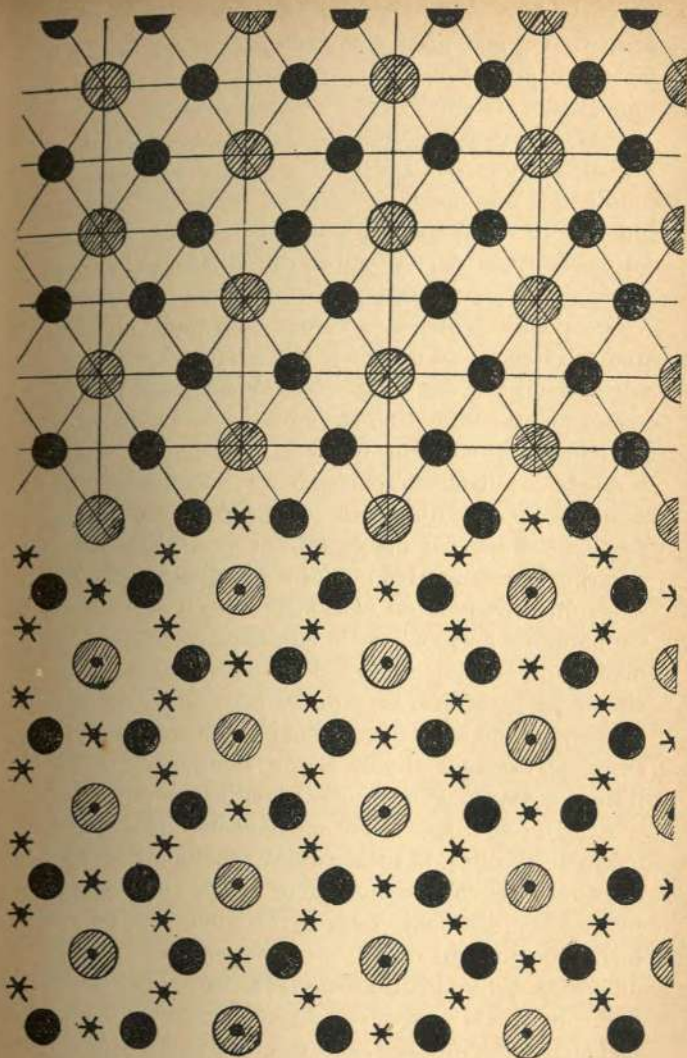


Fig. 7.

centré ou à peu près par un motif secondaire. Un troisième, un quatrième motif, etc., de moins en moins importants, rempliraient les vides successifs.

3° Le réseau polygonal. — Si dans les réseaux on fait abstraction des traits, il ne reste plus que les points des sommets, à la place desquels on peut apposer un motif quelconque, puis, par des intercalations successives, on remplit des vides à l'aide d'un deuxième, d'un troisième, d'un quatrième... motifs.

Les points principaux seront distribués en couronnes et laisseront des vides très grands et qui seront remplis soit par des motifs très grands, soit par des groupements de motifs. Mais tout cela va de soi, et plus de détails seraient inutiles.

Après ces dispositions régulières, viennent les dispositions variées qui se rapprochent plus ou moins des dispositions régulières ou qui s'en écartent tout à fait, et dont tous les points remarquables peuvent alors être groupés en constellations ou se balancer dans un tout harmonieux et équilibré en surface. On distingue particulièrement dans cet ordre de dispositions les pointillés, les chinés, les veinés, les marbrures, etc., puis les fleurons et les ramages détachés, enfin les ramages pleins. La distribution étant plus libre, les motifs peuvent être plus libres aussi.

Avec un seul sujet, par exemple une fleur ou une touffe de feuilles, la masse étant sensiblement égale dans tous les cas, le motif sera varié, en prenant la fleur à ses différents degrés d'épanouissement, ou bien pour un seul degré, en choisissant des aspects différents. Enfin, la disposition sera variée par un mélange de fleurs, de feuilles, de fruits, de bouquets, ou bien d'objets différents, soit des formes d'ornements, soit des formes de fantaisie, naturelles, artificielles

ou de pur caprice. La répétition indéfinie de la composition est déterminée par le rebattement et le raccord du carreau qui la contient.

La Composition des surfaces planes ou panneaux.

Les *détachés*, les *rayures*, les *carreaux* et les *ramages* peuvent être considérés comme les quatre modes fondamentaux de disposition des motifs en surface ou en nappes. En combinant deux à deux ces quatre modes fondamentaux, on aurait les six modes dérivés suivants : 1° les *rayures détachées*, représentées par des traits interrompus, ou des segments de rangées ; 2° les *carreaux-rayures*, qui sont des carreaux barlongs ; 3° les *carreaux détachés*, représentés par des carreaux retraits ou isolés en manière de cartouches ; 4° les *ramages détachés*, représentés par des rinceaux, des fleurons ou des bouquets ; 5° les *ramages-rayures*, qui sont des bandes courantes ou des guirlandes ; 6° enfin, les *ramages carreaux*, qui sont représentés par des branches courantes ou des guirlandes entrelacées. Les ramages continus ou en fonds pleins couvrent toute l'étendue du plan, en s'y distribuant par motifs détachés, par rayures, par carreaux ou par masses qui se balancent en un tout confus, mais harmonieux et équilibré en surface. Les ramages se divisent principalement en ramages détachés depuis l'enroulement en simple trait jusqu'au bouquet le plus chargé et le plus compliqué, et en ramages-guirlandes, depuis la simple redorte, le rinceau ou la branche courante jusqu'aux tors de fleurs et aux guirlandes les plus riches et les plus variées.

Les dispositions ou les nappes sont extrêmement diversifiées. Peu ou point employées dans l'antiquité classique, elles prennent au contraire un dévelop-

pement extraordinaire chez les Asiatiques et, à leur imitation, chez les modernes. Elles constituent une ornementation élégante ou riche plutôt qu'une ornementation de style.

On peut remarquer, par une vue rapide, qu'entre les pointillés, les mouchetures, les veinés, etc., qui sont plutôt de la couleur que de l'ornementation, les grandes compositions artistiques ou les tableaux qui sont les œuvres d'un art très entier et très indépendant, s'échelonnent : 1° les semis ou les détachés ; 2° les rayures ; 3° les carreaux ; 4° les compartiments ; 5° les réseaux ; 6° les cartouches ; 7° les ramages ; 8° les verdure ; 9° enfin, les histoires. Les rayures, les carreaux, les compartiments et les réseaux ont un caractère géométrique très tranché, tandis que les détachés, les cartouches, les ramages, les verdure ont un principe organique où doit se manifester l'unité de composition, c'est-à-dire la subordination des parties au tout.

CHAPITRE V

Moyens pratiques.

Les toiles à peindre employées pour la décoration.

On ne saurait trop recommander l'usage de ces toiles au peintre décorateur dès qu'il entreprend un travail sérieux, car elles lui procurent des avantages considérables à tous les points de vue.

L'application des toiles sur les surfaces empêche d'apercevoir les innombrables défauts des murs ou des plafonds, elle retarde considérablement les crevasses et les masque à la vue lorsqu'elles apparaissent ; le grain régulier de la toile donne au travail de décoration un cachet artistique tout particulier qu'on a voulu imiter par le *pochage* des peintures fraîches afin d'obtenir le *grain*, si apprécié des connaisseurs.

L'emploi des toiles destinées au marouflage, a pour principal avantage de permettre l'exécution du travail à *l'atelier* ce qui en facilite le résultat et évite les pertes de temps toujours à redouter dans les travaux *sur place*. Quoi de plus agréable en effet pour le peintre que de faire chez lui, tranquillement, une décoration qui nécessiterait le double de temps à faire

sur place; d'abord on a tout sous la main, puis moins de fatigue parce qu'il n'y a pas d'allées et venues, on ne quitte pas la besogne un seul instant, aucun dérangement inutile, pas de promiscuité ennuyeuse avec les autres corps d'état ce qui dispense de certaines politesses confraternelles souvent onéreuses pour le décorateur. Personne dans les jambes au cours du travail... n'est-ce pas le rêve de chacun de nous?! Les tours de main, les petits secrets et les ficelles du métier ne risquent pas d'être surpris par des yeux intéressés, ni jugés par des ignorants qui en grossissent l'importance réelle au détriment de la valeur exacte de l'œuvre accomplie.

On objectera que le prix de la toile fournie par les négociants spéciaux, vient s'ajouter au prix de revient du travail de décor, mais il est bon d'observer aussi que l'*exécution à l'atelier* dispense des frais de déplacement, réduit la main-d'œuvre à cause de la grande facilité d'opération et diminue considérablement le matériel à employer ou tout au moins la durée d'emploi. En outre, il n'y a plus besoin d'*attendre* que tout soit prêt au chantier, le décorateur pouvant opérer de suite pendant qu'on exécute les plus gros travaux de bâtiment.

Mais d'autres considérations sont encore à faire valoir: toute décoration sur toile aura une durée plus grande qu'une décoration directe sur mur ou plafond, plusieurs motifs en sont la raison. Quand on peint directement sur les surfaces, il y a à respecter les *fonds* qui ne doivent recevoir aucun choc, aucun frottement; d'autre part l'exécution sur place est toujours traitée plus légèrement, on ne peut empâter, et faire solide par crainte du *cordage* des tons venant de l'épaisseur des teintes, on peint donc *plus en jus*,

plus en glacis qu'à pleine pâte, d'où une résistance, une solidité bien moins grande. Tandis qu'à l'atelier, sur toile, on peut employer des teintes fermes qui ne corderont pas à cause de l'absorbition plus grande de la toile et du temps dont on dispose pour les bien égaliser.

A côté de cela, il y a encore lieu de signaler la qualité supérieure du *fini* de toute décoration exécutée sur toile à l'atelier ; le *serti* ou le *modelé* seront inévitablement plus parfaits en raison de la facilité des poses que peut prendre le décorateur lequel ayant moins de gymnastique à faire, se fatiguera peu et aura ainsi toute sa lucidité, disposera de tous ses moyens pour une exécution très convenable ce qui ne saurait se produire dans les travaux sur place où l'on est obligé de sabrer les *hauts* pour ne s'attacher qu'aux parties à hauteur d'œil.

Et puis encore : supposons qu'un choc se produise sur la peinture, un coup malencontreux d'échelle ou d'outil quelconque ; sur le mur, le coup fera *trou* et nécessitera une réparation non seulement de la surface mais du dessous, par un masticage préalable suivi de deux ou trois retouches peintes. Sur la toile, un coup ordinaire, même par une échelle ne formera jamais un trou et le creux produit par le choc sera dissimulé presque complètement par la toile, une simple retouche dans le ton suffira toujours à la réparation d'ailleurs toute superficielle.

Donc, chaque fois que l'on aura à exécuter une décoration dans un endroit éloigné, ou demandant un soin spécial, et en général pour tout travail sortant de l'ordinaire, il y aura lieu de se servir de toile à peindre.

La quantité et la variété de ces toiles donne au

jourd'hui toute facilité au décorateur pour fixer son choix, il y en a de toutes dimensions, de toute force, de tout grain comme de toute finesse.

Les toiles vendues dans le commerce sont tout apprêtées, deux petites couches dans le ton voulu leur suffisent amplement pour recevoir les fonds du décor.

La maison Hardy-Alan de Paris, a su produire à bien meilleur compte qu'autrefois, tous les genres de toiles désirables pour la décoration, le théâtre et le chevalet. Les toiles en imitation de tapisserie, sont aujourd'hui très abordables comme prix. On fait aussi une préparation spéciale dite à l'italienne, et destinée à la peinture en détrempe... toile absorbante et demi absorbante pour l'huile; la toile absorbante est spéciale aux imitations de fresques.

Pour les imitations de tapisserie, on trouve les grains et les côtes particuliers à chaque genre de fabrication: Aubusson, Beauvais, Gobelins, etc., etc.

Pour les plafonds, on trouve les toiles à gros grain, à grain moyen, la toile lisse pour fond or, etc.

Nous donnons et indiquons le tarif ci-contre parce que, de tous ceux dont nous avons connaissance, c'est celui qui concilie le mieux la modicité des prix avec la qualité des toiles, M. Hardy-Alan s'est attaché particulièrement à cette fabrication, pour les grandes dimensions qu'il réussit à établir aujourd'hui avec un écart considérable sur les prix d'antan. Lors des grands travaux de l'Exposition universelle, M. Hardy servit utilement les décorateurs en mal de grandes tartines, car beaucoup de travaux importants purent s'établir grâce à l'excellence de ses fournitures spéciales, introuvables ailleurs dans des conditions semblables.

Voici le tarif des toiles de cette maison qui en opère également le marouflage en France et à l'Etranger :

Désignation.	Dimension.	Prix du mètre carré.
Toile décor coton	2,10	2 »
— — serré.....	2,10	2 50
— — —	3,10	4 »
— canevas	1,25 et 2,05	2 »
— —	2,55	2 50
— —	2,65	3 »
— —	3,10	3 »
— —	4,10	3 »
Toile dite : Plafond grain moyen...	2,05	4 »
— —	2,55	4 »
— —	2,65	4 »
— —	3,10	4 »
— —	4,10	4 »
— —	5,10	4 50
— —	6,70	4 50
— —	7,10	5 »
— —	8,10	5 »
Toile dite : Plafond gros grain...	3,10	4 50
— —	4,10	4 50
— —	5,10	5 »
— —	6,10	5 »
Toile dite : Plafond bâtiment.....	7,10 et 8,10	6 »
— —	2,10 et 3,10	3 »
— —	4,10 et 5,10	3 50
— —	6,10	4 »

Pour l'imitation des tapisseries, on a préparé spécialement des toiles pouvant être également marouflées, en voici la désignation et les prix :

Désignation.	Dimension.	Prix du mètre carré.
Toile dite : Treillis fougère préparée d'encollage.....	2,10	7 50
— —	3,10	11 50
— Nattée.....	2,10	6 50
— —	3,10	8 50
— Tapisserie gros grain...	2,10	7 50
— —	3,10	11 50

Ces mêmes toiles se vendent *écruës*, 0 fr. 25 en moins par mètre.

*Couleurs spéciales pour les imitations
de tapisseries.*

Ces couleurs concentrées, ou teintures comprennent les plus riches nuances, elles sont fondues et filtrées. Elles n'ont pas d'odeur et sèchent rapidement sans empâter les tissus qui conservent ainsi leur souplesse et leur grain naturels.

Elles sont vendues par séries de boîtes à cases de 12, 20 et 30 flacons du prix de 7 fr. 50, 12 fr. 40 et 18 fr.

On les vend aussi séparément aux prix suivants :

Le flacon 0 fr. 55 ; le 1/8 de litre 1 fr. 50 ; le 1/4 de litre 2 fr. 50 ; le 1/2 litre 4 fr. ; le litre 7 fr. La couleur carmin est vendue le double.

	Mesures.	Prix.
Toile dite : Plafond bâtiment.....	7,10 et 8,10	6 "
— —	2,10 et 3,10	3 "
— —	4,10 et 5,10	3 50
— —	6,10	4 "

Il y a lieu de faire remarquer que toute toile marouflée est *déposable* si besoin est, et que l'on peut en faire le remplacement dans d'autres locaux, mais lorsqu'on prévoit un cas semblable, il faut en prévenir le marouffleur, car il y a une préparation spéciale à faire subir à la toile destinée à une dépose ultérieure ; cet avis est à retenir, il est de la plus haute importance.

Les toiles *absorbantes*, préparées pour faire des peintures à la fresque, peuvent être également marouflées et déposées s'il y a lieu, comme les toiles ordinaires et dans les mêmes conditions.

Cette faculté de pouvoir enlever la décoration est très appréciable surtout pour les particuliers qui font exécuter des travaux dans des immeubles dont ils ne sont pas les propriétaires, de cette façon l'argent dépensé pour le travail de décoration n'est pas perdu si pour une cause ou une autre, ils sont contraints à un départ ; on démaroufle la toile et on la fait replacer dans le local nouvellement loué ou acquis.

La dépose est encore appréciable pour les installations éphémères ou hasardeuses dont le caractère exige une décoration spontanée et suffisamment soignée.

Nous appelons l'attention des professionnels sur ces divers avantages que l'on ne connaît pas assez ou dont on use trop peu en général, nous trouvons qu'il y a là des facilités trop méconnues et en les signalant nous croyons rendre un utile service aux particuliers comme aux peintres dont l'intérêt est plus spécialement engagé.

Les crayons à peindre (1).

Ce fut une nouvelle sensationnelle lorsqu'on apprit qu'un peintre de talent reconnu, J. F. Rafaëlli, avait trouvé un mode inusité de peindre à l'huile, sur toile ou tout autre support, à l'aide de crayons ou plutôt de bâtons de couleurs.

Les vieux praticiens, les gens de métier, sourirent d'abord, mais l'innovation lancée par un tel maître devait s'affirmer car le créateur du nouveau système ne se contentait pas d'affirmer, il démontrait, il faisait voir, il prouvait l'évidence ; il alla même plus loin, en fournissant ses crayons aux incrédules, pour qu'ils pussent se rendre compte par eux-mêmes.

C'était donc la méthode démonstrative par excellence, elle ne put être que fort utile à la vulgarisation du nouveau procédé.

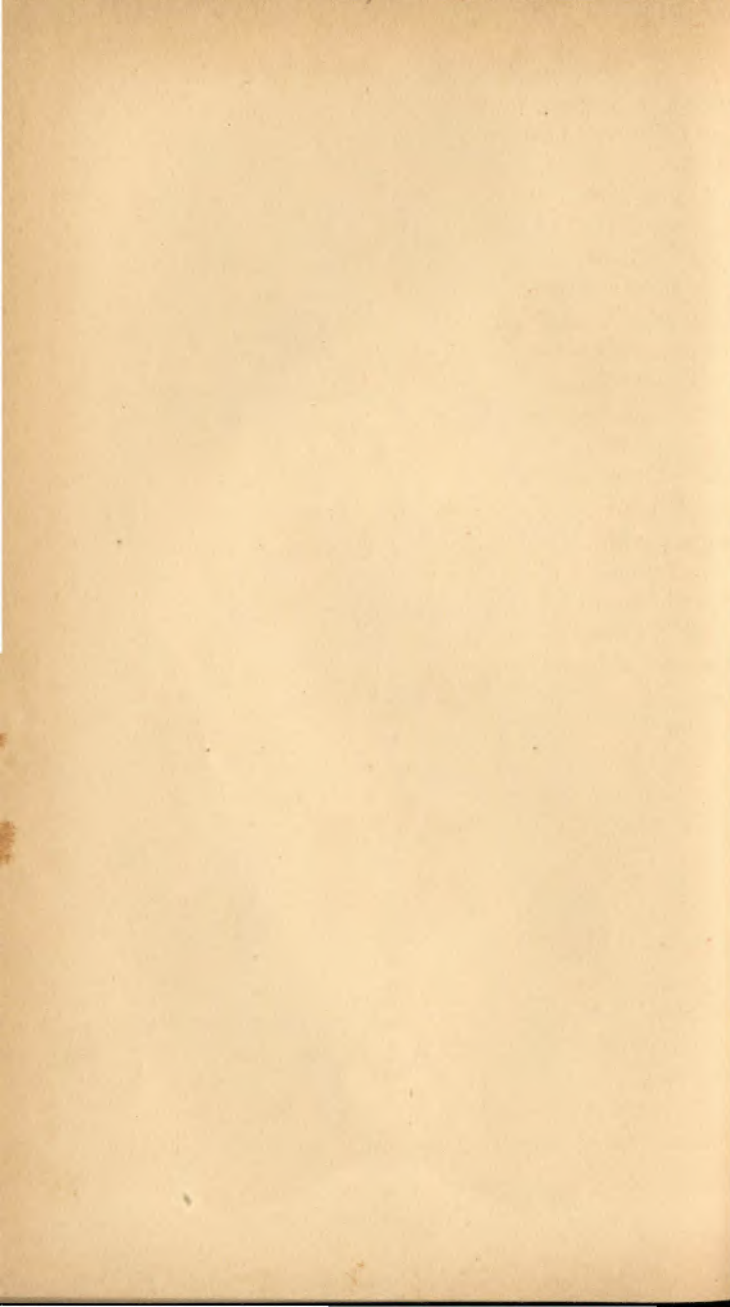
Mais, pour surprenante que pouvait paraître cette invention, elle est néanmoins rationnelle et, à la réflexion, on peut s'étonner qu'elle n'ait pas vu plus tôt le jour.

En effet, les crayons de pastel auraient dû mettre sur la voie, et mieux encore, les crayons gras de diverses couleurs lancés depuis quelque temps dans le commerce et qui sont indélébiles : pourquoi n'a-t-on pas songé jusqu'à maintenant à une application similaire plus étendue, d'abord en créant un plus grand nombre de nuances mères pour arriver ensuite aux tons composés comme pour les crayons de pastel ?!

Ce pourquoi ne peut avoir d'autre réponse que celle-ci : c'est l'histoire de presque toutes les décou-

(1) Fabriqués par la maison Lefranc et C^e.





vertes de presque toutes les inventions, encore et toujours l'éternel problème de l'œuf de Christophe Colomb.

Cependant, il convient de ne pas exagérer le rôle du procédé qui ne saurait à lui tout seul remplacer tous les aléas de la peinture à l'huile. Les services qu'il peut rendre sont considérables, mais il ne peut prétendre à supprimer radicalement, ni la palette, ni les pinceaux et cela pour des raisons purement matérielles et techniques, sur lesquelles nous allons insister quelque peu en passant.

Au point de vue artistique, les crayons Rafaëlli sont d'un grand secours pour les ébauches, les études de plein air où le matériel pâteux et liquide est toujours gênant. L'avantage qu'ils procurent, de dessiner et peindre en même temps est fort appréciable pour le temps qu'on y peut gagner.

En peinture décorative, les services qu'on en peut retirer sont peut-être encore plus certains ; la décoration tout entière possède désormais un élément avec lequel il faudra compter dans l'avenir et nous voyons que dans les *rehauts*, les *sertis*, les *fondus*, les *accents* ou *repiqués*, pourront dans beaucoup de cas, être traités par ce nouveau moyen.

Emploi général.

On se sert de ces couleurs en bâtons, comme des crayons de pastel, en les frottant à sec sur la partie à peindre : bois, papier ou étoffe sur lesquels on veut les employer. Sur les étoffes aucune tache n'est à craindre.

On peut s'en servir comme crayons indélébiles, comme pastel indélébile ou comme couleur à l'huile.

Ces couleurs à l'huile en bâtons ne sèchent jamais mais lorsqu'on frotte la couleur sur une matière quelconque, elle sèche en quelques heures, comme la peinture ordinaire.

La pellicule qui se forme à la surface des bâtons est facilement enlevée en essuyant le bout de la couleur avec un chiffon et l'on retrouve sous la pellicule, la couleur absolument fraîche et onctueuse.

On peut donc laisser ses couleurs plusieurs mois même des années, sans s'en servir, puisque lorsqu'on veut en faire usage il suffit d'en gratter le bout pour enlever la pellicule qui s'est formée.

Lorsqu'on s'en sert journellement, il suffit d'en tailler la pointe avec un canif ou de l'essuyer fortement avec un chiffon de temps à autre, une ou deux fois par semaine pour garder la couleur fraîche.

Pour avoir absolument l'aspect d'une peinture, il faut, lorsqu'on a fini de travailler, ou au cours du travail, prendre un pinceau, le tremper dans l'essence de térébenthine et le passer sur la couleur qui s'étendra immédiatement et séchera ensuite très vite, ou bien encore on peut frotter d'un peu d'huile de lin, avec un pinceau ou un chiffon, la toile ou la partie à peindre.

On peut toujours revenir sur un travail et employer l'essence à nouveau avec un pinceau ou un chiffon.

Avec ces couleurs, il n'y a pas d'embus, la couleur est toujours demi mate, on voit constamment les tons clairs ou foncés. Si on désire avoir une peinture mate on la laisse telle quelle, pour une peinture vernie, il n'y a qu'à la vernir comme habituellement.

On peut ébaucher avec des couleurs liquides et des pinceaux, puis finir avec des couleurs solides à l'huile et *vice versa*.

Toutes les retouches sont possibles avec ces bâtons sur une peinture ordinaire à l'huile.

Si on veut faire prendre un ton clair sur un ton foncé, il faut gratter au grattoir le foncé avant de poser le clair, on aura ainsi le ton clair absolument propre.

On peut aussi, pour avoir des accents vifs, prendre de la couleur au bout du grattoir et la poser à plat sur la toile ou se servir du couteau à palette.

On peut faire une esquisse avec ces couleurs et repeindre par-dessus à l'huile ou tout autre véhicule.

Ces couleurs étant souples, on peut sans danger rouler un dessin, une maquette sur toile ou sur papier, on peut même les rouler étant fraîches pour les transporter sans crainte de les abîmer. Elles ne nécessitent aucun accessoire, il suffit d'un grattoir et de l'essence pour les effacer, plus de pinceaux, plus de palette !

Les nuances donnent de précieux dessous que le peintre pourra modifier à son gré, car il est facile de mêler une nuance à une autre sur la toile en les frottant du bout du doigt ou en frottant simplement une nuance par-dessus une autre.

Des fonds préparés un peu absorbants sont préférables, les mats conviennent donc parfaitement, mais il faut avoir soin de ne travailler dessus que lorsqu'ils sont complètement secs et bien durcis. Le décorateur a donc toutes facilités, toutes commodités pour l'échantillonnage de ses tons, la recherche de ses effets et il est délivré de l'usage des petits pots ou d'une palette chargée sans compter l'économie des montées d'échelle.

Les poncis et les pochoirs.

Tous les métiers, à de rares exceptions près, sont appelés à user de moyens mécaniques pour accélérer la production ; l'économie sociale l'exige ainsi pour sauver le travail en rendant la consommation moins onéreuse et ne pas tarir la source de la vie matérielle qui ne peut être assurée que par la continuation de l'échange entre le capital et le travail.

La peinture est à peu près la seule profession où le *mal mécanique* n'ait pu encore sévir.

Mais, ce qui ne peut se faire d'une manière, se fait d'une autre, et le mal, si mal il y a, est à peu près le même au point de vue du résultat.

La décoration devait fatalement s'en ressentir et être atteinte à son tour, elle le fut en effet et surtout par le *pochoir* ; non pas par l'invention de ce moyen que toujours l'on utilisa en principe, mais par l'extension qu'il a prise depuis une vingtaine d'années.

Autrefois, le pochoir était une exception, aujourd'hui il pullule à tel point qu'on le propose, qu'on l'offre, qu'on le vend non plus aux seuls peintres, mais aux particuliers. Le Touring-Club lui-même, s'est fait marchand de pochoirs sous prétexte de moderniser les hôtels et les auberges sur le parcours des cycles et automobiles en France et en Navarre !!

Pour donner plus de confort à ces hôtels, une meilleure figure à ces auberges, on vend à leurs propriétaires tout ce qui est nécessaire à la transformation rêvée, peinture toute préparée, papier peint art nouveau, meubles à la mode, etc. ; et voilà comment le pochoir fut pris en affection par la grande société qui

par un traité en bonne et due forme, s'est assurée la fourniture exclusive de nombreux modèles.

Nous ne voulons ici, faire qu'une simple constatation, établir un fait historique sans aucune arrière-pensée, car la vulgarisation, la grande extension du pochoir ne nous gêne en aucune façon puisque le pochoir *tout fait, tout prêt*, n'est utilisable que pour la décoration très usuelle, il ne peut causer à la décoration véritable, qu'un tort bien minime et très relatif, d'autant plus que la plupart des modèles vendus par les marchands spéciaux sont d'un goût artistique fort douteux ; n'en parlons donc plus.

Le décorateur, lorsqu'il veut utiliser ce moyen empirique et économique, fabrique lui-même ses pochoirs qui sont alors conçus dans le goût, les proportions et l'esprit voulus de façon à ce qu'ils soient bien en rapport avec le lieu à décorer ; c'est à ce point de vue particulier que nous allons examiner le pochoir, les ressources qu'il peut offrir et les moyens de le mettre en pratique.

En toute logique, le pochoir n'est réellement applicable que dans des cas assez restreints et à la condition d'être, au préalable, un dessin *ad hoc* converti en patron découpé pour venir en aide au décorateur dans les parties les plus rudimentaires de sa décoration, puis détruit sur place afin de ne pas aller répéter ailleurs, ou pour le moins dans les mêmes proportions, le dessin primitif ; car, un vrai décorateur s'efforce de faire des pochoirs ayant tous les caractères de dessins originaux et non pas des dessins *omnibus*, des sujets courus, traînant partout à la manière des papiers peints dont on retrouve à chaque instant les mêmes compositions, les sempiternels motifs.

Cette idée une fois émise et donnée comme prin-

cipe, on peut affirmer qu'un décorateur intelligent, saura retirer de l'utilisation du pochoir, des ressources très appréciables, notamment dans les parties élevées, pour les applications de semis et en général toutes les répétitions de motifs semblables.

Mais s'il est bon d'utiliser le pochoir, on doit bien se garder de dépasser les bornes de son utilisation ; car, tout a un juste milieu ; il ne faut demander à un moyen que ce qu'il est à même de rendre, vouloir obtenir davantage, c'est commettre une erreur, se ménager des déconvenues et courir au-devant de mauvais résultats.

Certains industriels ont littéralement empoisonné les ateliers de peinture avec des pochoirs de fabrication étrangère ou indigène, dont beaucoup sont combinés à plusieurs tons, ce qui nécessite des superpositions assez laborieuses et dont souvent le mauvais repérage ne produit que des travaux imparfaits ; car, chercher à faire du modelé avec le pochoir c'est vouloir réaliser une pure utopie.

On ne peut espérer s'en servir que pour la peinture plate et pour certains fondus, toutefois, ceux-ci doivent être exécutés *du coup*, à l'aide de deux teintes et de deux brosses, opérant ainsi dans la couleur fraîche sans aucune espèce de superposition d'autres pochoirs ; par ce moyen si simple, on arrive à des effets très satisfaisants, il faut donc savoir en rester là.

Nous avons rencontré des peintres qui voulaient pousser le pochoir jusqu'à faire des sertis !!

C'est franchement une folie, folie coûteuse et qui donne un travail bien inférieur et moins rapide que le serti fait à la main ; d'ailleurs c'est justement ce travail de sertissage qui procure à l'ornement *poché*,

un peu de caractère, autrement il en manque tout à fait et ressemble trop à une œuvre imprimée, rigide et désespérément exacte. C'est en sachant rompre cette rigidité, en réveillant cette froide exactitude que l'on parvient à donner une allure réellement décorative à un travail exécuté au moyen du pochoir ; par comparaison des planches on se fera une idée exacte de ce que nous venons d'expliquer.

Il est donc essentiel pour le peintre qui veut travailler en décorateur, qu'il s'y prenne comme tel et non à la manière d'un amateur ; celui-ci n'ayant pas à tenir compte, du temps ni de sa réputation, sera toujours en droit d'être satisfait de sa besogne qui pour lui, fut plutôt un amusement, et puis, l'amateur *n'est pas du métier*, tandis que le peintre, est tenu de par *son métier* même, à une exécution plus artistique que le particulier qui s'amuse à orner sa chambre.

Le défaut du pochoir étant la sécheresse, la rigidité, on n'a donc qu'à le mouvoir quelque peu par le tour de main nécessaire pour lui faire perdre aussitôt cette allure de *patron* qui fut et sera toujours le reproche capital à lui adresser.

Voyons à présent de quelle manière on confectonne un pochoir ; on pensera sans doute que rien n'est aussi facile et qu'il suffit de *découper* attentivement le dessin projeté, à l'aide d'un bon canif, sur une surface lisse et dure ; oui, en principe, mais il y a autre chose qui ne se trouve pas tout de suite, c'est le *sentiment* du pochoir ! parfaitement, ce bout de carton, ce patron en papier découpé doit être conçu avec sentiment, d'abord comme dessin, ensuite comme pochoir.

Le grand inconvénient du pochoir, c'est le *tenon* ou l'*attache* qu'il faut ménager pour que le dessin puisse

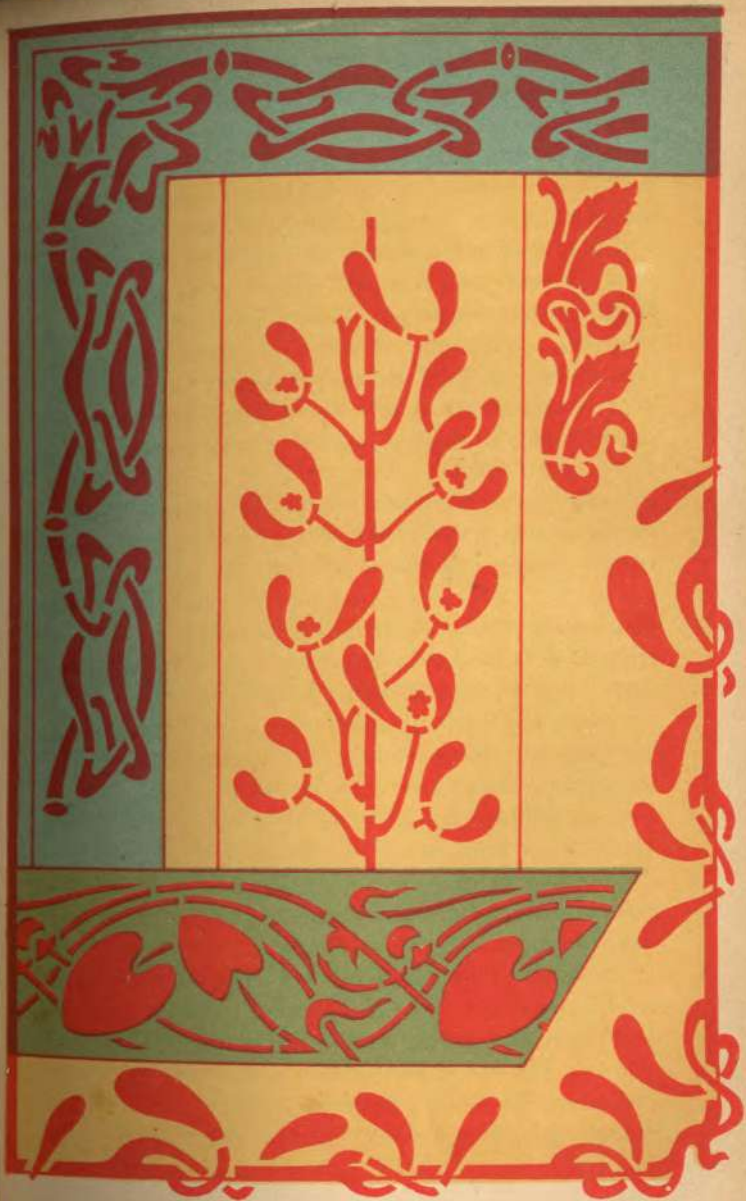
se tenir ; or, si relativement il est facile de composer un *dessin* de fleuron ou de bordure, on éprouve toujours de la difficulté à convertir ce dessin en pochoir, parce que les tenons qu'on doit laisser subsister dénaturent souvent le dessin et lui enlèvent tout caractère.

Il faut donc que le *dessin* soit combiné de manière à ce que les tenons n'en détruisent pas la forme, que la difficulté ne s'aperçoive pas. C'est toute une affaire toute une science que de savoir ménager et placer les tenons d'un pochoir, car ce placement entraîne souvent à une modification complète du dessin primitif, il y a même des dessins qui ne peuvent pas être convertis en pochoirs.

Aussi, la difficulté de conception, jointe à l'ennui du découpage a-t-elle été la cause principale du succès relatif obtenu par les marchands de pochoirs tout prêts ; le malheur, c'est que, comme nous l'avons déjà dit, la plupart des modèles vendus sont d'un goût fort discutable et trop souvent dépourvus de toute espèce de science de composition.

Nous donnons de nombreux exemples de placement des tenons pour pochoirs dans les figures ci-contre de modèles créés par nous et auxquels on a laissé subsister toutes les attaches dans un but démonstratif.

On remarquera qu'il faut d'abord assurer la solidité des pointes en plaçant des attaches de chaque côté du point de raccord des deux lignes ; de même pour les croisements ; éviter les longs parcours dans les tiges, les bandes ou les filets, ces derniers ne sont généralement qu'en *amorce*, c'est-à-dire commencés en leur point de départ, on les continue à la règle, par filage ordinaire. Les tenons droits en équerre sont les plus solides, mais il arrive souvent que pour ménager la



forme, on doit avoir recours à la ligne courbe, diagonale, serpentine, il ne faut pas hésiter alors à sacrifier un peu de la solidité au caractère de la forme.

Voyez comme exemple notre *abeille*, les tenons sont placés de telle sorte qu'ils accusent le dessin même et ne lui sont aucunement nuisibles.

Si l'on pouvait combiner tous les pochoirs de cette manière, les tenons deviendraient les auxiliaires du dessin plutôt que de constituer des interruptions fâcheuses et l'on éviterait ainsi tout raccord comme avec la majeure partie des motifs de semis, et certains motifs d'angle ou autres, qu'on ne retouche, ni ne raccorde.

Mais quand il s'agit de bordures, de frises, de grandes rosaces, etc., la chose devient à peu près impossible si l'on veut des dessins convenables, ayant du caractère.

Evidemment, si l'on veut se contenter d'un assemblage de trous, on pourra toujours faire aisément des compositions de pochoirs sans raccords, mais, cette possibilité, si elle est réalisable dans des cas assez nombreux, ne s'en trouve pas moins suffisamment réduite par comparaison à l'ensemble des créations à faire et la difficulté du placement des tenons ne saurait être déclarée vaincue; elle reste entière.

On a préconisé souvent un système de tenons *invisibles*, constitués par des passes ou attaches en laiton très mince, qui tiennent le dessin et ne laissent, après le pochage, aucune trace appréciable à l'œil du profane. L'idée est ingénieuse mais assez peu pratique en elle-même, car elle offre bien des difficultés pour la confection solide de ce genre de pochoirs.

On établit ceux-ci, comme un dessin ordinaire sans s'occuper des tenons, c'est-à-dire que l'on découpe

le tout, puis on s'occupe des attaches de laitons que l'on coupe préalablement ou bien au fur et à mesure, avec une petite pince.

Le morceau de laiton est placé à l'endroit du tenon à établir et assujéti aux deux extrémités par une goutte de colle forte ou de bonne cire à cacheter, cette opération est très délicate, elle demande beaucoup d'attention, des soins minutieux et somme toute, elle donne des pochoirs moins solides que ceux possédant des tenons ordinaires pris dans la masse du papier ; qu'une goutte se décolle, que la cire se soulève à un seul endroit, voilà une attache qui part, un pli, une cassure qui se produisent, tout le pochoir est à réparer ; c'est encore loin d'être le rêve.

Un négociant a mis en vente il y a quelques années, des pochoirs, dits nouveaux, *sans tenons* ! nous avons été à même d'en voir quelques-uns et il nous a été facile de constater que c'était tout bonnement des pochoirs combinés assez adroitement pour supprimer les raccords, mais les tenons, toujours existants ne pouvaient (dans l'esprit de l'auteur), créer aucun inconvénient quant à la forme du dessin. Seulement le résultat ne répondait pas aux desiderata des peintres puisque, malgré toute l'ingéniosité employée à la composition de ces motifs ils avaient, pour la plupart, un aspect déformé, inachevé, quelque chose d'imprécis qui blessait profondément l'œil.

Il faut donc s'en tenir et ne poursuivre que le but *pratique* du pochoir tel que nous l'avons indiqué au début de ce chapitre ; aller plus loin, vouloir demander davantage, c'est perdre son temps et se fourvoyer inutilement.

Comme papier à employer, pour la confection des pochoirs, il faut le choisir fortement collé, *souple*,

pas trop épais ni trop mince, celui qui nous a donné le plus de satisfaction est le papier *bulle* ordinaire que les papetiers vendent sous le nom de « bulle pour chemises de dossiers », il faut le demander en feuilles simples, non doubles, et de la force de 35 kilos à la rame ; passé au siccatif liquide, ce papier conserve encore beaucoup de souplesse, et nous insistons sur ce mot souplesse, car c'est une des qualités que doit avoir le pochoir, sans cela, on ne peut l'utiliser en travail dans les angles, contre une moulure ou tout autre obstacle momentané, un pochoir cassé est un outil perdu, il faut le reconstituer, en refaire un neuf.

Pour les grands motifs, on est bien obligé de prendre du papier en rouleau, dit papier d'architecte, mais il est bien moins souple et plus chanvreux.

Le découpage du pochoir se fait au moyen d'une bonne lame de canif ou coupoir quelconque, à la condition, que ce soit un outil d'excellente qualité et à la lame plutôt arrondie que pointue à son extrémité, ce détail est très important, on s'en aperçoit vite, la lame relativement courte et légèrement *renflée* du bout, est de beaucoup préférable à une lame longue et surtout trop pointue.

Le support, pour couper, est généralement du verre, mais ce corps émousse rapidement les meilleures lames, nous préférons quant à nous, le bois tendre comme celui d'une planche à dessin, si étrange que cela puisse paraître, ce système nous semble le meilleur et nous le pratiquons personnellement depuis longtemps, sauf pour les très petits motifs. Quant à l'emploi du zinc, on ne saurait le recommander sérieusement, il se raye avec trop de facilité, les lames s'y enfoncent et les aspérités subsistent à tout jamais.

On tient le manche de l'outil à pleine main, mais le

pouce libre, on appuie la racine de l'index sur la lame, dont on place la pointe sur le pochoir et l'on s'appuie sur le pouce comme sur un pivot, la main tournant en tous sens sur ce doigt qui sert exactement à pivoter ; nous insistons sur ce moyen de pivoter sur le pouce car il permet de couper sans arrêts de très grandes courbes, point essentiel pour avoir un bon et beau pochoir.

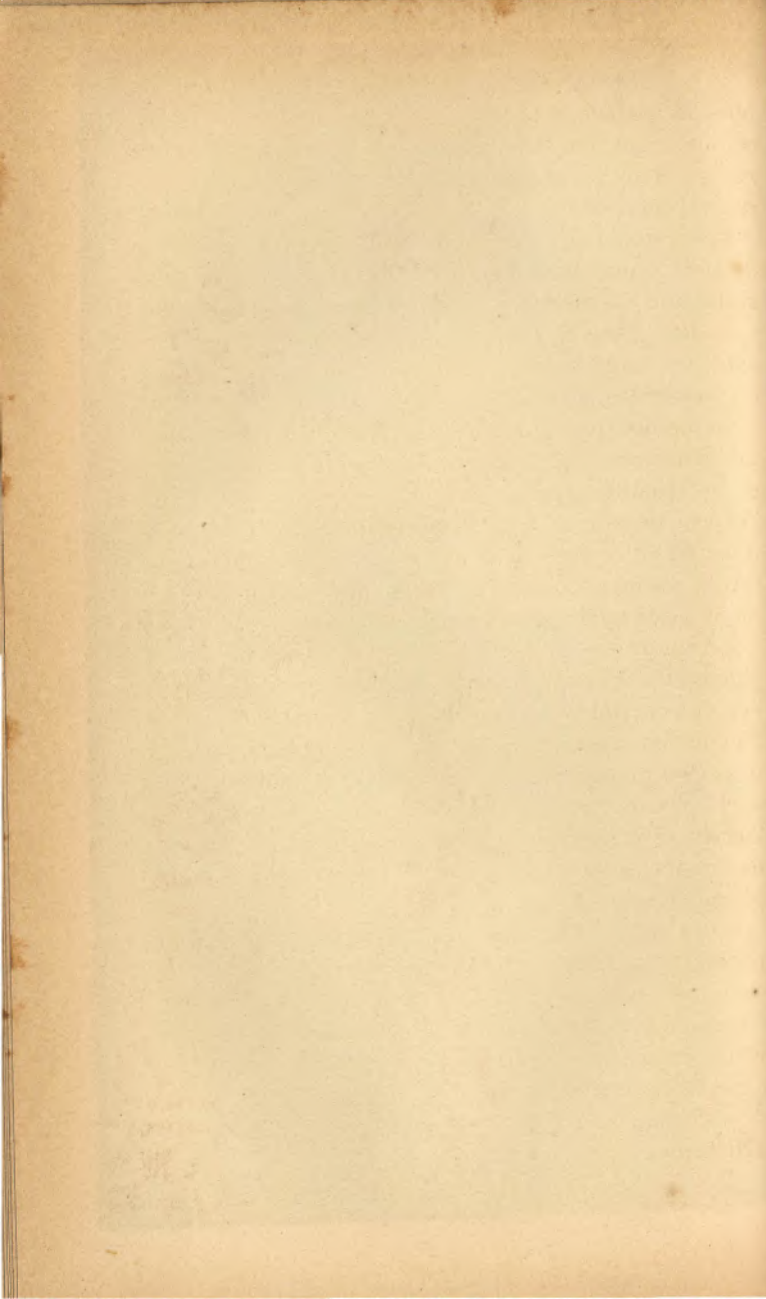
Après le découpage, il y a lieu de rendre le papier tout à fait imperméable en le passant au siccatif liquide, la gomme laque, ou même l'huile de lin, si toutefois une de ces opérations n'a pas été faite avant le découpage. Dans la pratique, on imperméabilise le papier *avant* le découpage, mais, *avant* ou *après*, l'opération n'est pas plus avantageuse dans un cas que dans l'autre, sauf lorsqu'on est en présence d'un papier *plucheux*, qui devient meilleur à couper après avoir reçu la couche de siccatif liquide.

Si l'on manque un tenon, on le refera après-coup en plaçant sur la face postérieure du pochoir un morceau du même papier, fixé avec de la cire à cacheter ou toute autre colle séchant vite et bien, la cire a l'inconvénient de former épaisseur, ce qui dans beaucoup de cas est nuisible à l'application du pochoir sur les surfaces.

Les teintes à pocher doivent être tenues relativement épaisses, car liquides, elles portent aux bavures, mais trop fortes, elles donnent, en plus d'un gros grain, une certaine épaisseur sur les bords, en sorte que l'ornement paraît être en relief au lieu d'être couché à pla

Pour faire les *fondus*, il n'y a qu'à pocher les deux teintes l'une après l'autre, mais sans lever le pochoir et en ayant soin de commencer par celle qui couvre le





plus de surface, quant à la seconde on l'exécute en commençant par les parties éloignées, en venant *mourir* dans la première teinte et en pochant légèrement pour finir.

Les retouches ou raccords demandent à être faits de suite, immédiatement derrière le pochage si possible, afin d'éviter tout *brillant* ou tout *pelotage*.

Il faut essuyer fréquemment l'envers du pochoir avec un linge *sec* et beaucoup de soin pour ne pas *retrousser* les pointes ou déchirer les tenons.

On ne doit pas songer à faire des pochoirs en métal, si mince soit-il ; rien n'égale la souplesse du papier, et les qualités apparentes du métal deviennent en l'espèce de graves défauts, il manque de malléabilité, il est en outre cassant et de ce fait produit des éraflures sur les fonds de peinture, préparés généralement assez tendres et toujours délicats.

Un innovateur a voulu lancer des pochoirs en toile rigide indéchirable, mais la pratique a vite démontré l'erreur commise et prouvé surabondamment que les bonnes intentions ne suffisent pas toujours ; on n'a pas à se préoccuper, outre mesure, de la durée d'un pochoir, car il ne peut dépasser une certaine limite à l'usage et quand bien même on le ferait durer éternellement, son emploi matériel serait toujours aussi passager.

Dans la majorité des cas, les motifs exécutés au pochoir sont rehaussés par un serti qui redessine les contours des motifs ; en ceci, c'est la main qui opère, elle seule est capable de donner aux formes le galbe voulu en masquant la raideur du procédé par de judicieuses corrections ou en lui imprimant une allure de mouvement qui ne peut exister sans cet appoint artistique.

Il est bon d'ajouter qu'il doit y avoir une grande différence dans la vigueur des tons pochés, suivant qu'ils sont destinés à être sertis ou à rester tels quels. Dans le premier cas, on tient les nuances plus douces, en dessous de la réalité parce que le serti a pour effet principal de leur donner une plus grande valeur, ce qui ne se produirait pas autrement, et indique que, dans le cas où il n'y a pas de serti, les tons devront être échantillonnés avec toute l'intensité voulue, puisque aucune opération ultérieure ne vient en augmenter la force.

Ces tons, étant presque toujours mats, on devra tenir compte du changement qu'ils subissent par le séchage, lequel les fait toujours tomber et perdre de valeur.

En ce qui concerne les *poncis*, il n'y a pas lieu de s'étendre en de grands développements sur leur compte, leur rôle est trop connu.

Le *poncis* est l'auxiliaire par excellence du décorateur; c'est le dessin correctement exécutés sans aucune servitude, et piqué, troué à l'aiguille dans tous ses contours pour en permettre la reproduction intégrale sur le mur, le plafond ou toute autre surface à décorer.

Dans la pratique, on ne dessine le *poncis* que par moitié et même par quart pour les rosaces et toutes figures concentriques.

La moitié du dessin étant faite, on ploie le papier très exactement par le milieu de façon à le doubler par-dessous, puis on procède au piquage des trous sur cette double épaisseur, on déploie ensuite le papier et le dessin se trouve reproduit en entier, ce système a l'avantage de la rapidité et de l'exactitude; tous les motifs d'angles, de milieu sont exécutés ainsi...

Pour les rosaces ou les carreaux, on ne dessine que le quart du motif et l'on ploie en quatre, on pique et l'on déploie comme il a été dit, le dessin se trouve entièrement fait... mais, il faut encore plus de soins que pour le pliage en deux, car le raccordement exact par quatre est moins certain à obtenir; dans beaucoup de circonstances, on préfère ne piquer que le quart tout seul, et *poncer* ensuite sur place *quatre fois*; pour emplir l'espace complètement.

Il y a presque toujours des écarts de repérage, des défauts, mais, on y remédie facilement au cours de l'exécution en trichant pour rattraper la forme et raccorder les lignes.

Les ornements poncés sont couchés au pinceau, avec beaucoup d'attention pour ne pas déborder le dessin, ni faire de côtes ou bourrelets ce qui constituerait un grave inconvénient pour la reprise du travail, soit en modelé, soit en serti.

Quand il y a eu erreur dans le ponçage, par suite d'une fausse mesure ou d'un déplacement du papier, on efface ce qui a été fait, non pas en frottant, mais en fouettant le tracé avec un linge parfaitement sec et propre; on *doit*, en procédant ainsi, pouvoir tout enlever sans salir aucunement le fond, à moins que celui-ci ne soit encore trop tendre, il faut alors enlever le dessin par lavage à l'eau froide avec *un peu de savon blanc*, jamais à l'essence ni à l'aide d'autre savon; l'essence détrempe les fonds et tout savon caustique enlève la peinture.

Cette remarque sur laquelle nous insistons tout spécialement s'applique à tout effaçage, quel qu'en soit le cas, tracé ou peinture; la funeste habitude que possèdent la plupart des peintres d'employer l'essence pour enlever une tâche ou réparer une

erreur est indéracinable, le moyen que nous recommandons est pourtant bien simple à pratiquer, avec lui aucun danger d'abîmer les fonds ni de marbrer la place nettoyée, tandis qu'en employant l'essence on est certain de faire une tache, il n'y a pas d'exception, jamais on ne parvient à enlever proprement et sans trace visible à l'aide de l'essence sur des fonds mats, il subsiste pour le moins une auréole, un moiré absolument indélébile que le faux-jour peut seul atténuer quand la chance veut que la tache ait été faite dans ce sens-là.

Pour peindre les ornements à plat, sur tracé de ponceis, en outre des pinceaux, on emploie l'appui-main pour faciliter le travail et éviter l'attouchement des fonds.

L'appui-main est très souvent la cause de nombreuses imperfections qui s'aperçoivent à la fin du travail ; ce sont de petites, toutes petites taches produites par la boule placée à l'extrémité de cet outil et que l'on n'a pas pris la peine d'envelopper de chiffon, ou bien ce sont de petites traînées dues à la même cause, ou par les sauts qu'a pu faire l'appui-main par suite d'une mauvaise position ou posture gênante prise par le décorateur ; un mouvement trop brusque, une inattention, une poussée involontaire font dévier l'appui-main qui glisse, frotte et abîme la surface ; l'emploi de boules en liège est à recommander ; on peut ne pas les emmailloter, elles ne glissent pas, ne salissent pas, mais faut-il encore y faire attention et les soigner pour qu'elles soient constamment propres, un léger coup de papier de verre fin suffit à les entretenir.

Le travail en plafond a pour ennui la fatigue du cou et la coulure des teintes sur le manche des pin-

ceaux ; le premier de ces inconvénients n'est combattu que par *l'habitude* ; quant au second, qui d'ailleurs ne se produit pas inévitablement et que l'on atténue surtout par l'emploi de teintes assez fortes, on peut y remédier, lorsqu'il se manifeste en adaptant sur le pinceau, à hauteur de la virole, un fragment d'éponge ou un petit cornet de papier, la coulure ne gêne plus alors que très peu et seulement par l'agacerie que produit cette adaptation à la hampe du pinceau, agacerie qui parfois est tellement obsédante que l'on préfère enlever cette armature protectrice et subir l'ennui de la coulure sur la hampe ainsi que l'essuyage qui en résulte.

L'exécution ornementale faite au pinceau est beaucoup plus agréable que l'exécution au pochoir, mais elle est plus lente ; aussi nécessite-t-elle davantage de goût et plus de sens artistique, elle exige une attention plus soutenue et une plus grande adresse de main.

Quand on couche des *à-plat* on doit s'attacher à la pureté des courbes afin qu'il n'y ait pas de cassures, coudes ou jarrets, ni ressauts dans la ligne. On recommande généralement de rester en dedans du tracé ; nous trouvons préférable de le couvrir à peu près, cela nous a toujours semblé plus conforme à la vérité et surtout plus propre d'exécution car le poncis lui-même peut n'être pas très régulier dans ses contours, c'est donc au peintre à le modifier pour lui rendre toute sa grâce ce qu'il ne pourra jamais faire s'il se renferme exclusivement dans le pointillé du poncis.

On peut sertir soit en foncé, soit en clair, mais les tons foncés sont employés presque exclusivement ; ils redessinent mieux les contours, ne grossissent pas l'ornement comme le font les tons clairs, surtout le blanc.

Dans cette opération, il faut beaucoup de légèreté de main, ou plutôt, une grande souplesse des doigts et du poignet qui seuls doivent se mouvoir; ne pas travailler du coude doit être l'objectif pour tout travail de pinceau, il faut même s'exercer scrupuleusement à prendre cette habitude qui pour simple qu'elle paraisse est néanmoins presque une exception parmi les exécutants dont certainement plus de la moitié travaillent de l'avant-bras et non des doigts ou du poignet.

Pour bien écrire, ce sont les doigts qui doivent fonctionner; lorsqu'on les tient raides, ou qu'ils n'ont pas assez de souplesse, l'écriture devient anguleuse, raide et déformée. Eh bien il en est absolument de même pour le travail du pinceau et tout spécialement du sertinage des ornements: plus le poignet sera mobile, les doigts déliés, plus le serti sera net et gracieux et aussi moins pénible, moins absorbant.

Les pinceaux à employer à cet usage doivent être longs, avec peu de ventre, et absolument pointus; comme qualité, c'est le poil de martre qu'il faut prendre à cause de sa grande flexibilité et sa propriété de redressement, la martre est souple et ferme, ce qu'aucun autre poil ne possède, à part la soie de porc mais elle manque malheureusement de finesse pour être utilisée à la confection des pinceaux. (Tout outil de peintre *monté en soies s'appelle brosse*, quelle qu'en soit la réduction de grosseur; *les pinceaux sont montés avec les autres poils*, plus fins, plus mous, comme la martre, le blaireau, le petit gris, l'écureuil, l'oreille de veau, etc., etc.)

Le sertissage implique une décoration absolument plate, sans lumière ni ombre d'aucune sorte, ce qui serait d'ailleurs un non-sens, *l'à-plat* devant avoir la

signification d'une marquetterie, il faut ne pas la travailler en ronde-bosse.

Si l'on veut se tenir dans une moyenne, on utilisera le demi-modelé, seulement il faut que le dessin soit conçu dans ce sens et non plus pour de la peinture plate. Alors, on fait deux tons de repiqués, clair et ombre pour les contours, dessus et dessous et une demi-teinte pour le corps de l'ornement.

Nous donnons d'autre part des explications toutes techniques sur le modelé, le demi modelé, les à-plat, etc., etc.

Sitôt après la finition du travail exécuté à l'aide du poncis, et lorsque le séchage est opéré, on peut laver à l'eau claire avec très peu de savon blanc, toutes les parties que le poncivage a pu maculer, c'est un soin qui n'est pas toujours pratiqué mais que tout décorateur soucieux de son travail ne devrait jamais laisser faire à d'autres ou même le négliger totalement.

D'abord l'opération sera faite avec plus de goût que par une main étrangère, puis, on revoit le travail et en cas d'oubli, de manques, d'accidents légers, ou de tout autre raison, on a au moins la ressource de pouvoir retoucher de suite, avec soin, et, très convenablement donner le dernier coup d'œil indispensable.

CHAPITRE VI

Pratique spéciale des plafonds.

Pour faire un plafond ovale.

La forme elliptique est très adoptée pour les plafonds nus de grande dimension, elle rompt la monotonie des lignes rectangulaires et elle est, de toutes les formes géométriques, la plus agréable à l'œil.

Pour tracer une ellipse, plusieurs moyens sont employés, mais le plus simple de tous, celui qui donne une courbe réellement gracieuse et parfaitement en rapport avec la place dont on dispose, c'est le moyen dit du *jardinier*, moyen adopté depuis longtemps par le peintre :

On trace d'abord deux lignes au cordeau, les lignes d'axes, l'une au milieu de la longueur du plafond, l'autre au milieu de la largeur, l'intersection de ces deux lignes passera donc exactement par le point de centre et elles constitueront ainsi les *axes* de l'ellipse, le grand axe et le petit axe à l'aide desquels on va déterminer les *foyers* ou points de centre des courbes à établir.

On détermine les foyers en marquant la moitié de

longueur du grand axe sur le petit axe de chaque côté du point central, à l'intersection des deux grandes lignes. De ces points indiqués vers les deux extrémités du petit axe et en s'en servant comme centres, on décrit deux croix vers les bouts de la grande ligne qui donnent ainsi les deux foyers.

Plaçant un clou sur chacun de ces foyers on aura deux pivots sur lesquels on tend une ficelle *double* dont on amène ensuite le milieu sur un des points indiqués en premier lieu sur le petit axe. On obtient ainsi la tension exacte que doit avoir la ficelle que l'on arrête dans cette position en la nouant contre l'un des clous qui servent de foyers. Puis, plaçant alors un crayon contre la ficelle tendue jusque sur le point du petit axe, on opère le tracé elliptique tout entier en promenant le crayon appuyé contre la ficelle toujours bien tendue, le crayon passera un peu au-dessus des deux pivots, c'est-à-dire que les foyers se trouveront quelque peu en dedans de l'ellipse, mais la forme n'en sera pas moins régulière.

C'est le procédé le plus simple, le plus pratique et le plus rapide qu'il soit possible d'employer, l'opération ne dure que quelques minutes, quelle que soit la grandeur du plafond, tandis que les tracés géométriques demandent beaucoup plus de temps et donnent généralement un ressaut dans le raccord des lignes.

Le système du cordeau a donc pour lui l'avantage de la rapidité et du tracé proportionnellement établi avec seulement deux points de centre à établir au lieu de quatre.

Cependant, comme il peut se trouver certains cas où l'on ne puisse pas employer ce système, voici un exemple de tracé géométrique choisi parmi les plus simples : figure 8, p. 110.

Si l'on veut obtenir une ellipse *parfaite*, le tracé demande un peu plus de travail :

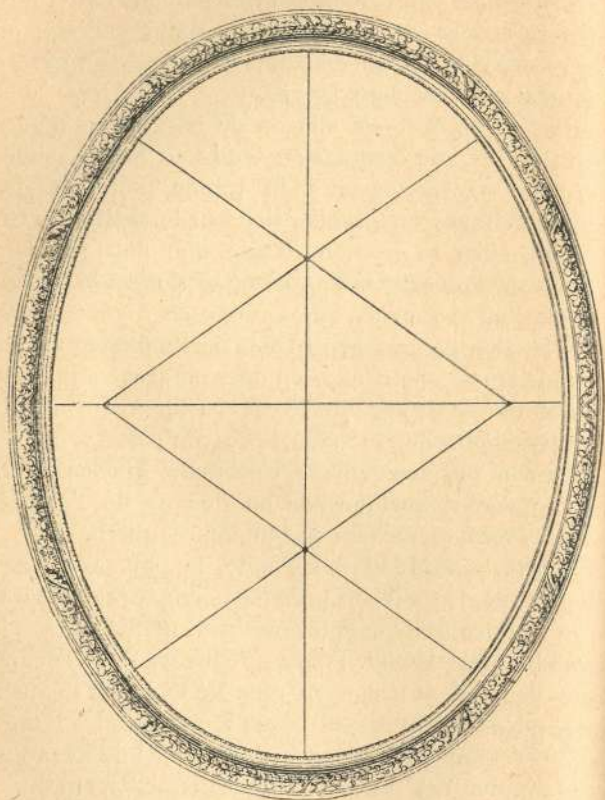


Fig. 8.

La longueur des axes étant connue et le centre déterminé par le point d'intersection de leurs deux lignes, on décrit *de ce même point*, deux circonférences, la première plus petite que l'autre, passant

par les extrémités du petit axe, l'autre, plus grande passant par les extrémités du grand axe.

La grande circonférence est alors divisée en un nombre quelconque de parties égales, de chacun de ces points de division, on abaisse des lignes passant par le centre et se prolongeant au delà de la circonférence de façon à obtenir une figure étoilée, coupée en tranches égales.

De chacun des points de division de la grande circonférence on abaisse des petites lignes perpendiculaires au grand axe.

Puis de chacun des points de division correspondants de la petite circonférence, on trace de petites horizontales jusqu'à la rencontre des verticales partant du grand cercle; leurs points de rencontre seront les points par lesquels devra passer la courbe de l'ellipse.

S'il s'agissait de tracer un ovale dans un espace irrégulier, pentagone quelconque, les moyens géométriques donneraient une figure elliptique qui ne s'équilibrerait pas dans l'espace donné, aussi a-t-on dû chercher un moyen empirique, le voici :

Diviser chacun des côtés du pentagone en trois parties égales, ou davantage si la grandeur générale l'exige, et joindre ces points par des lignes droites, le point 1 au point 1 du côté suivant puis le point 2 au point 2 du côté correspondant, et ainsi de suite; on aura un réseau de lignes entre-croisées vers l'extérieur du plafond et l'on tracera alors à la main toute la courbe par fragments successifs en *s'appuyant* sur le milieu de toutes les droites, dans le côté intérieur.

Pour faire un ciel sur un plafond.

L'exécution d'un ciel a toujours été une opération délicate et hasardeuse qu'aucun décorateur ne peut entreprendre sans quelque appréhension, de peur de la *rater* ; c'est que le ciel a une importance considérable au point de vue de l'ensemble et que la manière de le traiter n'est pas à la portée du premier venu.

Toutefois, il n'y a pas lieu d'en grossir la difficulté, cette difficulté résidant plutôt dans la grandeur de la surface que dans l'exécution proprement dite de faire un ciel. En effet, on agira avec beaucoup plus d'assurance sur une toile de chevalet, un tableau que sur un plafond, mais, il y a manière à tout ; d'ailleurs, les difficultés ne sont-elles pas pour être surmontées ?

Tout d'abord, il est absolument inutile de coucher en bleu le fond du plafond qui doit être fait en ciel, un fond blanc est de beaucoup préférable, on aura toujours avec un dessous blanc, un ciel plus vaporeux, plus éthéré qu'avec un dessous bleu.

Sur le fond blanc, bien sec, on applique un glacis, nous disons glacis pour bien déterminer ce que l'on appelle le fond et ce que l'on appelle le ton de ciel, lequel n'est pas un glacis, mais une teinte bien corsée et dans laquelle se fait l'ébauche des nuages ; cette teinte ciel va donc *servir de glacis*, à la manière des glacis de faux marbres dans lesquels on fait également l'ébauche de ces derniers.

Le ton ciel est préparé très doux, très doux, nous y insistons ; le mélange est du blanc de céruse avec du blanc de zinc, *légèrement* bleuté au *bleu minéral* et rompu avec du vert Véronèse ; le ton à obtenir

doit être aussi vert que bleu, cela donne plus d'air, un plafond poussé au bleu est toujours lourd d'aspect; on délaye à l'essence.

Pour travailler un ciel, chaque décorateur a son petit moyen, son truc, mais nous préconisons le suivant à cause de sa grande simplicité et à l'aide duquel on peut espérer réussir du premier coup, même si l'on n'est pas bien expérimenté.

On passe la couche de teinte bleue, grassement, ne pas *tirer à sec* et ne pas lisser à la brosse plate, mais *pocher*, c'est-à-dire battre la couche fraîche avec une brosse spéciale, longue de soies et bien fournie; à défaut de brosse spéciale on peut se servir d'une brosse à épousseter à *peu près neuve* ou mieux encore, d'un *balai à coller* pour la pose du papier peint. Nous disons que cette brosse doit être à peu près neuve, à cause des soies qui se détachent toujours quand une brosse sert pour la première fois. Il faut donc qu'elle ait servi déjà, mais qu'elle ne soit nullement usée.

Pour coucher le plafond, il est bon d'être deux hommes : l'un pour peindre, étaler la couleur, l'autre pour *pocher* immédiatement après.

Le plafond une fois peint et *poché*, ainsi qu'il vient d'être dit, est abandonné plusieurs heures; il faut le laisser sinon sécher, du moins *prendre* convenablement pour n'y revenir faire l'ébauche des nuages que lorsqu'il est à *peu près sec*.

Pour cette ébauche, on aura préparé *deux tons* de nuages : l'un lumineux, l'autre plus sourd et grisâtre; le premier de ces tons est composé de blanc de zinc et réchauffé par une petite quantité de *mine-orange*, le second ton se compose de blanc sali par une pointe de noir et réchauffé légèrement par un rouge sombre

quelconque, à l'exception toutefois du brun Van Dyck.

La disposition des nuages s'établit par masses et par flocons *impairs*, c'est-à-dire groupés par trois ou par cinq et jamais par deux ou par quatre.

La tête du nuage qui forme flocon est toujours arrondie et très empâtée comme teinte, le reste va en se fondant jusque dans le glacis préparatoire.

On peut masser les nuages en *pochant* au lieu de lisser; les demi-teintes se trouvent ainsi toutes faites par mélange avec le ton du dessous qui est resté assez frais, en sorte que l'on a très peu de gris à ajouter ensuite. On doit contrarier le mouvement le plus possible afin de créer des plans successifs, ajouter à la profondeur et fournir de l'espace entre les nuages, ce qui les fera paraître plus ou moins élevés.

On prend donc le premier ton de nuages, le plus clair, et l'on attaque franchement avec une brosse d'un pouce pour former la tête du nuage, la partie floconneuse, toujours arrondie; on va ensuite en *pochant* et en s'éloignant du flocon; la brosse se mélange peu à peu avec le bleu du dessous et forme une dégradation de ton appelée demi-teinte, constituant une nuance intermédiaire entre le blanc de la tête du nuage et le bleu du fond; après ce premier nuage, on en établit un second, puis un troisième par le même procédé et en ayant soin de bien rouler la brosse dans la teinte pâle pour attaquer chaque nouvelle tête de nuage afin que la teinte pâle soit bien franche dans cette partie.

On prend ensuite la teinte grise avec laquelle on fait les parties basses des nuages en fondant dans les deux côtés, dans la demi-teinte produite et dans le fond bleu du glacis.

Quant à l'intensité et à la quantité des nuages, cela est laissé au sentiment du décorateur, à son tempérament et aussi subordonné à l'effet que l'on veut produire, mais, en général, on doit plutôt rester dans la note douce et calme, il n'est jamais convenable de chahuter un ciel ; l'ensemble doit donner l'impression de pureté sereine, de tranquillité et de grandeur naturelle dans laquelle les fleurs décoratives et les acrotères viendront apporter la note gaie d'animation et de vie.

On peut, après cette ébauche des nuages, venir retravailler le ciel par des repiqués judicieusement faits, sobrement, modérément, car en allant trop loin on détruirait l'harmonie qui se dégage toujours d'un ciel fait dans la pâte ; personnellement, nous n'avons presque jamais repiqué une ébauche ; rien n'égale la douceur et la finesse d'un ciel fait du coup.

La confection d'un ciel dans un plafond a pour but essentiel d'élever ce plafond, c'est en somme l'illusion d'un trou par lequel on voit l'azur ; il est donc rationnel de se tenir doux plutôt que mouvementé, cela donne plus de force à l'illusion d'abord et ensuite plus de tranquillité au spectateur.

Un point très important, c'est celui de la direction à donner aux nuages, c'est là l'obstacle. Pour l'éviter dans la mesure du possible, pour que les nuages ne paraissent pas courir les uns après les autres, il faut les orienter tous vers le centre du plafond, sans direction définie.

Des acrotères et des fleurs.

D'abord, qu'est-ce qu'un acrotère ? C'est une galerie, une balustrade couronnant un mur dans tout

son pourtour; dans un plafond avec ciel, qui, par conséquent est supposé percé à jour, les murs ne peuvent décemment se terminer brutalement, il faut une décoration finale, c'est le rôle de l'acrotère.

Au sens exact du mot, les acrotères sont les piédestaux d'une balustrade, ou plus encore, en architecture, ce sont les piédestaux du fronton des édifices grecs et en forme de triangle, dans le tympan duquel se placent généralement des sujets de sculpture comme à l'église de la Madeleine à Paris; le sommet et les deux angles inférieurs du fronton étaient, dans les temples grecs, surmontés chacun d'un socle ou petit piédestal appelé acrotère; par extension, on appela aussi de ce nom les piédestaux des balustrades couronnant les murs des édifices en terrasse, comme au Musée du Louvre, une partie des bâtiments longeant la Seine, et, par corruption, le mot passa à la balustrade tout entière. C'est dans ce dernier sens qu'on le comprend dans la décoration.

L'acrotère est donc un des éléments décoratifs les plus importants qui soient et son exécution fut, de tout temps, particulièrement soignée et étudiée; comme il ne peut être vu qu'en perspective, il donne lieu à une construction spéciale et à des jeux de lumière et d'ombre assez difficiles à rendre.

Il ne faut cependant pas s'épouvanter des difficultés, car en décoration, on les rencontre à chaque pas, on doit, au contraire, chercher à se familiariser avec elles et s'exercer à les résoudre par le raisonnement.

L'acrotère étant une galerie ou balustrade posée à la partie supérieure de murs au pied desquels se trouve placé le spectateur, recevra donc la lumière d'en haut et sera vu d'en bas; cela nécessite par con-

séquent une mise en perspective et un éclairage approprié.

Mais, il ne faut pas songer à rendre la perspective réelle, telle qu'elle serait en nature, d'abord on ne pourrait voir *toute* la balustrade, car en entrant dans la pièce, le spectateur serait dans l'impossibilité matérielle de voir la partie de l'acrotère placée au-dessus de sa tête, tandis qu'il verrait s'allonger démesurément la partie opposée, plus éloignée de son rayon visuel, les autres parties plus près lui paraissant, au contraire, très raccourcies.

Il faut donc nécessairement tricher, car si l'on veut faire accepter une disposition perspective, on est obligé de sacrifier la trop dure vérité à la beauté du coup d'œil.

On ne prendra donc pas la ligne visuelle à l'entrée de la pièce, ni au tiers, ni au quart, mais au beau milieu, tout simplement, afin de créer des lignes plus régulières, agréables à l'œil et pouvoir répartir les jeux de lumière et d'ombre d'une façon plus acceptable au goût, tout en respectant le bon sens.

Dans une forme rectangulaire, les deux petits côtés du rectangle étant *plus éloignés* du point de vue placé au centre, devront paraître plus grands, plus allongés que les grands côtés placés plus près du rayon visuel et que l'on verrait ainsi moins allongés, plus droits, ayant une perspective moindre.

La perspective s'établit en trinquant avec le cordeau, des lignes allant du point de vue jusqu'aux extrémités du plafond, elles convergeront donc toutes au centre et s'en iront en rayonnant, en s'évasant dans la direction des murs.

On aura ainsi des lignes biaises qui donneront la juste inclinaison des balustres ou autres motifs com-

posant l'acrotère. Cette inclinaison sera d'autant plus accentuée que le plafond sera plus petit, aussi l'acrotère à balustres ne peut-il s'employer de manière rationnelle que dans les grandes surfaces, autrement, on aurait des inclinaisons tellement marquées, tellement sensibles que le travail serait disgracieux ; c'est pourquoi on compose, la plupart du temps des motifs à *trous*, à *courants*, à *entrelacs*, à *treillages*, etc., etc.

Pour pouvoir mettre une suite de balustres dans un petit plafond, il faut qu'il soit de forme ronde, l'inclinaison est ainsi toujours la même, les balustres paraissent régulièrement espacés et d'inclinaison raisonnable.

Dans un plafond ovale, le même allongement des parties extrêmes devra avoir lieu, comme dans les plafonds rectangulaires.

Dans un plafond où se trouve en raccord une partie circulaire avec une partie rectiligne, le tracé géométrique devra subir quelques modifications en prenant non plus un seul point de vue, mais plusieurs, quelquefois trois : un premier pour la partie cintrée, un deuxième pour la partie droite en raccord avec le cintre et un troisième pour la partie droite en retour d'équerre ; cette opération a pour résultat d'éloigner les deux grands côtés de l'acrotère beaucoup plus que les petits côtés, on se rapproche donc ainsi autant de la convention que de la réalité, mais on aura, contrairement au principe cité plus haut, inversement les grands côtés plus larges et les petits côtés plus étroits, c'est une dérogation obligatoire, une de ces tricheries nécessitées par le coup d'œil auquel le décorateur doit souvent sacrifier une grande partie de l'exactitude pour rester dans la vraisemblance.

Toutes ces dispositions prises, on s'occupe de commencer le travail.

Dans la pratique, pour plus de facilité on relève toutes les mesures du plafond et l'on en fait le tracé géométrique à l'atelier, par terre, à l'aide du cordeau pour les grandes lignes et établir la perspective, ce travail obtenu, on transporte sur papier pour avoir un poncis qui servira à l'exécution du travail.

On n'a besoin de faire le poncis que du quart du plafond, une moitié d'un grand côté et une moitié d'un petit côté avec l'angle de retour, on se sert alternativement des deux faces du poncis en le retournant pour tracer les parties en opposition.

On doit établir le poncis très scrupuleusement, très correctement d'équerre; on peut négliger les angles et les faire après coup, une fois le tracé droit établi.

A tout autre moyen, il est préférable de *filer* l'acrotère, c'est-à-dire de le dessiner au pinceau sur le poncis, avec une teinte liquide, de ton neutre pas trop foncé, on laisse sécher et l'on n'a plus ainsi qu'à peindre sur ces contours nettement établis et parfaitement visibles.

La peinture de l'acrotère demande à être faite avec beaucoup de propreté, on s'attachera à ne pas dépasser les lignes du tracé, car il ne faut pas que la construction disparaisse.

Pour les tons à employer, il faut les tenir frais et froids, surtout les tons de pierre, que l'on fera avec du blanc et de la terre d'ombre naturelle.

Deux tons sont nécessaires dans tous les cas, un clair et un foncé pour les plats car il y a un côté éclairé et un côté ombré, l'éclairage étant du haut, à 45 degrés; deux autres tons aussi pour les épaisseurs,

d'une nuance chaude celle-là, ocre jaune et blanc pour l'un ; le même avec terre d'ombre pour l'autre.

On termine l'acrotère par le filage et les repiqués de clair et d'ombre, ces repiqués doivent être très justement aux places voulues, les grands clairs et les parties d'ombre, avec en plus une teinte de reflet, à peu près à la manière des lettres d'enseigne, relevées d'épaisseurs.

Les Oiseaux et les Fleurs.

Dans un plafond ciel, avec acrotère, il y aurait trop de monotonie, aussi a-t-on pensé depuis longtemps à lui donner un peu d'animation par l'adjonction de fleurs débordant l'acrotère et se balançant dans le ciel, avec quelquefois des oiseaux qui le sillonnent.

Cette partie est l'une des plus délicates de toute la décoration, c'est la plus artistique après la figure humaine, certains spécialistes s'y sont illustrés entre autres le débonnaire Bidault qui fut de longues années durant, le roi de la fleur décorative et aussi le premier peintre de fleurs du Salon annuel, car ce brave artiste peignait aussi bien le tableau que le plafond.

La grande qualité d'un peintre de fleurs, décorateur, c'est de faire *plafonner* ses compositions, vouloir faire nature, comme un tableau de chevalet est une grosse faute, de même que trop lâcher, faire de l'à peu près, c'est encore une faute, il faut attraper la juste proportion, le juste milieu et savoir y rester ; les uns le dépassent, d'autres n'y arrivent jamais, très peu y parviennent.

Voici quelques conseils pour ceux qui veulent essayer de peindre eux-mêmes la fleur :

On trace sommairement l'ensemble du bouquet ou

de la gerbe, en indiquant les masses, qui se composeront de grosses fleurs, roses, pivoines, dahlias, etc., mettre des feuilles en grandes quantités afin de créer de beaux contrastes. De ces parties massées, qui constituent comme le milieu du bouquet, on fait sortir des fleurs à longues tiges pour rompre la ligne, donner de l'air et du mouvement à tout le groupe; les iris, les roses trémières, les glaïeuls, les grosses marguerites, les chrysanthèmes sont à employer dans ce but. Enfin on jette des brindilles de droite et de gauche pour rattacher, relier la masse fleurie à l'ensemble de l'acrotère, car en somme, la fleur dans un plafond semble appartenir à une sorte de jardin placé sur la terrasse et débordant, dépassant la balustrade derrière laquelle elle est plantée.

Une fois l'esquisse faite, dans le caractère indiqué on attaque l'ébauche directe de la fleur; la palette sera chargée de toutes les couleurs nécessaires, et des plus brillantes. Nous n'avons pas à les indiquer ici puisque pour vouloir peindre la fleur, il faut être déjà peintre et familiarisé avec les couleurs, disons seulement que pour ce genre-là, il faut une plus grande quantité de tons que pour n'importe quel autre genre, car les fleurs et les feuillages possèdent tous les tons imaginables.

On pourra retirer un grand avantage en préparant la palette non seulement chargée des couleurs mères, mais encore avec des tons composés pour chacune des nuances principales — plusieurs tons roses, plusieurs tons rouges, plusieurs tons verts, bruns, jaunes, etc. et chaque ton possédant au moins trois nuances, comme par exemple, 3 tons de jaune pâle, 2 ou 3 de jaune foncé et 2 tons intermédiaires, de même pour les roses, les rouges, les verts. C'est tout un travail,

dira-t-on; oui, mais une fois que l'on sera au plafond, on aura tout ce qu'il faut pour faire une ébauche telle, qu'il ne lui manquera presque plus rien pour être achevée.

On ébauche par glacis, en indiquant seulement les grands clairs et les tons chauds du modelé, pour les feuilles comme pour la fleur; il faut ne pas avoir peur de faire brillant de couleur, heurté même, car on a la ressource des demi-teintes à l'achèvement; plus on avance la fleur dans le plafond, plus elle doit perdre en coloris; les brindilles se tiennent presque ton sur ton avec le ciel, cela les éloigne dans le vide, quelques bouts de feuilles doivent être traités de la même manière, cela rend l'ensemble plus vaporeux.

Nous disions qu'il faut faire *plafonner* la fleur, par cette expression, on doit entendre que les fleurs se balancent dans le vide, il ne faut donc pas les plaquer au plafond, elles doivent sembler être environnées d'air car elles s'y trouvent en plein, on doit s'attacher à multiplier les plans de la composition, aucune fleur importante ne doit paraître au même plan qu'une autre, alors ainsi, l'ensemble se creuse, s'espaçant et laissant du vide apparent entre toutes ses parties.

Ces explications se rapportent à la fleur *libre*, courant derrière l'acrotère, si on la fait partir d'un vase, il y aura lieu à modification car ce ne sera plus de la fleur groupée, libre encore de s'étendre sur les côtés, ce sera un véritable bouquet, tassé, serré, dans lequel on observera encore de faire passer l'air et la lumière mais avec beaucoup moins de sensation de liberté.

L'ornementation par les vases offre une grande richesse d'aspect, mais dans les plafonds, cet élément perd la majeure partie de sa beauté par la déformation

perspective que l'on est obligé de lui faire subir et, si bien traité soit-il, si capable que puisse être le décorateur qui l'exécute, jamais l'illusion ne répond à ce que l'on en croit pouvoir attendre.

Quoi qu'il en soit et quelque manière que l'on adopte, la fleur devra aussi bien plafonner dans un cas comme dans l'autre, il faudra donc en varier l'aspect, la présenter de face, de profil, de trois-quart, de côté et de dessous; car, mouvementer la fleur, la tourner, l'incliner et la redresser, doit être le souci constant du peintre fleuriste, cette remarque est de toute première importance.

Dans les études que fera celui qui veut se consacrer à cette agréable spécialité il est bien entendu que l'exemple de la nature entrera pour la plus grande part: étudier les fleurs d'abord isolément, tâcher de les faire *du coup* ou tout au moins d'en saisir le port et le caractère; faire de nombreuses ébauches sans pousser au détail, ce n'est jamais le détail qui prime en décoration, c'est le caractère, les peintres ne sont pas des botanistes; après la fleur isolée, on étudiera des groupements que l'on s'attachera à traiter décorativement et non pas à la manière du tableau. Ce ne sera qu'après s'être bien rompu à l'interprétation décorative de la fleur, que le spécialiste pourra utilement et très rapidement faire la fleur de tableau, ce lui sera très facile, parce que, habitué, rompu à l'allure de la plante, il trouvera dans son goût d'artiste l'application suffisante pour serrer la nature de plus près.

Voilà pour la fleur en plafond, mais quand on aura à la traiter sur des surfaces murales, la manière devra changer; ici elle ne doit évidemment pas plafonner, elle s'élèvera au contraire toute droite avec seulement

les inflexions naturelles des tiges, de la tête et le mouvement caractéristique des feuilles.

Autant l'emploi du vase est défectueux dans les plafonds, autant il est à recommander dans les surfaces murales, c'est tout à fait sa place et le vase est un des meilleurs éléments décoratifs.

Nous allons lui consacrer quelques lignes tout spécialement.

La forme du vase est une abstraction tirée de la nature ; la qualité de forme peut s'exprimer de mille manières, la nature fournit une source très variée de modèles, les oignons, les divers bulbes, certains fruits dans leur ensemble, éveillent l'idée d'une forme à laquelle les inspirations artistiques ont ajouté les appendices, les anses, les anneaux. Les consoles, les flambeaux sont également des composés de formes qui dérivent des mêmes sources.

Chaque style a ses formes particulières de vases, ce qui indique la circonspection avec laquelle on doit l'employer. Il est donc soumis, dans sa forme même, à l'architecture ou au style du lieu à décorer ; ce serait en effet une lourde faute, que de faire un vase Louis XVI dans une décoration de caractère Louis XIV ou un vase étrusque dans une ornementation Renaissance.

L'importance du vase dans l'ensemble décoratif est d'une importance capitale ; il attire immédiatement l'œil par la masse ; selon la gracieuseté ou la lourdeur de ses formes, il produira une impression agréable ou pénible.

On peut le traiter avec tous les accessoires de la richesse comme aussi le plus sobrement possible il se prête à toute interprétation, presque à toute fantaisie.

Tout vase appelle de la végétation, des fleurs. Dans

des panneaux, sur une rampe, dans une niche le vase gagne beaucoup à posséder un support, il faut une assiette à sa base généralement trop grêle mais cette assiette ne saurait jamais être un piédestal, sauf pour un vase d'énormes dimensions, mais en décoration on ne le prend jamais aussi colossal.

Il est évident qu'à côté d'un aussi important compagnon, la fleur doit être traitée avec le plus grand souci de l'effet et de la bonne exécution; l'artiste peut y déployer tout son talent sans crainte de trop bien faire; là, il lui est permis de faire presque du tableau (nous disons *presque*, parce que encore dans ce cas, et quoique sous l'œil, la note décorative devra primer la note exclusivement artistique).

Après les fleurs viennent les oiseaux; malheureusement ceux-ci ne sont pas utilisés avec toute la discrétion voulue ni le respect de leurs formes; l'oiseau et les fleurs sont pourtant faits pour concourir ensemble à un effet décoratif, l'un et l'autre ayant la couleur comme attribut naturel, et si la fleur a la grâce, l'oiseau possède la gentillesse.

On a quelque peu abusé de l'oiseau dans la décoration des plafonds ciels; on le plante toujours au beau milieu, immobile dans l'espace; il serait bien mieux à sa place sur l'acrotère même, non loin des fleurs. Deux ou trois oiseaux ainsi juchés adroitement, en bon endroit, pas trop visibles, mais assez cependant pour être aperçus, produiraient un meilleur effet que ces déploiements d'ailes, ridicules la plupart du temps par l'incorrection du mouvement. Quoi de plus gentil qu'un oiseau perché sur une branche, en pleine liberté? Pourquoi ne pas innover cette manière toute rationnelle d'une interprétation de la nature?

Cela serait certainement plus logique, plus accep-

table que la représentation de la figure humaine dans les ciels de plafond où elle n'a aucune raison d'être, car on ne peut jamais parvenir à s'expliquer la présence de personnages charnus, vêtus, barbus suspendus dans le vide et auxquelles on donne les poses les plus mouvementées. Le spectateur est obligé de se tordre le cou pour voir cette composition qui l'oblige à tourner sur lui-même en tous sens suivant la position de chaque personnage afin d'en pouvoir comprendre la signification.

En tant que figure, l'amour seul est supportable parce qu'il est petit, léger et gracieux ; des groupes d'amours font toujours bonne impression ; voir à ce sujet la fin du chapitre VII de la deuxième partie.

CHAPITRE VII

La science de la couleur.

Nous entendons par *science de la couleur* le degré d'aptitude au jugement des nuances que doit posséder tout peintre décorateur.

On peut lire une nuance donnée aussi facilement qu'on lit le journal; en outre, il faut encore savoir démêler, dans l'accomplissement d'un travail, quelles sont les nuances à employer et quelles sont celles à rejeter.

En coloration, presque tout est acceptable, seulement il faut en savoir faire la présentation au regard, par l'atténuation des crudités que l'œil n'aime pas.

La couleur, c'est la musique de l'œil, l'une et l'autre exigent l'harmonie.

Qu'est-ce donc que l'harmonie ?

C'est une sensation *agréable* que l'on perçoit, le défaut d'harmonie donne, au contraire, une sensation *désagréable*.

Tous les efforts du peintre doivent tenter à ne jamais faire désagréable, c'est le but à atteindre, il n'y en a pas d'autre; cela peut sembler très simple, très facile, et pourtant on y arrive difficilement, car il est

bien rare qu'une série de tons donne une harmonie tout à fait complète.

Cette difficulté vient de ce que chacun ressent des impressions particulières à sa nature, à son tempérament et que ce qui semble bon à l'un, peut sembler mauvais à un autre; aussi, le meilleur moyen est-il de savoir se placer dans la généralité des goûts, mais pour s'y placer, faut-il encore pouvoir se rendre compte de ce que c'est que cette généralité des impressions ressenties en peinture; pour le savoir, il faut étudier les effets produits sur la rétine de l'œil au moyen des couleurs, analyser ces effets scientifiquement, puis moralement pour en tirer des conclusions certaines, des lois à l'aide desquelles on peut poser des principes, qui eux, deviennent les bases de toute profession, comme de tout art se rattachant à la peinture.

Les travaux du savant Chevreul ont permis de poser ces principes dont l'exactitude au moins pour la plupart, semble suffisamment prouvée par l'expérience de la pratique.

Les couleurs, a-t-on dit, sont dues à la décomposition de la lumière, nous ne voyons leurs nuances diverses que grâce à cette décomposition, de même que l'on voit les couleurs du spectre solaire par l'arc-en-ciel.

Ces couleurs solaires sont dites *naturelles* et se divisent en couleurs franches ou fondamentales et couleurs complémentaires; ces dernières peuvent, en effet, être obtenues par la combinaison des premières.

Si l'on peut admettre cette manière de voir qui, scientifiquement se trouve juste, il y a lieu de faire observer que les couleurs *naturelles* ne sont pas celles

que l'on utilise en peinture; les couleurs du peintre ne sont pas le résultat de la combinaison citée plus haut mais des matières colorées chimiquement par la nature ou par le commerce, lesquelles matières se comporteront évidemment de toute autre façon par les mélanges et par leur juxtaposition mutuelle. On peut donc suivre les données de Chevreul, théoriquement, mais il faut, en outre, s'attacher à connaître les rapports spéciaux des matières colorantes.

Physiquement, pour les couleurs du spectre, on sait que le rouge, le jaune et le bleu sont les couleurs fondamentales; que le vert, le violet et l'orangé sont les complémentaires.

On sait ou l'on doit savoir aussi que les couleurs fondamentales s'accordent toujours harmonieusement avec leurs complémentaires respectives : le rouge avec le vert; le jaune avec le violet; le bleu avec l'orangé.

Cette loi de l'harmonie des complémentaires avec les fondamentales est relativement discutable (nous l'avons dit par ailleurs); ainsi, on trouvera bien plus harmonieux la réunion du rouge et du jaune que celle du rouge et du vert qui cependant sont complémentaires; on pourrait *en cherchant la petite bête* démontrer que l'accord entre les fondamentales et les complémentaires est souvent assez loin d'être aussi harmonieux que la science l'indique; mais, comme à cette démonstration on ne pourrait opposer une loi meilleure, mieux vaut conserver celle-là, qui semble approcher la vérité aussi près que possible.

Si nous avons signalé cette remarque, si nous émettons un doute, c'est que de ce côté, et par rapport aux travaux de peinture surtout, la loi énoncée par Chevreul ne doit pas être considérée comme absolue;

de même que pour la différence entre les couleurs solaires et les autres on n'a qu'à se reporter à ce qui se produit pour les impressions en couleurs par le principe de la sélection des trois fondamentales : rouge, jaune et bleu.

Cette sélection donne comme résultats tous les tons, théoriquement, mais à la pratique on doit bien reconnaître que l'on ne fait qu'*approcher* les tons véritables, d'où la preuve déjà d'un désaccord entre les combinaisons de couleurs, pourtant de même nature.

On objectera que dans ces sortes d'impressions il y a mélange de couleurs matérielles, et non physiques. Cela est vrai, mais néanmoins ces mélanges sont obtenus par la loi toute physique de la superposition ; donc, mélange *relatif* et en tout point dissemblable du mélange *réel*, ce qui explique la différence du résultat.

Dans les travaux de peinture on n'emploie jamais de couleurs franches côte à côte ; ce sont, la plupart du temps, des nuances rabattues ou tons dits rompus, dont l'assemblage n'est pas aussi facile, en raison du degré de *valeur* respective que possèdent tous ces tons ou nuances.

Si l'on cherche trop à appliquer la théorie des complémentaires, on ne sortira pas d'un certain cercle, ou si l'on en veut sortir ce sera pour tomber dans les nuances ton sur ton ; c'est que l'harmonie des tons de peinture ne s'obtient pas de façon aussi mathématique, car, pour être juste, l'harmonie doit être aussi *sentimentale* que scientifique.

On a beaucoup tablé sur les *valeurs* pour faire harmonieux, mais l'assemblage de teintes égales en valeurs n'est pas toujours une garantie de l'harmonie, car l'égalité des valeurs engendre souvent la monotonie qui est la fin harmonique.

De même que dans une partition musicale le musicien apporte de la variété dans les motifs pour créer des effets, en opposant aux motifs langoureux d'autres motifs vivaces, aigus ou profonds, le peintre doit également rechercher l'effet ou la note de contraste par une opposition opportune et judicieuse.

Il est bon, certainement, de s'attacher à l'arrangement des *valeurs*, mais on ne pense pas assez que *dans l'ensemble* telle valeur pourra perdre ou gagner d'importance selon l'ampleur de sa masse, c'est-à-dire de son dessin ; par exemple, une grosse fleur, peinte en ton moyennement neutre, ou de teinte douce, en un mot de faible valeur, cette grosse fleur pourra, par sa masse, paraître de valeur égale à un petit ornement placé dans son voisinage, celui-ci étant cependant de valeur plus forte.

Il y a intérêt de s'habituer à faire jouer les valeurs pour en devenir absolument maître, mais en ne perdant pas de vue que dans la décoration tout concourt à donner la valeur, la forme ou la masse de l'ornement autant que son coloris.

C'est par le jeu des valeurs qu'on arrive à l'harmonie ; ce mélange de gammes diverses fait chanter la couleur, mais il faut que la vue ne soit heurtée par aucune note disparate, trop claire ou trop sombre, ni par un mauvais voisinage de deux couleurs trop opposées.

On a beaucoup discuté, beaucoup écrit sur cette question, et nous ne reviendrons pas sur la théorie des couleurs que nous avons suffisamment développée dans nos précédents ouvrages sur la peinture, mais c'est le moment, croyons-nous, de présenter ici quelques opinions de savants qui ont étudié la question... Nous donnons à la suite ces opinions, dont nous

laisserons le lecteur juge, car il y a plusieurs théories de la couleur.

Chevreul fit faire un pas immense à la question dont il a cherché et découvert les lois ainsi que nous l'avons vu au début du chapitre; on verra tout à l'heure que dans les temps anciens le système des trois couleurs fondamentales était connu... Quant à leurs complémentaires, nous ne savons, mais en tout cas l'intuition suffisait; on trouvera quelques remarques judicieuses dans les citations que nous empruntons à M. Blanc, ainsi qu'à l'ouvrage de Rood, comme à la critique si véhémement de Rosensthiel contre le principe de Chevreul et aussi contre Rood, car Rosensthiel paraît surtout vouloir avoir raison tout seul contre tous ceux qui ont publié quelque chose sur ce chapitre.

Nous signalons tout de suite une remarque fort intéressante que décrit Rood sur ce qu'il nomme le *petit intervalle* et la dégradation des teintes et qui fait suite à ses explications sur la loi des contrastes.

« Si le contraste simultanément fait paraître deux couleurs à peu près égales de nuance et juxtaposées, moins intenses, on pourrait supposer qu'il est interdit en peinture de juxtaposer des couleurs de nuances à peu près identiques, mais la pratique nous montre que les couleurs qui sont séparées seulement, par un petit intervalle, dans le cercle chromatique, peuvent être associées dans certaines conditions. Si les deux couleurs expriment une variation de la luminosité à une seule et même surface colorée, elles ne se nuisent pas mutuellement et nous donnent l'impression d'une seule surface colorée, plus vivement éclairée dans certaines de ses parties...

... « L'effet n'est pas désagréable dans la peinture

ornementale si l'on voit que les deux teintes sont destinées à exprimer des degrés différents de luminosité du même élément de dessin quand il ne s'agirait que d'arabesques. Cette explication montre que les luminosités des deux teintes juxtaposées doivent être choisies de manière à s'accorder avec la nature, sans cela nous produirions des effets contradictoires... »

Ce que Rood appelle le petit intervalle, s'appelle en décoration un *serti* ou *cerné* de contour, et nous avons déjà expliqué à l'article de la décoration au pochoir qu'il fallait tenir plus ou moins durs les tons, selon qu'ils doivent être ou ne pas être sertis. Nous avons dit dans ce même chapitre que lorsqu'il n'y avait pas accord entre deux couleurs contiguës, elles gagnaient toujours à être séparées par un ton clair ou un ton foncé, c'est encore le principe du *serti* ou du *filet plat* qui ne sont à proprement parler que des séparations de teintes, par conséquent des *intervalles* entre deux couleurs.

Parlant ensuite de la dégradation des teintes, Rood s'exprime ainsi : « Parmi les caractères les plus importants de la couleur, il faut ranger la dégradation, pour ainsi dire infinie, qui l'accompagne toujours.

« Il est impossible d'échapper aux changements délicats que subit la couleur de tous les objets de la nature, selon que la couleur vient les frapper.

« Même lorsque la surface que l'on considère est plate et blanche, certaines de ses parties sont toujours plus éclairées que d'autres, ce qui les fait nécessairement paraître plus jaunâtres ou moins grises.

« Nous nous figurons ordinairement une feuille de papier comme un objet d'une teinte tout à fait uniforme, et cependant nous rejetons sans hésiter comme

inexacte toute peinture de teinte uniforme qui prétend le représenter.

« Là-dessus, notre éducation inconsciente est bien en avance sur notre éducation vraie, notre mémoire des sensations est immense, tandis que notre souvenir des causes qui les produisent est presque nul et cela avec raison ; si nous ne nous souvenons pas de ces causes, c'est surtout parce que nous ne les avons jamais vues. Un des devoirs du peintre est d'étudier les causes d'où proviennent les diffusions de la couleur, et les sensations très complexes qu'il éprouve même, dans les cas les plus simples.

« Il faut une assez longue étude pour acquérir la faculté de reconnaître et de *comprendre* les gradations de couleurs les plus délicates, bien qu'un travail préliminaire ne soit pas indispensable pour *sentir* le plaisir qu'elles peuvent faire éprouver au simple spectateur. »

Cette dégradation, nous en avons déjà parlé aussi en expliquant que c'est elle qui donne l'harmonie dans les oppositions colorées de la nature (exemple de la corbeille de géraniums en fleurs); la dégradation doit préoccuper le peintre de tableau, car de son étude, dépendra toute la réussite d'une copie d'objets naturels.

Mais dans la décoration, qui n'est, le plus souvent, qu'une peinture plate, il n'y a pas de dégradations, la dégradation, c'est le modelé; il ne faut pas confondre *dégradation* avec *fondus*, car on peut faire du fondu décoratif, le fondu est le passage d'une teinte dans une autre teinte, la dégradation est le fondu général d'un objet dans l'air ambiant, c'est l'atténuation ou l'accentuation d'une même couleur selon son degré d'éclairage; c'est même de ce principe que l'on part

en disant que les ombres ou les clairs d'un objet modelé, doivent toujours être de la couleur de cet objet, ou pour mieux dire, un objet vert aura des ombres naturelles vertes et ses parties les plus claires ne devront être autre chose que du vert plus pâle presque blanc, mais jamais du blanc pur; les ombres portées seront au contraire de même tonalité que la surface sur laquelle on les porte, cette tonalité plus soutenue évidemment et généralement transparente.

Mais nous nous éloignons de notre sujet, et au lieu de parler des tons plats, voici que nous parlons des tons modelés, cependant cette digression était nécessaire, parce que le décorateur est susceptible de faire d'autre peinture que de la peinture plate.

Pour en revenir à notre sujet, il y a lieu de faire remarquer que précisément la peinture murale est revenue aux saines traditions en ne faisant plus que des tons à plat avec quelques demi-teintes pour modeler un peu les vêtements, et faire tourner les figures juste assez pour qu'elles aient l'expression voulue, et surtout qu'elles perdent la raideur que donne forcément l'emploi du trait seul.

Le décorateur ne doit jamais perdre de vue qu'il habille une surface pleine arrêtant les regards, et s'il veut trouer la muraille, c'est alors du trompe-l'œil qu'il doit faire, en un mot, du tableau. Dans ce cas, mais dans ce cas seulement, il faut alors faire appel aux lois de la dégradation et les appliquer le plus habilement possible par un ensemble d'opposition.

« La couleur, dit encore Rood, est moins importante que la forme, mais elle lui prête un charme particulier. Si la couleur est mauvaise nous sommes rebutés, mais si la forme est mauvaise, il nous semble que les bases mêmes sont ébranlées. »

Cet axiome est fort juste et d'une logique impitoyable ; toutefois, on pourrait le retourner et dire que, en *décoration ornementale*, la couleur est plus importante que la forme, car c'est bien la couleur et la couleur seule qui donne l'effet général dans un ensemble, si la couleur est mauvaise *les bases mêmes du travail sont ébranlées*, du reste la plupart des décorateurs s'attachent plus au coloris qu'au dessin ; un dessin douteux deviendra passable avec une bonne coloration, et jamais une couleur douteuse ne se trouvera rachetée par un dessin parfait.

Il ne faudrait pas cependant pousser trop loin cette dérogation aux principes fondamentaux de la décoration qui est un art, et tout art repose en premier lieu sur la beauté des formes.

Donnons à présent la parole à M. Blanc au sujet des lois de la couleur :

« Soit qu'on observe l'iris, soit qu'on regarde les bulles de savon dont s'amuse les enfants, soit que, renouvelant l'expérience de Newton, l'on se serve d'un prisme triangulaire de cristal pour analyser un faisceau de lumière, on voit se former un spectre lumineux, composé de six rayons diversement colorés qui sont : le violet, le bleu, le vert, le jaune, l'orangé, le rouge. Ces couleurs, comment frappent-elles nos yeux ? Comme les sons frappent nos oreilles. De même que chaque son retentit en se modulant sur lui-même et passe, par des vibrations d'égale durée, de la plénitude au murmure et du murmure au silence, de même chaque couleur, vue dans le spectre solaire, a son maximum d'intensité et son minimum ; elle commence par le son plus clair et finit par le son plus foncé.

Newton a voulu voir sept couleurs dans le prisme,

sans doute pour y trouver une poétique analogie avec les sept notes de la musique ; il y a donc introduit arbitrairement, sous le nom d'indigo, une septième couleur, qui n'est cependant qu'une nuance du bleu. C'est là une licence que la grandeur de son génie ne saurait excuser. Ensuite, ces couleurs portées au nombre de sept, Newton les appelle primitives ; mais, à vrai dire, il n'y a de primitives que trois couleurs. On ne saurait, en effet, mettre sur le même rang le jaune, le rouge et le bleu, trois couleurs que l'on ne peut composer, et le violet, le vert, l'orangé, qui sont trois couleurs composites, puisque nous pouvons les obtenir en combinant deux à deux les trois premières, et produire l'orangé par le mélange du jaune et du rouge, le violet par le mélange du bleu et du rouge.

L'antiquité, qui n'avait pas attendu Newton pour observer la lumière colorée de l'iris, n'admettait pourtant que trois couleurs comme vraiment génératrices, et l'évidence de la vérité nous force de revenir aujourd'hui au principe des anciens et de dire : il y a trois couleurs primaires, le jaune, le rouge et le bleu, et trois couleurs composites ou binaires, l'orangé, le vert et le violet. Dans les intervalles qui les séparent, se placent les nuances intermédiaires, dont la variété est considérable, et qui sont comme les dièses de la couleur qui précède, et les bémols de la couleur qui suit. Séparées, ces couleurs et ces nuances nous font distinguer et reconnaître tous les objets de la création ; réunies, elles nous donnent la sensation de la lumière blanche. La lumière blanche est donc le résumé de toutes les couleurs : elles y sont toutes contenues et latentes.

Cette composition de la lumière blanche une fois connue, nous pouvons définir la couleur. C'est la

propriété qu'ont tous les corps de réfléchir certains rayons de la lumière en éteignant tous les autres.

La jonquille est jaune parce qu'elle réfléchit les rayons jaunes et qu'elle absorbe les rayons rouges et bleu. Le pavot d'Orient est écarlate parce qu'il ne réfléchit que les rayons rouges et qu'il absorbe les bleus et les jaunes. Enfin si le lis est blanc, c'est que, n'absorbant aucun rayon, il les réfléchit tous, et si tel corps est noir, c'est qu'absorbant tous les rayons, il n'en réfléchit aucun. Il est donc clair, d'après notre définition, que le blanc et le noir ne sont pas, à proprement parler, des couleurs, mais doivent être considérés comme les termes extrêmes de l'échelle chromatique.

Ici doit avoir place l'exposé des phénomènes merveilleux trouvés, ou du moins, prouvés par un peintre qui fut aussi un savant opticien, Charles Bourgeois.

La lumière blanche contenant les trois couleurs élémentaires et génératrices, les jaunes, le rouge et le bleu, chacune de ces couleurs sert de complément aux deux autres pour former l'équivalent de la lumière blanche. On a donc appelé complémentaire chacune des trois couleurs primitives, par rapport à la couleur binaire qui lui correspond. Ainsi le bleu est complémentaire de l'orangé parce que l'orangé se composant de jaune et de rouge, contient les éléments nécessaires pour reconstituer avec le bleu la lumière blanche.

Par les mêmes raisons, le jaune est complémentaire du violet, et le rouge est complémentaire du vert. Réciproquement, chacune des couleurs mixtes, orangé, vert et violet (produites par le mélange de deux couleurs primitives) est la complémentaire de la couleur primitive non employée dans le mélange :

ainsi l'orangé est la complémentaire du bleu, parce que le bleu n'est pas entré dans le mélange qui a formé l'orangé.

Quel est maintenant l'effet du blanc et du noir dans la peinture ?

Si le coloris du tableau est d'une extrême magnificence et d'une grande variété, le blanc et le noir, — soit à l'état plus ou moins franc, soit à l'état de gris, — agissant comme non-couleurs, serviront à reposer l'œil, à le rafraîchir en modérant l'éblouissant éclat du spectacle entier. Mais, appliqués contre telle ou telle couleur en particulier, le blanc la rehausse, le noir l'abaisse. Pourquoi ? Parce qu'un rouge par exemple, est d'autant plus rouge qu'il est moins lumineux ; si on le rapproche du blanc, il devient, en comparaison, moins clair et, par conséquent plus rouge. Au contraire, si à côté de ce rouge vous placez du noir, le rouge paraissant à côté de ce noir, plus lumineux, paraîtra aussi moins rouge, car tout ce qu'une couleur gagne en lumière, elle le perd en énergie colorifique, et la preuve, c'est qu'à force de lumière elle irait s'évanouir dans le blanc, de même qu'à force de vigueur et de concentration, elle irait se résoudre dans le noir.

De toute manière, le blanc et le noir ne doivent paraître dans la peinture qu'à petites doses, le noir surtout, qui plutôt que d'être étendu sur un grand espace, sera réparti et répété sur des espaces étroits, quand il s'agira de mettre des sourdines à la couleur dans un tableau lugubre.

Deux couleurs juxtaposées ou superposées en telles ou telles proportions, c'est-à-dire suivant l'étendue que chacune d'elles occupera, formeront une troisième couleur que nos regards percevront à distance

sans que le tisseur ou le peintre l'aient prononcée. Cette troisième couleur est une résultante que l'artiste a prévue et qui est née du mélange optique.

Mais comment obtenir ces mélanges sans faire plier la forme aux intentions du coloriste? Là, est le côté faible de toute peinture où le coloris domine. Lorsque notre œil perçoit simultanément plusieurs couleurs, l'effet résultant tient à la forme des objets colorés, à leurs proportions, à leur manière d'être, de s'agencer entre eux, de se grouper.

De même que le grave ou l'aigu des sons dépendent du nombre des vibrations que rend la corde tendue, dans un temps donné on peut dire que chaque couleur est astreinte à un certain nombre de vibrations qui agissent sur l'organe de la vue comme le son sur l'organe de l'ouïe.

Et non seulement la vibration est une qualité inhérente aux couleurs, mais il est extrêmement probable, comme le pense Euler, que les couleurs elles-mêmes ne sont autre chose que les différentes vibrations de la lumière. Pourquoi cette fleur, maintenant si fraîche et si brillante va-t-elle se décolorer si nous la détachons de sa tige? Parce que, faute de suc nourricier, elle aura bientôt perdu toute vigueur, tout ressort, et que le tissu, semblable à une corde détendue, ne rendra plus le même nombre de vibrations.

Les Orientaux, qui sont d'excellents coloristes, lorsqu'ils ont à teindre une surface unie en apparence, ne laissent pas vibrer la couleur en mettant ton sur ton, bleu sur bleu, jaune sur jaune, rouge sur rouge, et c'est par là qu'ils obtiennent l'harmonie sur des étoffes, des tapis ou des vases, même lorsqu'ils n'y ont employé qu'une seule teinte, parce qu'ils en ont varié les couleurs, du clair au sombre.

CHAPITRE VIII

Etude des couleurs.

Il paraîtrait que c'est Buffon, le célèbre naturaliste, qui s'occupa le premier de l'étude scientifique du contraste des couleurs qu'il regardait comme un fait exceptionnel et que Chevreul démontra comme étant un phénomène général soumis à des lois.

Chevreul travailla longtemps sur ce sujet, dont les publications se firent successivement de 1825 à 1884 ; on peut affirmer que s'il ne découvrit pas le contraste des couleurs, il en formula les lois, ce qui est certainement beaucoup plus difficile.

Nous ne ferons que jeter un coup d'œil très rapide sur le même sujet, trop connu aujourd'hui, trop vulgarisé pour que nous entrions à nouveau dans des explications détaillées.

Il est utile tout d'abord de se rendre compte de ce qu'est *la vision* des couleurs :

Les sensations que nous font éprouver les diverses colorations des objets, ne peuvent être définies ; il faut les éprouver personnellement et, cela va s'en dire, *de visu*.

Toutes les explications possibles que l'on pourrait

donner à un aveugle par exemple ne lui transmettront jamais ces sensations des voyants.

On cite une expérience que fit dans ce sens un philosophe anglais, Locke, sur un aveugle de naissance, auquel il décrivit à l'aide des plus belles descriptions les phénomènes lumineux qui se produisent sur l'œil et les sensations que l'on éprouve à la vue d'une couleur agréable; il s'évertua ainsi, devant quelques amis à vouloir inculquer à l'aveugle le sentiment à peu près exact de la beauté des couleurs et ce que cette beauté produit sur nos sens. Puis quand il eut fini, il demanda à l'aveugle :

« Avez-vous bien compris? Quelle idée vous faites-vous de la lumière et des couleurs? »

« — Je comprends très bien, dit l'aveugle; c'est comme du sucre qui entrerait par les yeux au lieu d'entrer par la bouche.

Cet aveugle était bien loin d'avoir senti les impressions d'un voyant; c'est d'ailleurs une impossibilité matérielle que notre nature et toute notre science ne pourront parvenir à combattre — à moins de rendre la vue aux aveugles. »

Mais, ceci, on le comprend; ce que l'on comprendra peut-être moins, c'est que la vision des couleurs *n'est pas la même pour tout le monde*, pour tous ceux qui voient.

La différence d'appréciation des nuances chez plusieurs personnes est un fait connu, mais en plus de cette différence il y a des personnes dont la vue est cependant très bonne et qui ne distinguent pas certaines couleurs, ou qui les confondent avec d'autres ce qui semble donner raison à l'aphorisme de Newton, qui disait : *les couleurs sont en nous*. Il y en a même qui ne discernent aucune couleur et ne dis-

tingent les objets que par le degré d'éclairage; tout leur paraît donc *blanc, gris ou noir*; ce sont des yeux à la grisaille, pourrait-on dire.

Tous les savants connaissent l'exemple d'un cor-donnier anglais, qui ne voyait dans les tableaux les plus vigoureux de coloris, qu'une sorte de camaïeu ou un lavis à l'encre de chine.

Ce défaut s'appelle l'*achromatopsie*, il est très rare dans son entier développement, mais assez fréquent en ce qui regarde la vision de certaines nuances.

Telle personne n'appréciera pas la valeur du rouge sur un fond blanc, telle autre n'appréciera pas celle du jaune, ou du bleu, ou du vert, etc., etc.

Mais il y a encore un autre défaut de la vue à cet égard de la vision des couleurs; c'est celui qu'on appelle le *daltonisme* qui vient de Dalton, un physicien, qui possédait cette affection et en fit sur lui-même une étude très complète. Un daltonien ne voit pas le rouge ni le vert qu'il confond avec le jaune, de même il confond le violet et le bleu; ce défaut de la vue est assez répandu puisqu'il a été établi qu'il affecte jusqu'à 10 0/0 de la population parmi les grandes personnes.

Il n'y a donc pas à s'étonner si chez les peintres mêmes il y a des daltoniens; cela explique suffisamment d'ailleurs les aberrations de quelques artistes, parmi les plus grands; selon le degré de leur affection malheureuse et dont ils ne peuvent avoir conscience, ils poussent au bleu ou au jaune et maudissent le public qui ne comprend pas leur coloris; combien de vocations furent manquées peut-être à cause du daltonisme et combien le seront encore!

Comment peut-on se rendre compte de cette affection? va-t-on demander. Par la méthode suivante:

Préparer plusieurs échantillons de teintes *assez douces*, de blanc et de bleu, de blanc et de rouge, de blanc et de chrome clair, de blanc et de vert, de façon à avoir des tons de bleu pâle, de rose, de jaune pâle et de vert tendre.

Toute personne qui, sans avoir été prévenue ne distingue pas ces nuances, ou si elle les confond, est *daltonienne*, on peut l'affirmer.

Ni le *daltonisme*, ni l'*achromatopsie* ne sont guérissables. Seule, la sensibilité *naturelle* peut être développée par une éducation voulue ou inconsciente résultant soit d'occupations spéciales soit de tout autre entraînement ou habitudes quelconques qui se rapportent aux couleurs. Après les peintres professionnels auxquels l'exercice du métier, le maniement constant des matières colorantes donne une sensibilité spéciale, ce sont les femmes qui *voient* le mieux les couleurs à cause de leur goût naturel pour les choses éclatantes, pour les belles étoffes, les fleurs, etc.

Une très mauvaise habitude, c'est d'habiller les enfants avec des vêtements de couleurs trop voyantes, des rouges vifs par exemple ou des bleus criards ; cela peut fatiguer leur vue dès le premier âge et l'influencer irrémédiablement pour l'avenir.

Les animaux paraissent posséder la vision des couleurs à peu près au même degré que l'homme ; on sait que le taureau *voit* le rouge, il le voit même trop bien puisque cela le met en fureur ; on sait aussi qu'une manière d'attraper les grenouilles consiste à présenter dans leurs parages un morceau de drap rouge sur lequel elles se jettent. Est-ce par glotonnerie ou par fureur ? Le fait existe.

On est même arrivé à déterminer les nuances qui

affectent plus ou moins les *insectes*, dont la vue est si pénétrante. Ainsi, le bleu attire les moustiques, tandis que le blanc crème leur fait une peur invincible.

A la suite d'expériences toutes spéciales à cet égard, faites au moyen de boîtes dont l'intérieur était tapissé d'étoffes de nuances variées, et dont le couvercle avait été disposé en forme de piège, on est parvenu à déterminer assez exactement les goûts chromatiques de quelques espèces d'insectes qui nous environnent, et nous tourmentent quelquefois trop, au gré de nos désirs.

La plupart d'entre eux recherchent le bleu marine, le rouge sombre, le brun et de manière générale toutes les teintes foncées, excepté le gris ardoise et le noir pur pour lesquels ils sont indifférents.

Mais, pour le vert olive, le bleu pâle, le gris perle, le rose, le blanc, l'orangé et surtout le jaune franc, ils éprouvent une véritable aversion.

Un autre animal témoigne encore plus de sa faculté de voir les couleurs, c'est le *caméléon* qui prend à volonté la teinte des objets qui l'entourent. Paul Bert déclare que c'est après quelques essais préalables que le caméléon arrive au *ton voulu*, et par mélange des liquides colorés, qui se trouvent renfermés dans des vésicules cachées sous son épiderme, lesquelles vésicules peuvent se distendre à la volonté de l'animal; en distendant les vésicules jaunes et noires par exemple, il fait apparaître à peu près toutes les nuances du brun; de même pour le vert, le rouge, etc. La palette du caméléon est forcément limitée, mais en tout cas elle est appropriée à la gamme des couleurs, vers lesquelles ses besoins ou son genre de vie l'appellent.

Avec le poisson plat, appelé carlet, on fait aussi une expérience intéressante : si on place un de ces poissons, jeune de préférence, sur un fond de sable gris, on le voit au bout de peu de temps, prendre exactement la teinte grise du fond ; si on le porte alors sur un fond brun assez foncé, on le verra changer de ton et prendre la couleur brune du fond nouveau sur lequel on l'a reporté, cela par les mêmes moyens que ceux employés par le caméléon, c'est-à-dire à l'aide de liquide colorés contenus dans des vésicules placées sous la peau de l'animal.

Cette faculté donnée par la prévoyante nature aux animaux qui ne sont pas armés pour la défense leur permet d'échapper plus facilement à leurs ennemis.

Passons maintenant à un autre ordre de sujet : nous avons vu précédemment que les objets empruntent leur coloration à la lumière elle-même, ou, pour mieux dire, il nous renvoient les rayons de couleur qu'ils n'absorbent pas.

Mais qu'est-ce donc qui émet ces rayons colorés dont toute la nature est imprégnée, en un mot qu'est-ce donc qui nous montre le ciel bleu, les arbres verts, la terre brune, qu'est-ce donc qui nous donne l'éclat des fleurs ou des oiseaux ? On le devine sans peine, c'est le soleil, c'est l'astre duquel nous dépendons totalement, celui qui nous soutient dans l'espace, qui nous réchauffe, nous éclaire, fait pousser nos moissons et sans lequel toute vie est impossible.

Donc, malgré que la lumière du soleil émette des colorations, qu'elle soit même la cause de toutes les colorations naturelles, et que, comme nous l'avons dit dès le début de ce chapitre, nous n'ayons pas à juger les effets physiques des couleurs du spectre, puisque ce ne sont pas ces couleurs que le peintre utilise

pour ses travaux, il n'en est pas moins indispensable de connaître quelque peu les phénomènes qu'elle produit, le premier de ces phénomènes étant la coloration de tous les objets qui nous entourent et la cause première des sensations que nous fait éprouver la diversité de cette coloration, la très grande variété des tonalités qui impressionnent notre œil, bien avant que nous sachions même s'il existe d'autres couleurs que les couleurs naturelles.

D'ailleurs n'est-il pas tout à fait logique que les peintres connaissent la source, ou plutôt les sources de la lumière, cause de toute couleur.

Quand le soleil est dans toute sa force, c'est-à-dire, assez élevé au-dessus de l'horizon, sa lumière nous paraît blanche, tandis que lorsqu'il se lève ou qu'il se couche, étant plus bas sur l'horizon, les objets sont éclairés en rose ou en rouge plus ou moins pourpré; pourtant c'est bien la même lumière, émanant d'une même et unique source, et la différence de sa coloration est due tout simplement à la décomposition qu'elle subit par son passage au travers d'une couche d'air beaucoup plus épaisse et chargée d'humidité.

La neige des hautes montagnes donne à leurs sommets une coloration rose, tandis que les montagnes boisées ou couvertes de verdure prennent, à grande distance, un ton violet surtout au couchant.

Dans le premier cas, la décomposition lumineuse nous apparaît seule, à travers et par réflexion de la neige; dans le second cas, la teinte qui est transmise à notre œil est due, à ce phénomène de la décomposition à travers les vapeurs atmosphériques, et à laquelle s'ajoute la superposition du vert sur la coloration orangée que donne toujours le soleil couchant.

Les planètes qui, comme la terre, doivent leur lu-

mière au soleil ont cependant une différence de coloration qui ne peut être attribuée qu'à la différence de leur atmosphère plus ou moins épaisse et plus ou moins humide, la planète Mars nous donne une lumière rose, la planète Saturne a des couleurs changeantes dont la variation est constante, elles ne sont visibles qu'à un œil très exercé, mais on peut s'en rendre compte très facilement, à l'aide d'une forte jumelle ou d'une bonne lunette.

La lune, dépourvue d'atmosphère, terre refroidie, nous renvoie une lumière blafarde blanche, aucunement colorée, il n'y a que l'interception des nuages qui nous montre la lune rougeâtre à cause de la vapeur d'eau que sa lumière doit traverser, mais quand l'atmosphère est pure, la lune est toujours blanche.

L'examen des étoiles qui, elles, ont une lumière propre, leur appartenant, puisque ce sont autant de soleils, est encore plus intéressant en ce sens qu'il nous montre quelquefois leurs satellites colorés différemment, malgré l'uniformité de la source lumineuse émanant de l'astre lui-même; c'est ainsi que l'étoile *alpha* de la constellation du *Lion* est blanche avec un satellite bleu, l'étoile *gamma* de la constellation d'*Andromaque* est rouge avec un satellite double de couleur verte, phénomènes de réfraction ou de décomposition de la lumière vraie, fournie par l'étoile à ses satellites.

Quand on veut étudier la lumière solaire, on laisse pénétrer un rayon de soleil par une ouverture faite au volet d'une chambre complètement obscure; une chambre noire de photographie peut servir à l'expérience, le rayon solaire frappant un prisme de verre sur l'une de ses faces sortira par la face opposée en

se décomposant en plusieurs rayons formant faisceau et possédant chacun une couleur différente : c'est ce qu'on appelle les couleurs du spectre solaire, et fournit ce spectre que l'on voit partout publié en forme de bandes qui se détachent sur un fond noir et constituées par une série de couleurs fondues l'une dans l'autre, allant du rouge vif au violet foncé en passant par le jaune et le vert. Ce sont également les couleurs de l'arc-en-ciel, dues elles aussi au même phénomène de la décomposition de la lumière; seulement, les couleurs obtenues à l'aide du prisme de verre sont beaucoup plus belles, plus fraîches que celles de l'arc-en-ciel, toujours atténuées par l'opacité atmosphérique.

La création du spectre est une des découvertes du savant Newton, le même qui détermina les lois de la pesanteur.

Newton avança le premier que la lumière, quoique blanche, n'est pas simple mais qu'elle résulte du mélange de sept rayons principaux qu'il parvint à séparer par l'action du prisme et, comme preuve, il reconstitua la lumière blanche avec ces sept couleurs qu'il disposa séparément sur un même disque tournant, lequel animé d'un mouvement de rotation très accélérée donna la couleur blanche, ou tout au moins une teinte grise approchant le blanc, mais qui n'était imprégnée ni de rouge, ni de jaune, ni de vert, ni de bleu, ni de violet.

Si l'on pouvait faire un disque avec des couleurs lumineuses au lieu de le faire avec des couleurs opaques, on obtiendrait assurément le blanc pur, mais on sait que le problème de la fixation des couleurs solaires n'est pas encore définitivement résolu; nous disons *définitivement* parce que le temps n'est pas

éloigné ou sa résolution sera complète étant donnés les grands progrès accomplis dans cette voie par les recherches photographiques, et déjà on obtient de superbes clichés possédant les couleurs naturelles qui *paraissent* suffisamment fixées.

Newton avait été amené à sa découverte par l'étude de l'arc-en-ciel dont le premier il donna la théorie complète et dont le phénomène se produit chaque fois que les rayons solaires viennent frapper des gouttes d'eau et que l'observateur tourne le dos au soleil, on peut facilement voir de petits arcs-en-ciel sur les jets d'eau des jardins publics lorsque les rayons du soleil passent à travers.

Le nombre des couleurs du spectre solaire, fixées à sept par Newton lui-même, a été reconnu inexact, car il n'y a en réalité que trois couleurs fondamentales qui engendrent les autres. Et d'autre part, le soleil nous envoie une infinité de radiations supplémentaires, telles que les rayons *infra-rouges* et les rayons *ultra-violet*s, tous invisibles à l'œil ; les premiers donnent de la chaleur et sont dits : *caloriques* ; les seconds ne donnent pas de chaleur et leur existence ne peut être constatée que par l'action qu'ils exercent sur les préparations d'argent utilisées en photographie, notamment sur les papiers ou plaques sensibles ; ils deviennent visibles quand on impressionne avec ces rayons une feuille de papier imprégnée de sulfate de quinine, la feuille s'éclaire aussitôt en violet très vif dans la partie du spectre placé *au delà* des rayons violets visibles normalement. Le spectre solaire donne en outre des milliers de raies noires dont seulement une dizaine sont visibles à l'aide d'instruments ordinaires.

La décomposition de la lumière artificielle la plus

intense, celle dite *oxydrique* donne un spectre de couleurs bien moins pures, mais disposées dans le même ordre que celle du spectre solaire avec cette différence qu'il n'y a plus de raies, il est continu.

La décomposition d'une lumière obtenue par une flamme dans laquelle on introduit du sel ordinaire donne un spectre de raies brillantes sur un fond noir et ce qu'il y a de particulier, c'est que les raies brillantes données ainsi par la plupart des spectres de lumières artificielles que l'on a examinées, correspondent à certaines raies noires du spectre solaire.

C'est par l'étude des raies du spectre solaire dont on a d'abord reconnu la nature par comparaison avec les raies que donnent les corps terrestres, que l'on a pu déterminer la nature ou la composition du soleil, considéré à présent comme étant une masse incandescente entourée d'une atmosphère enflammée (la photosphère) et contenant à l'état de vapeurs la plupart des corps terrestres connus.

Cette étude qu'on appelle l'*analyse spectrale* est devenue l'un des meilleurs moyens de recherches auxquels on doit déjà la découverte de 10 à 15 nouveaux métaux.

L'instrument qui sert à faire ces recherches s'appelle le spectroscope, il est composé d'une lunette astronomique de petit modèle, d'un tube appelé collimateur dans lequel on introduit les matières volatiles à examiner et dont l'une des extrémités est percée d'une fente devant laquelle se trouve un bec de Bunsen, d'une règle *divisée* éclairée par une bougie, au centre est un prisme de verre ou de cristal sur lequel convergent les trois pièces, 1° la lunette, 2° le collimateur, 3° la règle divisée qui se voit dans la lunette par réflexion sur l'une des faces du prisme, de sorte

que l'œil voit du même coup le spectre de la fente et l'image de la règle, ce qui permet de calculer les divisions sans dérangement aucun.

Nous avons vu tout à l'heure que les lumières artificielles fournissaient des spectres *continus* au lieu de spectres à raies, c'est aussi la particularité de tous les corps solides ou liquides suffisamment chauffés; mais pour que ces spectres soient complets, il faut que la température de ces corps soit très élevée; en chauffant graduellement on voit apparaître d'abord le rouge, le jaune et le violet ne se distinguent que sous la plus vive incandescence; les corps gazeux donnent des spectres différents, ils ne sont pas continus comme ceux des corps liquides ou solides, ce sont des raies brillantes sur fond noir comme cela vient d'être dit déjà, c'est le cas de la flamme de l'alcool chargé de sel de cuisine, ou celle du gaz d'éclairage brûlant à bleu et dans laquelle on maintient également un peu de sel.

Cette flamme est d'un jaune pur, elle donne un spectre qui se réduit à une double raie jaune très brillante qui correspond à la raie du spectre solaire indiquant le sodium (sel marin).

Mais si l'on ajoute du chlorure de potassium à l'alcool, apparaissent aussitôt plusieurs raies, deux rouges et une violette, correspondant à la raie noire du spectre solaire indiquant le potassium.

Chaque métal est ainsi déterminé par un système particulier de raies lumineuses; le fer donne un spectre de cinquante raies qui correspondent exactement à cinquante raies du spectre solaire.

En plaçant une flamme jaune devant la lumière oxyhydrique, on voit apparaître dans le spectre continu de cette lumière une raie obscure correspondant

à la raie du spectre solaire indiquant la présence du sodium.

C'est sur cette expérience faite par le célèbre Foucault que s'appuient les physiiciens pour déclarer que le soleil est formé d'un noyau solide ou liquide enveloppé d'une atmosphère surchauffée contenant à l'état de vapeurs les différents corps que nous connaissons sur la terre et d'autres corps inconnus.

Ce sont ces corps inconnus que l'on cherche à identifier par des recherches incessantes et qui ont amené déjà de belles découvertes.

Ce qui est important à signaler aussi, c'est l'*influence* de la *lumière colorée* sur les êtres et sur les plantes.

Selon la couleur reçue, cette influence peut être bonne ou mauvaise.

La lumière verte entrave la végétation ; on a placé des plantes sous une cloche de verre de couleur verte, elles s'étiolèrent complètement. Sous de grands arbres touffus, il n'y a jamais de végétation luxuriante, l'ombrage des forêts est connu pour être très nuisible, ce qui s'explique par ce fait que les rayons solaires après avoir traversé une masse épaisse de feuillage ne donnent plus guère que de la lumière verte, donc lumière nuisible, aussi nuisible pour les animaux que pour les plantes. L'homme lui-même doit fatalement subir cette fatale influence, car il est reconnu qu'une maison qui est couverte par de grands arbres est toujours malsaine à habiter.

La végétation s'active, au contraire, sous l'influence des rayons rouges ou jaunes, et la vie animale par celle des rayons violets.

On s'est, d'ailleurs, beaucoup préoccupé de cette

question de l'influence des lumières colorées sur l'organisme humain et certains médecins déclarent qu'ils ont obtenu des cures sensationnelles, notamment pour la cicatrisation des plaies.

On ne soupçonnait pas, il y a cinquante ans, une importance semblable aux effets de la lumière *diversement colorée* et l'étude de ces phénomènes agrandit encore le champ déjà si vaste de la science humaine, mais n'en tirons pas orgueil, l'homme est seulement au début de ses connaissances, et s'il sait déjà beaucoup, il lui reste encore plus à apprendre.

Maintenant que nous avons vu ce qu'était la lumière et examiné sa source, revenons au point d'où nous sommes partis, c'est-à-dire à la coloration des objets dans la nature.

Les causes de la coloration des objets, avons-nous dit, sont, d'une part l'absorption par ces objets de certains rayons lumineux, et d'autre part la réflexion des autres rayons.

Les objets noirs *absorbent tous* les rayons dans une même proportion, et les objets blancs les *renvoient tous* dans la proportion où ils constituent la lumière blanche.

Chaque objet coloré renvoie donc l'espèce de lumière qui nous donne la sensation de sa couleur et il absorbe le reste.

En d'autres termes, et comme nous l'avons déjà dit, la couleur d'un objet est déterminée par l'ensemble des rayons colorés qu'il n'absorbe pas.

Nous disons « par l'ensemble des rayons colorés qu'il n'absorbe pas », et ceci explique pourquoi les objets sont si rarement d'une nuance tout à fait pure ou de coloration absolument franche, c'est parce que

l'absorption des raies lumineuses se fait dans des proportions inégales, ce qui doit nécessairement produire des couleurs composées; ainsi la superposition ou le mélange d'un bleu et d'un jaune produit du vert, mais ce vert est une nuance *composée*, tandis que le vert du spectre est une couleur simple, d'où la différence de tonalité.

Et encore il résulte de l'inégalité d'absorption des rayons lumineux, des teintes combinées par des fractions colorées inégales, ce qui produit nécessairement des nuances mixtes, très variées, très mélangées, qui ne sont ni du vert, ni du rouge, ni du bleu, ni du jaune, etc.; telle par exemple que la couleur d'un caillou ou celle d'un lapin qui sont non plus des couleurs mais des fractions de plusieurs couleurs et constituent une nuance ou *un ton* donnant par conséquent des impressions moins vives mais pouvant néanmoins être distinguées facilement.

Les physiiciens disent qu'il n'y a que trois couleurs primitives et qu'avec elles on peut obtenir toutes les autres; théoriquement oui, et parce que, encore une fois, ils opèrent avec des couleurs lumineuses très intenses qui peuvent supporter tous les *rabattements* et conserver leur finesse, mais en peinture il n'en peut être de même.

Trois couleurs suffiraient aussi, elles suffisent même très souvent avec le complément du noir et du blanc, mais la finesse des tons obtenus par le mélange est facilement compromise par l'opacité des matières; il a donc fallu remédier au défaut de luminosité des couleurs terrestres par des gammes à *éclats différents*, c'est pourquoi il est indispensable d'avoir plusieurs rouges, plusieurs bleus, et plusieurs jaunes, afin de pouvoir varier l'intensité des tons, mais en réalité ce

sont toujours les trois couleurs primitives ; seulement elles ont des gammes diverses.

Admettons par exemple que l'on ait à faire une teinte *chair* ordinaire ; le peintre qui n'aurait sur sa palette avec le blanc et le noir, que les trois couleurs : ocre rouge, ocre jaune et bleu quelconque qui sont couleurs fondamentales cependant, ne pourra jamais arriver à ce ton ; il lui faudra le secours d'un autre rouge plus fin et plus franc surtout, ce rouge c'est le vermillon dont il n'usera que très peu, avec une pointe de jaune (dans ce cas, l'ocre jaune suffira) et davantage de blanc et, pour un ton chamois, l'ocre jaune sera à son tour insuffisante, il lui faudra le secours d'un autre jaune plus fin et plus franc, le jaune de chrome, ou le jaune indien qu'il devra rompre néanmoins avec un rouge moins sombre que le rouge d'ocre ; encore une fois, il ne sera pas sorti des trois couleurs primitives, il aura tout simplement *transposé* à la manière d'un musicien qui change, par la transposition, la tonalité d'un morceau écrit trop bas ou trop haut par rapport à la voix d'un chanteur occasionnel.

Eh bien, pour être à même d'attraper tous les tons de peinture, il faut pouvoir transposer la valeur des couleurs comme on transpose en musique la valeur des notes ; la transposition du peintre c'est la faculté de pouvoir passer d'une couleur fondamentale terne à une couleur fondamentale de même espèce, plus franche et *vice-versa*.

Mais le malheur, c'est que les marchands se sont mis en tête de fournir des couleurs composées, au lieu de se contenter de fournir les couleurs mères, dans des gammes différentes ; les peintres, surtout les artistes s'y sont accoutumés et l'on arrivera dans la

suite à vendre des tons tout faits à la place des couleurs qu'il faudrait pour les faire.

Nous ne désespérons pas de voir, avant peu, les industriels exhiber des tubes de vert *feuillage-printemps*, *feuillage-été* et *feuillage-automne*, on aura la teinte pour *blés-murs* et aussi celle pour *foins-coupés*, à l'instar des magasins de nouveautés qui montrent des étoffes *couleur muraille*, *fraise-écrasée*, *rose-mourante*, *ton-chaudron*, *teinte-crevette*, etc., etc.

La simplicité de la palette doit être la première vertu d'un peintre : le marchand de couleurs ne devrait fournir que les éléments de coloration, et laisser au peintre le soin des mélanges.

La loi des contrastes.

Ce que nous avons dit précédemment au sujet de la nécessité dans laquelle on se trouve, d'employer en peinture des gammes différentes de couleurs de même espèce nous dispensera d'entrer dans des explications sur les couleurs *complémentaires* qui, étant dérivées des couleurs primaires, se trouvent dans des conditions absolument identiques par rapport aux couleurs de la peinture et du système des mélanges qui en découle.

Il n'en est pas de même du contraste, parce que quelles que soient les couleurs ou les tons employés, ce phénomène se produit infailliblement dès qu'il y a juxtaposition de deux nuances.

Le contraste dit « simultané » est la modification produite sur une couleur par le voisinage direct d'une autre couleur qui la touche immédiatement ; c'est le résultat de la promiscuité, de l'influence mutuelle.

Cette loi des contrastes était appliquée d'instinct depuis l'antiquité, mais elle n'était ni posée ni déter-

minée. Buffon fut le premier à l'entrevoir, mais il crut à un phénomène accidentel, et Chevreul en reprenant cette étude trouva la loi et en posa les principes. Il admit le contraste *successif*, le contraste *simultané*, et le contraste *rotatif*.

Le second est de beaucoup le plus important, c'est de celui-là seul que nous allons nous occuper car sur lui repose en grande partie tout l'échafaudage de la *science de la couleur*.

Voici les énoncés scientifiques relatifs au contraste simultané.

1° *Deux couleurs de même nuance mais de valeur différente paraissent encore plus différentes quand elles sont juxtaposées (côte à côte), ce qui veut dire que les différences s'accroissent, s'exagèrent par suite de la différence des valeurs.*

2° *Deux couleurs de nuances différentes mais de valeur égale sont encore influencées par la même loi du contraste simultané.*

Dans le premier cas, contraste de deux nuances de même ton mais dont la valeur diffère, il y a *opposition* du clair au foncé, c'est le résultat de cette opposition qui s'aperçoit et frappe l'œil.

Dans le second cas, deux nuances différentes mais de *valeur égale*, il y a contraste parce que chaque couleur tend à donner sa complémentaire à la couleur voisine. Ici ce n'est pas l'opposition du clair au foncé qui agit, c'est *l'influence de couleur à couleur*, influence qui amène une modification de ton.

Le phénomène s'explique assez facilement : une couleur, vivement éclairée, projette autour d'elle la nuance de sa complémentaire :

Le rouge projette du vert ;

Le violet projette du jaune ;

Le *bleu* projette de l'*orangé* ;

Le *violet-rouge* projette du *jaune-vert* ;

Le *bleu-violet* projette du *jaune orangé* ;

Le *vert-bleu* projette du *rouge-orangé*.

Les couleurs augmentent d'intensité si elles sont juxtaposées avec leurs complémentaires.

Lors donc que l'on veut accentuer tel ou tel ton, il n'y a qu'à placer la couleur complémentaire de ce ton immédiatement contre lui.

Une teinte bleue sera rehaussée de ton si on l'encadre par une nuance orangée ; une teinte rouge augmentera de puissance si on l'encadre par du vert et un ton jaune se rehaussera par un ton violacé. Telle est la loi du contraste simultané.

Dans la pratique, cette loi a rendu et rendra toujours de grands services parce qu'elle permet de savoir où l'on va, tandis qu'autrefois on ne le savait pas, l'intuition et l'instinct seuls guidaient le peintre, il est vrai que ce sont des guides sûrs puisqu'ils ont fait enfanter tous les chefs-d'œuvre des temps anciens, et ceux des temps modernes ; car, par rapport à l'art de la peinture, la découverte de la loi des contrastes est toute récente, ce qui n'a pas empêché les grands peintres d'exister.

Il en est de cette loi des couleurs comme du dessin et de la composition, dont on a aussi déterminé les lois. Dans tout tableau, le géomètre ne voit que des lignes, simples ou composées, dans les plus beaux effets de groupement, il n'aperçoit que la *conjugaison* de figures géométriques, dont le peintre lui-même ne s'est jamais douté la plupart du temps ; la symétrie n'est-elle pas instinctive, tout individu en sent le besoin et la pratique à la première occasion qui lui est offerte, pourtant on va jusqu'à chercher jusque dans

les plus belles œuvres des maîtres, le moindre défaut de symétrie. N'a-t-on pas connaissance de la critique d'un admirable tableau de Raphaël, faite par un homme éminent comme historien artistique, il s'agit de la *Transfiguration*, le dernier tableau du maître qui ne put en achever toutes les figures, qu'il avait disposées et groupées complètement, eh bien on a passé au crible de la géométrie cette œuvre d'un tel génie et l'on a trouvé que la forme pyramidale du dessus avait été mal employée, que la symétrie du tableau était rompue entre les deux parties du tableau, etc.

Raphaël cependant s'y connaissait tout particulièrement à la disposition d'un tableau, aucun autre artiste ne lui a été supérieur dans cet art, car toutes ses œuvres ont la qualité suprême de la pondération dans le mouvement, la vérité du geste et la suave harmonie de la disposition des personnages.

N'est-il pas, surtout en cela, au-dessus de la critique? Ce qu'il a accompli dans sa *Transfiguration*, c'est en toute connaissance de cause.

Pour les couleurs il en est de même. Les peintres de ce temps ont été de très bons coloristes, quoique ignorant la loi des contrastes, mais ces contrastes ils les connaissaient bien, ils savaient les éviter ou s'en servir selon les cas, de même qu'on le fait aujourd'hui.

Les vitraux du moyen âge, constituent peut-être la meilleure preuve de cette science de la couleur que possédaient les artistes à ces époques lointaines car jamais on n'a marié les nuances avec autant de fougue et autant de bonheur.

De toute cette dissertation, il ressort que le peintre doit sentir d'instinct toutes les lois décrites par Chevreul et ne pas se contenter de les savoir à la

manière d'une leçon; tant qu'il ne les *sentira* pas lui-même, il ne pourra comprendre tout le parti qu'il en peut tirer.

Car c'est à ce but qu'il faut arriver : l'*utilisation des contrastes*, et pour y arriver, il est nécessaire d'avoir recours à deux facteurs essentiels : le *sentiment* et la *science*, et nous l'avons dit tout à l'heure, la connaissance des principes de la loi nous aident à comprendre plus vite, ils éclairent notre route.

Revenons au contraste simultané; nous en avons vu les causes qui sont d'une part, l'*opposition* brusque du clair au foncé, d'autre part, l'*influence* physique dégagée par la couleur; voyons donc quels sont les *effets* de ces causes :

Les effets du contraste simultané déterminent une modification très appréciable des couleurs qui sont en contact, ils produisent un *changement de valeur* et même un *changement de nuance*.

Si donc l'on veut, dans une harmonie de peinture, faire des oppositions vigoureuses, donner la plus grande somme d'intensité aux couleurs, on devra rechercher et appliquer les causes du contraste, en faisant *voisiner* des tons complémentaires entre eux.

Si, au contraire, on veut abaisser et rendre plus doux l'aspect général, il faudra éviter les causes d'un contraste puissant en ne faisant *voisiner* que les tons qui ne sont pas complémentaires entre eux.

Lorsqu'on voudra augmenter un rouge, le hausser de ton, augmenter sa valeur, on y arrivera par le voisinage immédiat d'un vert, un jaune augmentera par voisinage d'un violet ou d'un bleu, et réciproquement.

Lorsqu'on voudra atténuer, réduire la valeur, de

ce même rouge, il faudra lui juxtaposer un jaune ou un bleu; pour diminuer un jaune, on lui juxtaposera un vert ou un rouge et pour diminuer l'effet d'un bleu on lui juxtaposera également un rouge ou un vert.

Mais il faut bien se garder d'appliquer cette loi à la *lettre*, nous avons dit, tout au commencement de ce chapitre que l'harmonie n'était pas toujours d'accord avec la loi des contrastes et que notamment le vert et le rouge lorsqu'ils sont de même intensité, ne s'accordent pas du tout. Donc, en appliquant la théorie scientifique dans la pratique, on obtiendrait souvent des effets désagréables à l'œil, c'est à cet entraînement que *le sentiment du peintre* vient remédier très utilement à la science.

Pour faire valoir une couleur, il faut donc chercher l'effet du contraste *par une valeur* de sa complémentaire plutôt que par sa complémentaire même; tout l'avantage de la connaissance de la loi est de savoir immédiatement dans quelle couleur on trouvera la valeur nécessaire, ce qui dispense de nombreux tâtonnements.

Les effets naturels du contraste simultanée, obligent quelquefois à modifier complètement certaines couleurs pour qu'elles produisent l'effet voulu. On cite l'exemple d'une tapisserie des Gobelins, représentant une chasse au cerf : l'animal est aux abois sur les bords d'un étang, les chasseurs portent l'habit écarlate et se détachent sur l'eau, quand l'artiste, après avoir terminé les personnages, voulut représenter l'étang, il prit de la laine *vert d'eau*, mais en présence des habits rouges, cette laine changeait complètement de ton; pour avoir une nuance vert d'eau uniforme, il fallut prendre de la laine blonde, qui, par le con-

traste simultané avec le rouge parut au ton voulu, parce que la teinte blonde, était *influencée* par la complémentaire du rouge qui est le vert, tandis que la laine vert-tendre que l'on avait prise au début, recevant cette même influence, était *augmentée de valeur* dans tout le voisinage des habits rouges.

Pour remédier au défaut d'harmonie de deux couleurs juxtaposées, le meilleur moyen est de les séparer par un ton plus foncé ou plus clair (du noir ou du blanc relatifs), c'est alors l'application du *petit intervalle* dont parle Rood et que nous avons déjà résumé en montrant le rôle du *cerné* ou *serti* dans la peinture décorative des tons à plat.

Le noir, fort peu employé dans la décoration en tant que *ton de surfaces* peut néanmoins être utilisé pour déterminer des oppositions très harmonieuses. Quoi de plus agréable à l'œil, en effet, que le noir et le jaune judicieusement associés? La décoration des Égyptiens fournit de nombreux exemples de l'association de ces deux couleurs souvent accompagnées du blanc; des dentelles noires sur un fond jaune, certaines étoffes japonaises et chinoises sont autant d'exemples remarquables du rôle harmonieux que l'on peut faire jouer au noir par l'effet du contraste simultané.

Le contraste *successif*, vient immédiatement après le contraste simultané comme importance dans la peinture, il dérive de la même loi établie par Chevreul; le contraste *successif* est l'impression que l'on ressent à la suite de la vision d'une couleur assez vive, nos yeux semblent alors en voir une autre toute différente et si à cet instant on porte la vue sur une nouvelle nuance, celle-ci nous paraîtra être d'un ton qui n'est

pas le sien. On a dit que c'était le résultat d'une fatigue de l'œil, ce qui n'est pas tout à fait juste :

Nous avons vu qu'une couleur suffisamment éclairée *projette* autour d'elle une autre couleur qui est sa complémentaire, et que cette projection retombant sur une couleur voisine, l'influçait au point d'en modifier l'aspect; eh bien, nos yeux quand ils regardent une couleur assez vivement éclairée, reçoivent cette projection de la complémentaire, ils s'en imprègnent et cela explique alors la modification apparente d'une nuance que l'on regarde à ce moment, nos yeux, après avoir vu du rouge, sont imprégnés de lumière verte, tout ce que l'on regardera à cet instant subira donc une modification sensible, le contraste simultané étant rétabli en quelque sorte par la couleur regardée et celle qui est dans nos yeux. On pourrait dire que le contraste successif est une variété du contraste simultané et qu'en coloration, tout est simultané, directement ou indirectement; il n'y a pas positivement fatigue de la rétine, il y a imprégnation par le rayonnement, et si l'on objecte que puisque l'on ne peut observer le phénomène qu'après avoir regardé assez longtemps la première couleur, il y a nécessairement *fatigue* de l'œil, on peut répondre avec raison, que puisque la couleur émet et projette sa complémentaire, il faut à l'œil le temps nécessaire pour s'en imprégner.

Dans un travail de décoration on doit éviter le plus possible de créer cette imprégnation de l'œil par une couleur *dominante* trop accentuée; le ton général demande à être traité dans une gamme douce ou même neutre, cela a le double avantage de ne pas indisposer la vue et de laisser toute la valeur à l'ornementation, car s'il est bon de faire *coloré* plutôt

que *blafard*, il ne faut pas tomber dans l'exagération, un travail de décor doit être avant tout agréable.

Quand la dominante n'attire pas l'œil, la vue se porte immédiatement sur tout l'ensemble, puis sur les détails, et, y eût-il par-ci par-là quelques faussetés de tons, quelques contrastes douteux, la vue qui n'est imprégnée par aucune coloration gênante, jugeant beaucoup plus sainement les valeurs de l'harmonie, sera plus disposée à admettre les erreurs commises.

On cite une expérience faite par le P. Scherffer, qui s'est beaucoup occupé aussi du contraste des couleurs et de leurs complémentaires qu'il appelait *couleurs renversées*.

Il avait peint une figure de vierge rien qu'avec les couleurs complémentaires des couleurs primaires ; les cheveux vert d'eau, le teint gris vert, les lèvres vert bleu, le blanc des yeux noirâtre, la prunelle jaune et la pupille en blanc, les habits étaient dans la même note, voile noir, manteau jaune, tunique verte.

On regardait cette peinture longuement, puis elle était remplacée par une toile blanche, et l'on voyait alors une figure avec les cheveux blonds, le teint rosé, les lèvres rouges et les yeux bleus. Quant aux habits, le voile était blanc, le manteau bleu et la tunique rouge.

Cette expérience, que nous trouvons rapportée dans le bon livre de M. Guignet sur les couleurs, est pour nous la preuve non pas d'une fatigue des yeux mais de leur imprégnation parfaite de toutes les couleurs dérivées. Comment des yeux fatigués, une rétine surmenée pourraient-ils faire ainsi la restitution parfaite des couleurs réelles ?

Une des résultantes du contraste simultané c'est

l'irradiation, la forme d'une couleur claire paraîtra *plus grande* que nature si elle s'enlève sur un fond sombre.

Tout le monde connaît l'expérience des deux ronds, l'un blanc, l'autre noir et rigoureusement exact comme diamètre. Le rond blanc placé sur un fond noir paraît plus grand que le rond noir sur fond blanc, à tel point qu'il faut pour se rendre à l'évidence, se servir du compas et mesurer les deux ronds, le compas donne tort à l'œil, mais l'illusion est saisissante c'est le phénomène de l'irradiation.

Le blanc grossit, le noir amincit, cette chose est constatée depuis longtemps, mais le phénomène ne fut expliqué que par la loi des contrastes.

Si l'on se chaussait avec un soulier blanc et un soulier noir en même temps, le pied chaussé de blanc semblerait plus grand que le pied chaussé de noir.

Il nous reste à parler du contraste *rotatif*, lequel n'a aucune importance à notre point de vue de la peinture décorative, mais que l'on doit cependant signaler et connaître.

Sur une toupie *plate*, si l'on place un disque moitié blanc et moitié de couleur quelconque et que l'on mette la toupie en mouvement, il se produira des modifications de couleur qui ne seront pas les mêmes avec des vitesses de rotations différentes.

1° Par un mouvement très rapide, 400 tours par minute, la couleur du disque paraîtra beaucoup plus claire, plus blanche, le ton est considérablement descendu par mélange de lumière blanche ;

2° Si le mouvement rotatif est réduit de moitié on voit presque simultanément le blanc et la couleur se mélanger ;

3° Si le mouvement est encore réduit au moins de

moitié, le blanc qui se mélange à la couleur par la rotation, se trouve teinté fortement de la complémentaire de cette couleur; si l'on a opéré avec du rouge, la partie blanche du disque paraîtra verte, couleur complémentaire du rouge.

Tel est le contraste *rotatif* qui n'est en somme qu'un moyen de décomposition de la couleur, moyen qui a été employé pour l'analyse des teintes et dont nous donnons l'explication plus loin dans ce volume (1).

Mais si nous savons ce que produisent les couleurs sur notre organisme; si nous avons analysé les sensations qu'elles font éprouver à notre vue, comment les couleurs (celles dites physiques) nous parviennent-elles, comment ces sensations, nous sont-elles transmises puisque nous avons vu que les couleurs émanaient de la lumière même, c'est-à-dire du soleil? En un mot, comment notre œil peut-il les voir, comment reçoit-il la lumière, quel est le phénomène de la vision? On répond à cela par la théorie dite des *ondulations*. Théorie due aux explications du savant Fresnel et signalée par Huyghens (xvii^e s.).

Newton admettait une théorie dite d'*émission* qu'il dut abandonner quand Fresnel donna la sienne.

La théorie des ondulations repose sur une hypothèse très simple. Voici comment l'explique M. Guignet dans l'ouvrage dont nous avons déjà parlé :

« On suppose que l'univers entier, comprenant les espaces célestes (ou interplanétaires), aussi bien que les corps placés à notre portée, est rempli d'une matière fort subtile qu'on appelle l'*éther*; cet éther n'a absolument rien de commun avec l'éther dit sulfurique.

(1) Voyez *Essai mécanique des couleurs*, 2^e parties.

« Cette matière subtile, impalpable à nos sens, n'est cependant pas un *fluide impondérable*, elle a nécessairement une densité, très faible sans doute, mais qui n'est pas nulle.

« Les vibrations de l'éther produisent les phénomènes de chaleur et de lumière, absolument comme les vibrations de l'air ou d'un corps sonore produisent le son (ou le bruit si l'on veut).

« Mais les vibrations de l'air (quoique très rapides pour les sons aigus) sont fort lentes si on les compare à celles de l'éther.

« Le *la* du diapason correspond à 870 vibrations par seconde : l'oreille perçoit des sons très variés depuis les plus graves (14 à 15 vibrations par seconde) jusqu'aux sons les plus aigus (près de 50,000 vibrations).

« Le mouvement vibratoire de l'éther se transmet avec une vitesse inimaginable, 300,000 kilomètres (ou à peu près 77,000 lieues) par seconde.

« Ce nombre a été déterminé pour la première fois par l'astronome danois Røemer au xvii^e siècle, il a été vérifié par les beaux travaux de Foucault, de Fizeau, et de Cornu.

« En une seconde, la lumière ferait donc plus de huit fois le tour de la terre.

« Elle met un peu plus de huit minutes pour nous arriver du soleil et presque deux ans pour venir des étoiles les plus voisines. Si notre soleil s'éteignait subitement, nous le verrions encore pendant huit minutes avec son aspect ordinaire.

« Un rayon lumineux peut être comparé à une corde vibrante, mais il y a deux manières de faire vibrer cette corde ; d'abord dans le sens de la longueur, en la frottant avec les doigts enduits de colo-

phane en poudre, la corde rend un son très aigu à la condition que les extrémités soient attachées à deux supports très solides.

« Puis, dans le sens perpendiculaire à la longueur ou *transversal*, en pinçant la corde comme dans la guitare et la mandoline, la frottant avec un archet ou la frappant comme dans le piano ; le ton produit est beaucoup moins aigu que le précédent, pour une même corde tendue de la même façon.

« On démontre que la lumière est nécessairement produite par des vibrations *transversales* par rapport à la direction du rayon lumineux.

« Si les vibrations sont dirigées d'une manière quelconque, tout en restant perpendiculaires à la direction du rayon lumineux, on a de la lumière naturelle ordinaire.

« Mais si les vibrations sont *orientées* de façon qu'elles soient contenues dans un même plan passant par la direction du rayon lumineux, la lumière est dite *polarisée*.

« Le plan de *polarisation* c'est, par définition, le plan passant par le rayon lumineux et perpendiculaire au plan qui contient les vibrations. »

Voici pour les couleurs les nombres de vibrations par seconde correspondant aux différents rayons du spectre solaire :

Rouge franc.....	465	} Trillions de vibrations à la seconde.
Orangé.....	514	
Jaune.....	544	
Vert.....	586	
Bleu.....	631	
Indigo.. .. .	668	
Violet.....	759	

La théorie des vibrations semble devoir être irré-

futablement confirmée ; elle est admise pour le son. Nous venons de voir qu'elle s'applique également aux couleurs, et voici qu'une application récente et déjà très répandue de la découverte d'un savant français, par un ingénieur italien, nous démontre que l'électricité se déplace également par vibrations ou par ondes : nous voulons parler de la télégraphie sans fil, dont les résultats sont d'une importance capitale pour la civilisation tout entière.

Après cette longue étude scientifico-technique sur les couleurs, nous pourrions passer à un autre ordre d'idée : Mais, avant de terminer ce chapitre, nous devons dire quelques mots sur ce que Chevreul appelait les couleurs *rabattues* :

Les couleurs ainsi désignées sont les couleurs franches additionnées de noir en quantités plus ou moins grandes. Tous les bruns sont des couleurs rabattues ; tous les gris purs sont dans le même cas. Par gris purs, on entend ceux qui sont uniquement formés de blanc et de noir.

Chevreul avait construit 10 cercles chromatiques donnant chacun 72 tons ; le premier, donnait toutes les couleurs franches ; et les autres donnaient ces mêmes couleurs rabattues successivement à un dixième de noir par chaque disque ; les couleurs du dernier cercle chromatique étaient donc rabattues avec $9/10$ de noir : on avait ainsi toutes les gammes possibles de couleurs *mêlées à du noir*.

Ce système ne convient pas en peinture où les couleurs se *rabattent* non seulement avec du noir, mais par mélange direct entre elles toutes et dans des proportions qui peuvent aller jusqu'à l'infini.

Pour utiliser le système de Chevreul, il faudrait aux peintres également 72 types de couleurs franches,

ce qui n'existe pas et serait d'ailleurs fort encombrant dans la pratique.

Chevreul avait en vue la teinturerie et non la peinture, car c'est pour teindre les laines nécessaires aux artistes tapissiers des Gobelins qu'il imagina de *rabattre* toutes les couleurs franches que le spectre est susceptible de donner par leur mélange entre elles ; les couleurs franches du premier cercle chromatique de Chevreul sont déjà des couleurs rompues par l'addition d'une partie de la couleur voisine, sauf pour les étalons : *rouge, jaune et bleu*. Ces 69 autres couleurs sont des nuances combinées par la dégradation progressive de ces étalons et, le tout, formant en somme 12 valeurs de chaque ton ; 12 valeurs de rouge, 12 valeurs de jaune et 12 valeurs de bleu, puis 12 valeurs de vert, 12 valeurs d'orangé, 12 valeurs de violet ou bien 6 valeurs de rouge, 6 valeurs de rouge-orangé, 6 valeurs d'orangé, 6 valeurs d'orangé jaune, 6 valeurs de jaune, 6 valeurs de jaune-vert, 6 valeurs de vert, 6 valeurs de vert-bleu, 6 valeurs de bleu, 6 valeurs de bleu-violet, 6 valeurs de violet et 6 valeurs de violet-rouge. A ces 72 tons de valeurs diverses s'ajoutent encore 648 tons rabattus de noir par série de 72, de 1 à 9 dixièmes de cette couleur. Quel bagage pour le peintre ! Il ne fallait pas songer à employer ce système, et l'on s'en est tenu à l'emploi des couleurs mères mélangées entre elles ; le bagage, sans être aussi lourd, est encore chargé.

Voici, d'ailleurs, une liste complète de toutes les couleurs à peu près indispensables pour les besoins du peintre décorateur, dont la palette doit être beaucoup plus fournie que celle du peintre en bâtiment :

Couleurs blanches

Blanc de plomb.....	}	Composition chimique.
— de zinc.....		
— d'argent.....		

Couleurs rouges

Vermillon de chine.....	}	Sulfure de mercure.
— français.....		
Cinabre rouge.....		
Ocre rouge.....		Terre ferrugineuse.
Sienne brûlée.....		Terre calcinée.
Rouge de Mars.....		Oxyde de fer précipité.
Laque carminée.....		Dérivée du carmin.
— de garance.....		Végétale.

Couleurs jaunes

Jaune de chrome clair.....	Chromate de plomb.
— — foncé.....	—
— indien.....	Euxanthate de magnésie.
— de Naples.....	Antim. pl. sulf. chaux.
Cadmium moyen.....	Sulfure de cadmium.
Ocre jaune.....	Terre ferrugineuse.
Sienne naturelle.....	—
Laque jaune.....	Graines de Perse.

Couleurs bleues

Bleu de Prusse.....	Cyanure de fer.
— minéral.....	Cyan. de fer et alumine.
— de cobalt, ord.....	Alumine de cobalt.
— d'Outremer.....	Sulf. de sod. et silic. d'al.

Couleurs orangées

Jaune de chrome orangé.....	Chromate de plomb.
Mine orange.....	Oxyde de plomb.
Orangé Mars.....	Oxyde de fer précipité.
Laque capucine.....	Laq. carm. calc.

Couleurs vertes

Vert anglais clair.....	}	Chrom. de pl. et cyan. de fer.
— — foncé.....		
— de chrome.....		Oxyde de chrome.
— véronèse.....		Arsén. de cuivre.
Cinabre vert (moyen).....		Chrom. de pl. et cyan. de fer.
Vert émeraude.....		Oxyde de chrom. prydr.

Couleurs brunes

Brun Van-Dyck.....	Oxyde de fer.
— de Prusse.....	Bl. de p. calciné.
— de Mars.....	Oxyde de fer précipité.
Ocre brune.....	Terre ferrugineuse.
Terre d'ombre nat.....	—
— — calc.....	—
— de Cassel.....	—

Couleurs violettes

Violet de cobalt.....	Phosphate de cobalt.
— de Mars.....	Oxyde de fer et cobalt.

Couleurs noires

Noir d'ivoire.....	Ivoire calciné.
— de fumée.....	Charbon de pêcher.
— d'os.....	Os carbonisés.

Voilà 45 couleurs ; leur nombre est plus que suffisant pour répondre à tous les besoins, pour obtenir toutes les colorations ; car avec seulement la moitié, on peut aller déjà loin.

Et maintenant, pour être complet, voici un tarif détaillé des prix de toutes les couleurs pour la décoration vendues en tubes spéciaux dits *tubes à décor* ou en *boîtes* de 1 et de 2 kilos :

Désignation.	Le 1/2 tube.	Le tube.	Le kilo.
Bitume.....	0 40	0 80	6 »
Blanc d'argent.....	0 40	0 75	4 »
— de céruse.....	0 30	0 50	2 »
— de plomb.....	0 35	0 60	3 »
— de neige.....	0 35	0 60	3 »
— de zinc.....	0 30	0 50	2 50
Bleu céruléum.....	3 »	6 »	50 »
— de cobalt.....	3 »	6 »	60 »
— minéral.....	0 60	1 20	12 »
— de Prusse ordinaire.....	0 50	1 »	8 »
— — fin.....	0 60	1 20	12 »
Brun rouge.....	0 40	0 75	4 »
— Rembrandt.....	2 25	4 50	40 »
— Van Dyck.....	0 40	0 75	3 »

Brun Victoria	1 25	2 50	12 »
Carmin	3 »	6 »	60 »
Cinabre vert 1, 2, 3.....	0 75	1 50	8 »
Jaune de cadmium 1, 2, 3, 4..	4 »	8 »	70 »
— de zinc.....	1 25	2 50	18 »
— de chrome 1, 2, 3.....	0 60	1 20	6 »
— Indien.....	3 »	6 »	75 »
— de Naples.....	0 60	1 20	6 »
— brillant.....	0 75	1 50	8 »
Laque ordinaire.....	0 60	1 20	12 »
— fine extra.....	1 25	2 50	24 »
— géranium.....	1 75	3 50	35 »
— de garance ordinaire..	2 »	4 »	48 »
— — foncée.....	3 »	6 »	72 »
— — rose.....	3 »	6 »	72 »
— jaune.....	0 75	1 50	20 »
Mine orange.....	0 60	1 20	4 »
Noir d'ivoire	0 50	1 »	4 50
— de pêche.....	0 60	1 20	6 »
Outremer 1.....	1 25	2 50	24 »
— 2.....	0 75	1 50	15 »
Ocre brune.....	0 40	0 75	4 »
— jaune.....	0 35	0 60	3 »
— rouge.....	0 35	0 60	3 »
— de rhû....	0 35	0 60	3 »
Rouge anglais.....	0 40	0 75	3 »
— Van Dyck.....	0 40	0 75	3 »
— de Venise.....	0 40	0 75	3 »
Stil de grain brun.....	1 25	2 50	20 »
Terre de Cassel.....	0 40	0 75	3 »
— d'Italie nat.....	0 40	0 75	3 »
— — brûlée.....	0 40	0 75	3 50
— d'Ombre nat.....	0 40	0 75	3 »
— — brûlée.....	0 40	0 75	3 »
— de Sienne nat.....	0 40	0 75	3 »
— — brûlée.....	0 40	0 75	3 50
Terre verte.....	0 40	0 75	3 »
Vermillon flamand.....	2 25	4 50	18 »
— français.....	2 »	4 »	15 »
— anglais.....	2 25	4 50	18 »
— de Chine.....	2 25	4 50	18 »
Vert anglais.....	0 75	1 50	8 »
— émeraude.....	2 »	4 »	45 »
— Véronèse.....	0 75	1 50	8 »
Violet d'aniline.....	1 »	2 »	10 »

CHAPITRE IX

Les styles français anciens.

L'étude des styles avons-nous dit souvent est inséparable de l'histoire des peuples qui les ont sinon créés, du moins modifiés de telle sorte qu'ils leur sont devenus personnels; de même que l'on trouvera plus loin l'histoire des styles byzantin, arabe, japonais, russe, etc., nous devons, avant d'entamer la description des styles français, leur consacrer un court aperçu historique.

Nous devons remonter assez haut cependant, jusqu'aux commencements des temps dits modernes, c'est-à-dire de ceux qui suivirent la décadence des arts antiques. Et cela afin d'en pouvoir suivre la filiation depuis le point de départ.

Tous nos styles actuels ont pour point de départ l'influence gréco-romaine et l'influence asiatique-orientale.

Sous les derniers empereurs romains, sous Constantin notamment, qui était allé fonder Constantinople, l'ancienne Byzance, deux civilisations étaient en présence, deux rivalités dogmatiques et artistiques représentées par Byzance et par Alexandrie; de cette

rivalité naquit un schisme d'où sortit l'église orthodoxe ; donc, sur cette terre du soleil, deux églises firent que, bientôt, il y eut deux arts ou deux styles.

Byzance conserva les traditions grecques. Alexandrie, par l'affinité de ses artistes d'origine égyptienne, se ressentit toujours des traditions égyptiennes quant à l'interprétation artistique ou simplement ornementale et ce sont ces artistes, chrétiens, que l'on retrouvera plus tard courbés sous la domination musulmane et enfantant ce style arabe si particulier, si personnel. Ce sont eux qui construisirent les premières mosquées pour les Arabes lorsque ceux-ci possesseurs de la terre des Pharaons, voulurent élever des édifices au culte récemment fondé par Mahomet.

Mais, de ce côté de l'Occident, vers l'Europe, l'école de Byzance était seule influente, et tous les monuments, depuis cette époque jusqu'à l'avènement de Charlemagne, sont de style ou, mieux, d'allure byzantine, c'est-à-dire romaine.

Sous les derniers empereurs romains, une décadence prononcée se marque ; elle est encore accentuée par la dévastation, conséquence des invasions nombreuses qui eurent lieu dans la Gaule et jusque dans les provinces romaines.

Byzance elle-même connut des jours sombres, car c'est de cette ville que les chefs barbares voulurent rapporter au moins des parcelles de la pourpre des anciens chefs de l'empire du monde ; c'est de là qu'ils se proclamaient chefs eux-mêmes.

Pendant des siècles, ce ne fut donc que guerres, invasions, dévastations, pillages de toute sorte ; s'il y eut quelques trêves, pendant lesquelles les peuples envahis purent encore construire des habitations ou élever des monuments, on comprendra que, dans de

telles conditions, l'art devait nécessairement retomber fort bas. C'est ce qui explique l'aspect barbare des monuments antérieurs au ix^e siècle. Leur aspect ténébreux et farouche était donc la marque du temps. Aussi peut-on dire que, malgré le procédé de construction uniquement employé, malgré l'uniformité des éléments de décoration, tout style avait disparu.

Il fallut l'avènement de Charlemagne et son long règne pour faire renaître un peu de prospérité, mais surtout pour rénover et encourager les arts.

Avec la création des écoles de tout genre et de toute sorte, la quiétude revenant, les arts voulurent se reprendre aussi, et comme dans ces temps anciens le décor n'était guère que l'apanage des édifices du culte, ce fut dans la reconstruction des églises que l'art put seulement se manifester. C'est de cette époque que l'on se place généralement pour suivre l'évolution artistique, au moins celle qui est particulière à la France dont les arts vont aller progressivement et avec une allure bien nationale, depuis ce moment jusqu'à l'apparition de la Renaissance, qui fut comme la résurrection des arts antiques, mais auxquels le génie français sut encore imprimer sa marque, sa griffe puissante et à un point tel que, sur cette même terre de France où s'était épanoui pendant trois siècles le style ogival (le vrai style du pays), la Renaissance prit un caractère d'ampleur et de majesté presque égal au caractère d'ampleur et de majesté du gothique.

Quoique venue de l'Italie, c'est en France que la Renaissance connut son apogée, et c'est d'elle que dérivent tous ces styles actuellement classiques de Henri II, Henri III, Charles IX, Louis XIII, Louis XIV, Louis XV et Louis XVI qui trônèrent si longtemps,

et que les efforts puissants et persévérants d'un art dit nouveau ont tant de mal à supplanter.

Il n'a pas fallu en effet moins de trente ans de lutte et d'efforts pour trouver une formule à peu près nouvelle d'art moderne.

Tant que les promoteurs de l'art dit « nouveau » voulurent s'affranchir de toute tutelle, de toute loi esthétique, les tentatives d'art nouveau restèrent stériles, on ne vit que compositions baroques, abracadabrantes, sans queue ni tête.

C'est que l'art a des lois immuables et la recherche de la variété des formes n'a jamais voulu dire *absence* de toute forme ! or, c'était vers l'absence de toute forme rationnelle qu'allaient, obstinément, les prétendus novateurs... aussi, pendant 20 ans, usèrent-ils vainement leurs efforts.

Mais, lorsqu'en revenant à des idées plus raisonnables, on voulut bien reconnaître que le beau ne peut résider que dans la recherche savante, patiente et intelligente de ce qui a déterminé la beauté chez les générations précédentes, on s'aperçut bien que la nature seule doit être notre inspiratrice, et que l'étude de son interprétation est le seul moyen d'arriver à faire beau

On fit alors ce que nos pères avaient fait au moyen âge, on s'inspira de la flore et de la faune locales, on interpréta les formes naturelles, on leur donna l'imprévu, le mouvement, la grâce, en se *souvenant* de l'imprévu du mouvement, et de la grâce des styles classiques ; nous disons, en se *souvenant* des styles classiques, parce que c'est en se les rappelant et en s'appliquant à ne pas les répéter qu'on peut trouver de nouvelles formes.

Classification des Epoques

Style roman. — Trois époques

La première époque de ce style peut être prise, à partir du huitième siècle jusqu'au dixième siècle, depuis le règne de Charlemagne jusqu'à celui de Hugues Capet, en passant par Louis I, Charles le Chauve, Louis II, Eudes, Raoul, Louis IV et Louis le Fainéant. — De 768 à 996.

La deuxième époque comprend tout le xi^e siècle et le commencement du xii^e, embrassant les règnes de Robert, Henri I, Philippe I et Louis le Gros. — De 996 à 1137.

La troisième époque dite « de transition », prend dès la première moitié du xi^e siècle et jusque vers la fin du xii^e, sous les règnes de Louis VI déjà cité, de Louis VII et de Philippe-Auguste. — De 1137 à 1223.

Style ogival, dit gothique. — Trois époques

Première époque, allant de Louis VIII Cœur de Lion à Philippe IV dit « le Bel », en passant par Louis IX ou saint Louis et Philippe III le Hardi, c'est-à-dire, tout le xiii^e siècle avec une très faible partie du xiv^e. — De 1223 à 1314.

La deuxième époque embrasse les règnes de Louis X, de Philippe V, Charles IV le Bel, de Philippe VI, Jean le Bon, Charles V le Sage et Charles VI, c'est-à-dire, tout le xiv^e siècle et une faible partie du xv^e. — De 1314 à 1422.

La troisième époque va de Charles VII à Louis XII, en passant par Louis XI et Charles VIII — De 1422 à 1515, tout le xv^e siècle et les premières années du xvi^e.

Style de la Renaissance

une seule époque caractéristique, nombreuses variétés.

Il faut distinguer dans la Renaissance, diverses époques également, mais, en réalité, il n'y eût qu'un style caractérisé, celui de la Renaissance française, inspiré de la Renaissance italienne ou plutôt de l'école de Rome qui créa ce mouvement de régénération artistique dont Raphaël et Michel-Ange furent les promoteurs sinon les fondateurs et auxquels nous consacrons, d'ailleurs, une étude spéciale.

Ce mouvement de régénération fut suivi dans tous les pays, mais surtout en France où de grands artistes surgirent inopinément, s'emparèrent des données artistiques anciennes, les rénouvèrent avec un tel génie que la Renaissance « dite française » surpassa bientôt celle de Rome et que les monuments de Paris construits à cette époque furent et sont demeurés les plus beaux du genre dans le monde entier.

Puis, de modifications en modifications, suivant la nature des règnes, et les encouragements donnés aux artistes, la Renaissance changea de caractère, s'accusa tantôt dans un sens, tantôt dans un autre et donna naissance aux styles dits « de Louis XIV », Louis XV, Louis XVI, suivi lui-même du style dit « Empire » et qui ne sont que des dérivés de la Renaissance, des manières spéciales d'ornementation.

Mais, à proprement parler, ce style, celui qui seul mérite d'être appelé ainsi, va du règne de François I^{er} à celui de Louis XIII, en passant par les règnes de Henri II, François II, Charles IX, Henri III et Henri IV — soit toute la plus grande partie du xvi^e siècle et la première moitié du xvii^e siècle.

Remarques générales sur le style roman au point de vue ornemental.

Dans ce style encore barbare, et qui découle tout droit de l'art romain à l'époque de sa décadence, c'est l'arc en plein cintre qui est presque exclusivement employé jusque vers le milieu du XII^e siècle.

On utilisa à la fois l'arc surbaissé ou arc méplat, cependant l'arc semi-circulaire dit « à plein cintre », fut le plus employé; l'arc surhaussé qui est l'arc plein cintre dont on prolonge les côtés et l'arc outrepassé ou fer à cheval qui se distingue du précédent en ce qu'il est continué plus loin que le demi-cercle, et non prolongé par des droites; on a prétendu quelquefois que la forme de l'arc surbaissé était due à un tassement ou à des poussées latérales d'où venait sa déformation, mais il est facile à admettre que c'est bien à la volonté des constructeurs plutôt qu'au hasard; d'abord il est aussi simple de concevoir à l'aide du compas un arc outrepassé qu'un arc surbaissé, ensuite, il est certain que le travail de tassement ou des poussées latérales n'en serait pas resté là, ce déplacement de maçonnerie se serait fait sentir davantage et avec moins de régularité surtout.

A côté de ces arcs simples, viennent les arcs lobés, les arcs découpés en zigzag et en dents de scie, mais, en France, ce genre d'ornementation est assez rare pour les arcs.

Il y eut aussi, et vers le XII^e siècle surtout, les arcs entrelacés qui donnent par l'intersection de leurs courbes, une forme ogivale où quelques auteurs ont cru voir l'idée d'application ou de naissance de l'ogive, mais cette naissance reste encore de nos jours à peu près impénétrable.

Les arcs suivis et les arcs entrelacés donnèrent naissance à l'*arcature*, ou système d'arcades, les arcades romanes sont géminées (doubles), formées de deux petites arcades qui reposent toutes deux, au centre, sur une colonnette; ces petites arcades sont généralement contenues ou inscrites dans une arcade plus grande; on trouve également dans le tympan de la grande arcade, soit une rose, soit un quatre-feuilles ou un trèfle, ou simplement un œil-de-bœuf; il y a aussi quelques exemples d'arcades angulaires, c'est-à-dire, en forme de triangles au lieu de circonférence, mais ces exemples d'ailleurs disgracieux sont rares.

Nous venons de parler de la rose, du quatre-feuilles et du trèfle qui ornait souvent les tympan d'arcades; ces ornements dérivent tous du type dit « œil-de-bœuf », trou circulaire que toutes les basiliques chrétiennes possédaient autrefois dans leur façade. Simple, en rond, sans découpures, c'est l'œil-de-bœuf, découpé en 3 lobes il forme le trèfle, en quatre lobes il forme le quatre-feuilles; ces lobes sont simples, ou ornés de billettes, de tores, de dents, de zigzag, etc. L'œil-de-bœuf, élargi, agrandi, donne la rose qui jouera un rôle important dans les édifices du moyen âge, particulièrement dans le style ogival; le trou alors n'est plus vide, il est agrémenté de *meneaux* en pierre qui dans le style roman affectent à peu près la forme des rais d'une roue, les meneaux sont dits « rayonnants » parce qu'ils partent du centre et constituent autant de rayons du cercle dans lequel ils se trouvent placés.

Ces meneaux sont formés par des colonnettes ayant, presque toujours, chacune une base et un chapiteau; elles sont reliées par des arcs en plein cintre, quelquefois ces petits cintres sont, en outre, trilobés; les

colonnets sont simples ou doubles, c'est-à-dire à une ou deux rangées, ce qui augmente d'autant la richesse de la rose.

Au point de vue ornemental viennent ensuite les *moulores* qui sont des éléments très caractéristiques des époques et des styles.

Le roman possède beaucoup de moulores anciennes, grecques et romaines dont il ne pouvait d'ailleurs se dépouiller puisque ses formes primordiales sont celles des édifices gréco-romains comme nous l'avons dit au début. Les moulores sont dites simples, droites, courbes et composées :

Le *filet* est un tout petit profil carré saillant sur le nu ; la *plate-bande*, filet de plus grande largeur et de peu de saillie ; le *larmier* est de même, c'est plutôt un gros filet qu'une bande. Voilà pour les moulores droites.

Les moulores courbes sont plus nombreuses ; d'abord, l'inévitable *quart de rond* a la forme convexe ayant un quart de cercle ; le *cavet* qui est l'opposé du quart de rond, moulure concave ou creuse au lieu d'être convexe, c'est également un quart de cercle ; le *congé*, creux comme le cavet, mais de dimension moindre ; le *tore*, appelé aussi *boudin*, moulure de forme connexe en demi cercle ; la *baguette* est en semblable rapport avec le tore, comme le congé l'est avec le cavet, c'est en somme un petit tore ; la *gorge*, moulure creuse, l'inverse du tore ayant comme lui un demi-cercle.

Le *talon*, moulure à la fois concave et convexe par la réunion d'un cavet et d'un quart de rond ; la *doucine* concave et convexe également, mais placée inversement au talon ; la *scotie*, ou doucine non symétrique, c'est-à-dire, dont les deux courbes ont un rayon différent ; la *bravette*, l'inverse de la scotie,

c'est un tore non symétrique constitué par la réunion de deux arcs à rayons différents; le *chanfrein* ou arête rabattue, il est simple ou double; l'*anglet*, moulure très particulière, c'est une *rainure angulaire*, rectiligne, ou rectiligne et curviligne, droite, double, renversée en forme de trapèze, etc.

Après les *moultures*, voici les types d'ornementation qui en dérivent: les *chevrons*, droits ou en zigzag selon qu'ils sont brisés ou droits, ils sont dits doubles ou simples et multipliés, s'ils sont en plus grand nombre on les appelle aussi *tores brisés*; les chevrons *contre-chevrons* ou *enlacés*; les *frettes*; les *pointes de diamants*; les *méandres* appelées également grecques; le *cable* et la *torsade*; les *clous*; les *losanges enchaînés*; les *bandelettes enclavées*; les *bandelettes en arcature*; les *billettes* ou tores segmentés; les *nébules* ou tores en ondulations; les *damiers*; les *billettes carrées*; les *dents de scie*; *de loup*; les *rosettes*; les *fleurons détachés*.

Colonnes, piliers, pilastres et pieds droits.

Les colonnes affectent différentes formes, elles sont rondes, prismatiques, elliptiques; quand elles sont carrées, on les appelle *pieds-droits*, et *pilastres* quand elles sont rectangulaires, engagées dans le mur; les colonnes sont dites *engagées* lorsque, comme le pilastre, elles sont en partie saillantes de la muraille.

Les bases de colonnes ressemblent, généralement, à la base *attique* des anciens ordres grecs ou romains et elles reçoivent la plupart des moulures que nous avons énumérées d'autre part, la caractéristique de leur ornementation, ce sont des *empattements*, sortes de pattes ou de feuilles recourbées placées aux angles

de la base et attachant le gros tore à la base proprement dite.

Les fûts de colonnes sont ornementsés ou simples, généralement ils sont trapus, massifs et ne prennent la forme élancée que vers la fin de l'époque dite « de transition » ; ils sont lisses ou cannelés, toutefois peu souvent, ils peuvent être *godronnés, gaufrés, chevronnés, imbriqués, frettés, nattés*, ou contenir des personnages, des animaux ou des feuillages.

Les chapiteaux, ou têtes de colonnes ont deux parties dénommées, *tailloir* et *corbeille*. Le tailloir est la partie supérieure, généralement ornée de moulures et surplombant la corbeille; celle-ci peut être cylindrique, cubique, conique.

L'ornementation principale des chapiteaux romans sont des imitations de l'antique sculpture, palmettes, feuilles d'eau; la figure animale fut beaucoup employée, ainsi que des entrelacs, et tous motifs inspirés de l'Orient.

Les chapiteaux furent aussi, très souvent, peints en polychromie, mais les traces de peintures relevées ne permettant guère d'être édifié à cet égard, quant à la nature de cette polychromie qui dût, sans doute, être tout aussi barbare que l'ornementation elle-même.

Corniches, modillons, couronnements.

A l'entablement proprement dit des ordres grecs, on substitua, peu à peu, de simples corniches qui, de la plus grande simplicité tout d'abord, furent par la suite excessivement décorées; et, supportées, de manière générale, par des *modillons* ou *corbeaux*, que les archéologues s'accordent à reconnaître pour être l'imitation des têtes de solives soutenant le plafond des anciennes basiliques chrétiennes, ces modillons ou

corbeaux ont été souvent des prétextes à de bizarres sculptures où ne manquait pas quelquefois l'inconvenance; les corbeaux sont, ou carrés ou rectangulaires, ils sont aussi chanfrénés, en arcades, superposés de façon souvent compliquée, formés de têtes grotesques, de dents de scie, etc., etc. Le modillon offre une des particularités du style roman.

Quant aux appareils de pierre, et à la nature des motifs de la décoration des surfaces murales, on les voit toujours empreints de beaucoup de caractère; l'appareil, quoique petit, est arrangé par d'heureuses dispositions et l'emploi de matériaux colorés naturellement telles que des scories, ou tout au moins par la couleur rouge du ciment, laissant ainsi apparaître les joints de la juxtaposition des pierres.

Remarques générales sur l'ornementation du style ogival ou gothique.

Aux approches du XIII^e siècle, l'arc en plein cintre est définitivement abandonné et remplacé de façon radicale par l'arc en ogive ou arc brisé.

Quelle est l'origine de l'ogive? On ne le sait pas encore exactement, voilà de longues années que la question est posée, et plus elle va, moins on la voit se résoudre.

Nous verrons, dans l'historique du style arabe, que l'ogive a été employée assez fréquemment par ce peuple, à peu près vers la même époque qu'à celle de notre gothique, mais l'ogive arabe diffère de l'ogive française. En effet, elle possède un claveau à son sommet tandis qu'en France elle est toute constituée par la simple rencontre des deux arcs, le point de contact de leur brisure est laissé tel quel, les

Arabes y ont mis une clef, comme au plein cintre.

Il existe en Egypte, dit M. Lenormant, des ogives du VIII^e ou au moins du IX^e siècle, il en existe de semblables à Palerme (pour les Arabes), au X^e siècle; il y en a encore du XII^e siècle, dans la capitale de la Sicile, mais il reconnaît aussi que ces ogives ne se ressemblent pas; ceci tend donc à prouver que l'emploi de l'arc brisé connu de longue date, ne fut érigé *en système* par aucun peuple avant le moyen âge.

C'est sous le règne de saint Louis que le style ogival a pris sa véritable formule, et la Sainte-Chapelle à Paris en est le type le plus parfait qui soit.

L'ornementation prit, à cette époque, une allure et une importance considérables en même temps qu'une indépendance absolue; ce fut la flore nationale que l'on interpréta partout, la moindre fleurette de nos champs se transforma, sous la main des artistes, en un motif admirable d'ornement; la statuaire eut également une envolée superbe; on prodigua la peinture et la dorure; aussi, ces édifices ont-ils possédé un aspect de richesse incomparable et furent surtout étonnants par leur parfaite *unité* d'ensemble.

Ces monuments nous stupéfient encore après 5 ou 6 siècles d'existence; ils sont comme les témoins irrécusables d'une époque artistique sublime; leur construction est si solide qu'ils semblent défier le temps lui-même, ce grand ravageur; elle est si délicate que l'on dirait une dentelle de pierre, leur aspect vous pénètre par sa majesté, vous réjouit par son élégance; ces hautes voûtes, ces colonnes étonnantes de sveltesse, ces fenêtres immenses, tout cet ensemble de lignes fières et hardies semble avoir été exécuté par une autre race que la nôtre, ayant eu une philosophie spéciale et des moyens supérieurs : nous nous sen-

tons bien petits à côté de ces titans de l'architecture.

Que ces monuments aient été édifiés en raison du culte ou que l'idée génératrice en ait été puisée dans l'affirmation de toute indépendance, ils n'en sont pas moins l'attestation vibrante, éloquente et incontestable de la supériorité écrasante, comme de la force consciente que possédaient nos aïeux.

L'ogive, c'est la caractéristique du style gothique, elle fut employée consécutivement depuis le début du XIII^e jusqu'à la fin du XV^e siècle.

On a trouvé jusqu'à sept formes d'ogives, la plus ancienne est celle dite *romane* parce que c'est en plein style roman qu'elle reçut son application, elle est aussi dite évasée car elle est très large, la brisure des deux arcs est à peine prononcée; mais au XIII^e siècle, l'ogive se précise, devient pointue, elle est dite en *lancette*, c'est la plus énergique de toutes, la plus hardie aussi et fut spécialement utilisée pour les fenêtres. Vient ensuite l'ogive en *tiers-point* ou équilatérale; l'ogive *lancéolée* dont la courbure des deux arcs est prolongée jusqu'en dessous de la ligne des centres, c'est l'équivalent de l'arc cintré outre-passé, elle affecte la forme d'un fer de lance; l'ogive *surhaussée*, dont la prolongation des arcs devient parallèle en dessous de la ligne des centres; l'ogive *tronquée* ou surbaissée dont la courbure ne va pas jusqu'à la ligne des centres; l'ogive *Tudor* à quatre centres au lieu de deux, cette dernière forme est particulière à l'architecture anglaise et tire son nom du règne sous lequel elle prit naissance, puis viennent successivement l'ogive à *contre-courbure* de deux arcs convexes placés au-dessous de la ligne des centres; l'ogive en *accolade* ou *prolongée* par quatre cintres, elle est convexe et concave, c'est le principe de la

moulure dite *talon*; l'ogive en *doucine*, inverse de la précédente, par quatre arcs dont les plus élevés sont concaves et les inférieurs convexes.

On trouve encore l'arc *anse de panier*, surbaissé fortement ayant sur les côtés des arcs de rayon beaucoup plus courts; l'arc *déprimé* plus surbaissé encore que le précédent et se rapprochant du linteau droit mais arrondi aux angles.

L'ogive est, comme le cintre découpée en segments ou lobes, elle est *trilobée* quand il y a 3 lobes ou *prolylobée* quand les lobes sont en plus grand nombre.

La *rose gothique* est la transformation ogivale de la rose romane qui n'est elle-même que la transformation de l'œil-de-bœuf, ou ouverture circulaire toute nue; la rose peut être en forme de trèfle, de quatre feuilles ou de divisions plus nombreuses de lobes qui la composent; la rose à quatre feuilles est dite *crucifère*, il y a des roses dont les lobes sont considérablement multipliés, il y en a d'autres qui sont de forme lancéolée en forme de cymaise, etc., etc.

Une autre caractéristique du style gothique, c'est la grandeur des fenêtres dont les dimensions fort réduites dans le style roman, s'augmentent aussitôt et de beaucoup dès le XIII^e siècle; d'abord très hautes, elles deviennent à la fois hautes et larges, leur nombre donne l'illusion qu'il n'y a plus de murailles, « absence de murs » dit Viollet-le-Duc, voilà un des principaux caractères de la manière ogivale.

L'ogive donne naturellement naissance à l'arcade pointue, la fenêtre ogivale est aiguë, surhaussée peu souvent en tiers-point, mais jamais elle n'est lancéolée.

La fenêtre ogivale est souvent et très heureusement combinée, avec elle-même ou avec la rose, et quelquefois avec l'œil-de-bœuf; elle est *gémée* (double)

et réunie par un meneau, ou par une petite colonnette toute simple, ou bien il y a une arcade géminée doublée et une contre-arcade double inscrite, séparées par de minces colonnettes, avec un quatre-feuilles à la partie supérieure comme couronnement des arcades.

Au XIII^e siècle, le caractère qui domine, c'est l'élançement, c'est le gothique pur dans la majesté de ses lignes simples; au XIV^e siècle, dans le gothique dit *rayonnant* la simplicité disparaît, il y a des combinaisons de réseaux qui retirent à l'ogive son allure élancée; puis la fenêtre devient plus large, les arcs sont surbaissés, les beaux meneaux du XIII^e siècle, si frêles et si simples, font place à des meneaux plus compliqués, ils se festonnent et s'enchevêtrent au point qu'on ne les peut comprendre, mais ils ont toujours le cercle comme point de départ.

Au XV^e siècle, l'ogive s'écrase davantage, elle est fortement évasée, les meneaux ont des formes *flamboyantes*, les fenêtres se compliquent; l'arc se recourbe en dedans, en dehors il est en diagonale comme les doucines, ce n'est plus le cercle qui est le générateur des formes mais les quadrilatères curvilignes.

Ce qui se produit pour les fenêtres se produit pour les roses qui finissent par avoir des réseaux d'une complication insensée, cette profusion devient de la confusion, c'est le signal d'une décadence prochaine, et de fait, le XVI^e siècle devait voir renaître l'arc en plein-cintre.

Le système ogival est aussi très intéressant à étudier pour son système de disposition des colonnes.

D'abord, au début, la colonne est ronde, lisse ou accouplée, elle est groupée ensuite par trois; elle est ronde et cantonnée de quatre colonnettes engagées, ou de colonnettes isolées, en nombre assez grand

formant faisceau de 6-8 colonnettes; elle devient pilier pentagonal, cruciforme avec colonnettes engagées aux angles et d'autres colonnettes secondaires, la disposition va toujours en se compliquant, on voit jusqu'à douze colonnettes groupées.

Au xv^e siècle, le style devient tout à fait maniéré, poussé à la futilité qui cependant donne quelques heureuses moulures aux formes prismatiques.

L'étude des chapiteaux est pour le moins aussi typique que celle des colonnes et de l'ogive. Au xiii^e siècle, le tailloir du chapiteau est carré, la corbeille ronde ou pyramidale mais plus souvent ronde possède une ornementation dont le caractère est extraordinaire de vigueur et de sincérité; au xiv^e siècle, la corbeille se surcharge, devient abondamment ornée, mais avec un tel talent et une telle variété que la surabondance ne choque pas du tout; on peut dire que la moitié au moins des chapiteaux gothiques sont des merveilles de sculpture et de science décoratives. Le chapiteau corinthien lui-même, le plus beau parmi les ordres grecs, ne peut supporter la comparaison avec les chapiteaux de la fin du xiii^e et ceux du xiv^e siècles.

Les arcatures ogivales furent aussi un des bons éléments d'ornementation du style, c'est surtout au xv^e siècle qu'elles règnent, soit en applique sur les murs, soit à claire-voie.

Avec les arcatures, les balustrades peuvent être invoquées comme éléments principaux de décoration, elles sont même particulières à ce style qui, supprimant les murs partout où cela était possible, les mettait au moins à claire-voie quand la suppression n'était pas praticable, les balustrades ont donc remplacé les murs bas des galeries supérieures dans les édifices, et de là, se multiplièrent considérablement.

Les *contreforts*, ces superfétations architectoniques, autrefois si massives, deviennent très importants à l'époque ogivale en raison de la poussée des voûtes, que le peu de surface des murs rendait encore plus sensible; leur ornementation est importante, ils sont couronnés de clochetons, de pignons, de crossettes, puis vinrent des niches, des dais, des statues, etc., etc., avec d'autres artistes que ceux du moyen âge, l'obligation des contreforts aurait gâté l'aspect des monuments, mais avec eux, cette difficulté matérielle servit au contraire à accentuer davantage le système de construction et à grandir encore le caractère de l'œuvre tout entière.

On peut en dire à peu près autant des *nervures*, genre particulier de moulures garnissant les arêtes des voûtes; il y avait eu jusque vers le XII^e siècle emploi du tore simple pour garnir ces angles de voûtes, puis il y eut deux et trois tores réunis mais à des plans différents; du XIII^e au XV^e siècles, les nervures ne s'appliquèrent que sur les arêtes des voûtes dont elles accusaient le dessin et qu'elles soutenaient d'ailleurs par leur souplesse, mais la surabondance ornementale excessive du XV^e siècle perdit cette beauté austère, et l'on vit les voûtes s'emplier de réseaux compliqués et parfaitement inutiles.

Les *crochets*, *crosses*, *choux* et *bouquets* sont les ornements des pinacles, clochetons et parties rampantes sur le dehors des arcs, sur les arêtes des pyramides; ce sont presque toujours de grosses feuilles qui se recourbent sur elles-mêmes par un mouvement de raideur sur leur tige, puis on les fait se recourber dans le sens inverse, ce qui les gonfle en bourrelets ou les fait ressembler à des choux pommés, et c'est en effet le chou frisé qui forme presque toujours le

motif de ces crochets, de ces crosses formant suite et couronnés généralement par un bouquet ou panache au sommet de l'ogive, du pignon, de la pyramide ou des rampants sur lesquels ils courent. Autant le simple *crochet* du XIII^e et du XIV^e siècles est gracieux et peu gênant dans l'ensemble, autant le *chou* du XV^e alourdit l'allure générale, tout ce fatras d'enchèvement des meneaux, des arcs recourbés en accolades, des choux et des bouquets énormes impressionne confusément, on semble *ne pas comprendre* tout de suite, on voudrait moins de détails, moins de luxe, moins de dentelles.

Mais de tous les éléments gothiques, aucun ne fut aussi savamment compris que le fut la *gargouille*, cette gouttière saillante qui ne prêtait cependant pas beaucoup à l'ornementation ; eh bien ces artistes incomparables surent lui imprimer un caractère tel qu'il est inimitable en quelque façon que l'on s'y prenne. Les gargouilles sont attachantes au premier degré : on ne cesse de les regarder pour les comprendre ; ce sont des énigmes et l'on se passionne à leur examen dont jamais on ne se sent satisfait.

Quant aux ornements propres, employés dans le style ogival, nous avons déjà vu qu'ils étaient pris dans la nature même, et parmi les plus modestes plantes ou fleurs de notre pays, ces artistes n'allaient pas bien loin pour trouver des inspirations soit pour leurs chapiteaux, soit pour leurs balustrades, pour leurs corniches, etc.

La feuille de vigne, le lierre, la feuille de chêne, celle du fraisier et du nénuphar sont communément employées ; puis, le chou, le chardon, le houx, la chicorée frisée, toutes plantes à allure mouvementée qui serviront à composer les crochets, s'enrouleront

aux chapiteaux, etc. ; la rose est la plus employée de toutes les fleurs, n'est-ce pas aussi la plus belle de nos jardins !

Après trois siècles d'existence, de vie exubérante, après un essor incomparable, le style ogival devait, non pas disparaître, car il est impérissable, mais céder le pas à un autre style, retour des vieilles formules et qui ne se maintint que grâce au génie de nos artistes qui le transformèrent.

CHAPITRE X

Arts et Styles [modernes. La Renaissance.

Origine et apogée Italiennes.

La Renaissance a vu le jour en Italie où elle se développa rapidement, et s'étendit en France où elle exerça une influence considérable sur les industries artistiques. Mais l'art de la grande décoration fut surtout représenté par l'école romaine, où deux immenses talents brillaient d'un éclat incomparable: Raphaël et Michel-Ange.

S'ils furent de grands artistes, ils ont été avant tout des décorateurs, et nuls autres mieux que ces deux maîtres ne comprirent la liaison intime qui existait entre le grand art et la décoration.

Raphaël peignit des arabesques, des guirlandes et des fleurs; n'était-ce pas de la décoration pure?

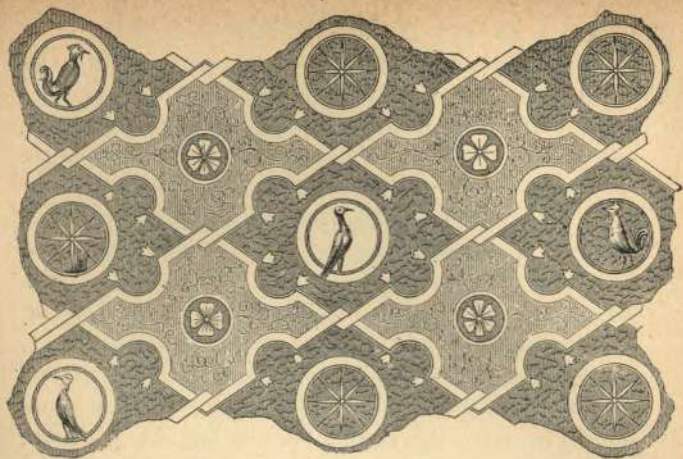
La peinture murale connut alors toute sa splendeur car jamais elle ne fut poussée aussi loin, aussi haut, et traitée avec autant de savoir.

Les fresques du Vatican ont une ampleur incomparable, et l'on ne sait ce qu'il faut admirer le plus, du talent des peintres ou de leur science, car ils

furent des savants, ces génies. Buonaroti, Sanzio et Léonard ; des dessinateurs, des architectes, des perspectiveurs de première force ; ils furent aussi des philosophes car toutes leurs œuvres sont empreintes de haute philosophie. Ah ! ces artistes ne faisaient pas de leur art un article d'exportation, ils firent beau et grand parce qu'ils surent puiser aux sources mêmes à cette école grecque dont ils s'inspirèrent, et dont on reconnaît les traces dans les Catacombes de Rome.

Sur les murs des chapelles et sous les voûtes des cryptes de ces immenses nécropoles souterraines où le christianisme abrita les premiers jours de son existence si tourmentée, les artistes chrétiens commencèrent à tracer leurs premières figures.

Imitées des peintures murales de l'antiquité, les compositions que l'on remarque dans les Catacombes de Rome, empreintes de la pensée naïve du christianisme, ont conservé néanmoins des formes païennes : les monogrammes du Christ, les croix, les branches de palmier, le navire voguant en pleine mer, l'ancre, l'agneau, la colombe et autres symboles de la croyance nouvelle, sont enclavés dans la distribution de la fresque et mêlés aux rinceaux, aux enroulements, aux festons, aux entrelacs et à tous les motifs si connus de l'ornementation des anciens. L'allégorie même, cette création de la Grèce, règne presque sans partage dans les Catacombes. Le Christ, sous la figure d'Orphée jouant de la lyre pour adoucir et attirer les animaux féroces, y est conçu de diverses façons ; la symbolique parabole du Bon Pasteur ramenant sur ses épaules sa brebis égarée y fait l'objet de représentations variées ; tantôt c'est celui que la



statuaire nous fait connaître dans toute sa pureté ; tantôt c'est seulement le simple berger avec la flûte du dieu Pan ; mais sur le front du Bon Pasteur, dans ses yeux, dans sa pose, il y a on ne sait quelle douceur que l'art chrétien pouvait seul imaginer.

La plupart de ces peintures appartiennent à l'époque la plus ancienne, c'est-à-dire au III^e ou même au II^e siècles.

Quant le christianisme, triomphant sous Constantin, fut libre enfin de vivre au grand jour, l'art conserva son style sans perfectionnement notable jusqu'à la fin du IV^e siècle. Mais la destruction de l'empire d'Occident, l'invasion des Goths, l'établissement des Lombards en Italie, jetèrent ce malheureux pays, durant les V^e, VI^e, VII^e et VIII^e siècles dans une longue anarchie, dans une extrême pauvreté, qui durent restreindre la pratique de l'art et en altérer le caractère.

A la fin du VIII^e siècle, Charlemagne, Adrien I^{er}, Léon III s'entourèrent d'hommes éminents qui ne devaient pas avoir de successeurs ; les incursions fréquentes des Sarrasins en Italie, à partir du IX^e siècle, les désordres et l'inertie du Pontife au X^e, furent des causes de nature à paralyser le génie des maîtres et à éteindre le flambeau civilisateur que Charlemagne avait allumé.

Si, à la fin du XII^e siècle, l'art était tombé en Italie au dernier degré d'ignorance et de grossièreté, dans l'empire d'Orient, surtout à Byzance, où Constantin, en quittant Rome, avait transporté le siège de l'empire, attiré les meilleurs artistes et rassemblé une quantité prodigieuse de leurs ouvrages, l'art se maintenait sans progrès, il est vrai, mais sans dégradation.

Il continua quelque temps à reproduire avec une exacte fidélité les types et les images de la peinture

chrétienne de Rome, et ce style, appelé depuis byzantin, ne tarda pas à se révéler comme le principe d'une manière nouvelle.

C'est à Constantinople que l'Italie demandait des artistes toutes les fois qu'il s'agissait d'exécuter d'importants travaux. Ces artistes laissèrent des imitateurs, et ce fut le point de départ de toutes les écoles qui devaient se former à Venise, à Gênes, à Pise, à Florence, à Sienne, etc. A partir de cette époque le style byzantin fut généralement suivi.

Une grande austérité dans la conception, une symétrie également sévère dans l'ordonnance, une immobilité ou du moins une raideur excessive dans les attitudes, une certaine sécheresse de contours, dans les formes une singulière maigreur, dans les proportions un allongement fantastique, un système de draperies à petits plis parallèles et serrés, un coloris morne, se détachent sur un front d'or étincelant, et une grande finesse d'exécution, tels sont les traits caractéristiques de cette étrange école. Les images de Jésus et de la Vierge, les suaires de sainte Véronique, les madones au teint noir, appelées les vierges de saint Luc, tous les types, toutes les images, tous les symboles consacrés par la religion du Christ furent produits dans ce style.

Rome ne s'associa guère au mouvement qui, au XIII^e siècle, ouvrait à l'art des voies nouvelles en Toscane.

L'ère de la Renaissance qui suivit immédiatement fut presque sans effet sur la ville des pontifes; la translation du Saint-Siège à Avignon et le schisme de l'Eglise d'Orient, rendirent l'immense cité tellement déserte que les palais et les églises y tombaient en ruines. Giotto, à la vérité, exécuta, sur les ordres du

pape Benoît IX, quelques travaux pour l'ancien Saint-Pierre de Rome, notamment sa fameuse mosaïque appelée la Barque de Giotto, que l'on voit encore aujourd'hui sous le principal péristyle du moderne monument. Ce ne fut qu'au xv^e siècle, lorsque, avec Martin V, la cour pontificale revint à Rome, que les arts reçurent une nouvelle et sérieuse impulsion. Mais alors il arriva ce que l'on avait déjà vu autrefois. Incapable d'en produire elle-même, Rome dut appeler des maîtres étrangers; Masaccio peignit à Saint-Clément, Fra Angelico au Vatican, Gentile de Fabriano à Saint-Jean de Latran; après eux, les peintres de l'école florentine travaillèrent à la chapelle Sixtine; ceux de l'école ombrienne aux salles du Vatican et dans diverses églises.

Sous Jules II seulement, Rome eut son école particulière, et bientôt, sous Léon X elle fut dans tout l'éclat de la splendeur. C'est au milieu de cette foule d'artistes, appelés de toutes parts de l'Italie pour exécuter les vastes projets du pontife, que se révèle le plus beau génie des temps modernes, Raphaël (1483-1520). — Raphaël, qui devait résumer toutes les idées, tous les moyens, tous les efforts tentés depuis deux siècles en Toscane et en Ombrie, et unir au grand savoir technique de l'école florentine le sentiment religieux de l'école ombrienne d'où il était sorti.

En effet, tous les principes de méthode, de convenance, de grandeur et de beauté inhérents à l'art ancien, passèrent entièrement dans l'art régénéré de Rome et contribuèrent puissamment à assurer à son école la supériorité sur ses rivales. Son caractère distinctif est un goût noble et sévère tempéré par la grâce, un dessin excellent, un grand choix d'atti-

tudes, un bel ordre de plis, de l'ampleur et de l'élégance dans les draperies. Dans ce style élevé, la richesse est sans prétention, la force sans bizarrerie, le modèle fondu, accentué avec sagesse, la touche simple, unie, peu empâtée et exempte de caprice; la nouveauté des vues, la justesse dans l'expression, le charme et la vivacité du sentiment, ce qu'on appelle enfin l'invention, sont des qualités départies au génie de l'école romaine.

La peinture voilée des passions, toutes les nuances des affections violentes ou sereines, amour, haine, tendresse maternelle, respect, dévotion, adoration, espérance, cruauté, douceur, terreur, pitié, voilà surtout la gloire et le triomphe de cette école.

Son dessin n'a pas la fierté et l'expression de force que l'on remarque dans les maîtres de Florence; mais il est flexible comme celui de l'antique et plein d'un adorable sentiment de naïveté qui n'exclut ni la grâce ni la noblesse.

Le coloris de l'école romaine n'a pas la vérité et l'éclat des peintures de Venise; mais ce ton clair, ces teintes fraîches, ces ombres légères, ce fini précieux, ces fonds peu travaillés, s'unissent admirablement, nous allions dire semblent être indispensables aux sujets mystiques, aux compositions idéales que traiteront avec une prédilection toute particulière les peintures romaines.

De cette école fameuse sortirent Jules Romain, grand dessinateur, artiste plein de savoir et d'invention, et qui eut l'honneur d'être, après la mort de Raphaël, proclamé le prince de l'école. Immédiatement après lui vient Giam Francesco Penni, surnommé il Fattore pour avoir été, dans sa jeunesse, garçon d'atelier chez Raphaël. Il devint un de ses

plus habiles collaborateurs, et fut, avec Jules Romain, institué de son maître. Se distinguent ensuite :

Luca Penni, frère du Fattore, qui eut une part active dans les travaux de Raphaël et acquit un véritable talent dans la gravure à l'eau-forte ; Perin del Vaga dont le souple talent embrassait tous les genres, et qui, indépendamment des arabesques, a traité un grand nombre de sujets dans la galerie des Loges, dite la Bible de Raphaël ;

Jean d'Udine, qui passe pour avoir retrouvé le secret des grotesques et en avoir renouvelé le goût d'après les modèles des thermes de Titus, artiste habile à peindre toutes sortes d'animaux, d'oiseaux et de plantes, et l'aide principal de son maître dans les arabesques de la galerie des Loges ;

Marc-Antoine Raimondi, célèbre graveur, auquel nous devons la propagation des pensées de Raphaël ; suivant Malvasia, il ne se contenta pas de graver sur les dessins de cet illustre maître, mais il peignit lui-même, d'après ses esquises ; Polidore de Caravage, si célèbre par ses grisailles et ses peintures en clair-obscur, imitant les bas-reliefs antiques ;

Pollegriano le Modèle, qui, de tous les élèves de Raphaël, fut celui qui l'imita le mieux pour les airs de tête et une certaine grâce dans la pose ou le mouvement des figures. Il a exécuté d'après son maître plusieurs sujets de la galerie des Loges ;

Bagna Cavallo ; Vincenzo di S^t Geminiano Raffaello del Colle, qui aida Raphaël dans la Farnésine, et Jules Romain dans l'exécution de la bataille de Constantin ;

Timoteo della Vite, qui fut d'abord élève de Francia ; et son frère Piétro ;

Benvenuto Tisi, surnommé le Garofolo parce qu'il

peignait assez souvent un œillet dans ses tableaux ; il a poussé si loin l'imitation du dessin, de l'expression et du coloris de son maître, que, sans le ton un peu plus chaud qui les distingue, on pourrait attribuer ses œuvres à Raphaël ;

Gaudenzio Ferrari, qui a travaillé au Vatican, et particulièrement aux tableaux de Torre Borgia ; Jacomone da Faenza ; et d'autres artistes de talent furent chargés spécialement de surveiller l'exécution en tapisserie de vingt-cinq cartons de Raphaël.

Après ces maîtres, l'école romaine perd son éclat et tombe, avec une incroyable rapidité, dans cette décadence dont nous voyons paraître d'abord les premiers symptômes chez les frères Zuccaro, Domenico Feti, Cristafano Roncalli, Antonio Tempesti.

Ici l'élégance maniérée de la touche, l'habileté du pinceau, la richesse de la composition, font de vains efforts pour dissimuler la pauvreté du fond, l'impuissance de la pensée. L'établissement du goût se reconnaît encore, à certains égards, dans le Baroque, pourtant si savant et si harmonieux ; dans André Sacchi, l'un des meilleurs et des plus purs coloristes parmi les héritiers de Raphaël ; et d'une manière plus sensible chez Francesco Romanelli, Ciro Ferri, l'un et l'autre élèves de Pierre de Cortone ; chez Sassoferrato et Carlo Martti.

Décoration de la Chapelle Sixtine.

Après les loges de Raphaël, après les arabesques, il convient de faire une large part à la décoration de la voûte de la chapelle Sixtine par Michel-Ange, car

jamais l'artiste ne fut mieux identifié au décorateur.

Cette chapelle, aussi grande à elle seule qu'une église, est ainsi nommée parce qu'elle fut bâtie par les ordres de Sixte IV.

Trente ans plus tard, le pape Jules II, neveu de Sixte IV, confia la décoration de la voûte à Michel-Ange pendant qu'à côté, dans ce même Vatican, Raphaël décorait les chambres et les loges ; les deux grands hommes se trouvaient donc comme en présence l'un de l'autre, et c'est peut-être à l'émulation causée sur chacun d'eux par ce redoutable voisinage qu'est due la réussite complète de ces admirables peintures.

Peintures de la Voûte.

Michel-Ange entreprit bien à contre-cœur ce genre de travail auquel il n'était pas du tout disposé ; lui, le grand sculpteur et le génial architecte, il dédaignait même la peinture à l'huile qu'il considérait comme un art d'agrément digne des femmes et des paresseux. Quant à la fresque, il en ignorait totalement les procédés ; pour les connaître, il fit venir de Florence les meilleurs spécialistes de ce genre de peinture, les vit travailler quelque temps sous ses yeux, puis, une fois maître de leurs secrets, il les paya, les congédia et s'enferma seul dans la chapelle pour se mettre à l'œuvre.

La voûte de la Sixtine présente dans sa partie la plus élevée une surface plane, oblongue, un plafond à proprement parler. Michel-Ange la divisa en onze compartiments, destinés à recevoir les peintures bibliques, auxquelles une architecture feinte servirait d'encadrement. Dans les espaces appelés pendentifs, c'est-à-dire formés par la retombée des arcs, il ima-

gina de peindre en fresques colossales les Prophètes et les Sibylles. Enfin, dans les emplacements circulaires inscrits au-dessous des pendentifs et au-dessus des fenêtres, il projeta une série de compositions secondaires, sans compter d'innombrables petites figures purement décoratives, qui devaient remplir tous les vides de la muraille, occuper tous les angles de la voûte, se plier à toutes les courbes de l'architecture.

Les morceaux les plus célèbres et aussi les plus admirables de cette vaste peinture sont les Prophètes et les Sibylles. Il est impossible de les avoir vus, même dans une simple estampe, et de n'en pas conserver à jamais le souvenir.

Le peintre s'est identifié avec le génie des prophètes; il a vécu avec eux; il les a vus grands, fiers, pensifs et attristés. Par un choix de concours qui n'appartient qu'à lui, par le développement outré des muscles et la sveltesse des jointures, en supprimant certains détails et en exagérant l'accentuation des autres, il est parvenu à en faire des êtres surhumains, dont le modèle ne se rencontre nulle part. Il a imprimé à ces prophètes un air de hauteur, un caractère de force imposante et de sombre majesté qui ferait paraître mesquin, timide et froid, tout ce que l'on voudrait leur comparer. Et toutefois chacun de ces hommes inspirés se présente à nous sous les traits que lui prête notre imagination échauffée par la lecture de ses écrits. Jérémie est le prophète de la désolation, aussi paraît-il affaissé sous le poids des pensées tristes. Accoudé sur son genou, il soutient d'une main sa tête qui penche, et ferme sa bouche prête à gémir, tandis qu'il laisse tomber son autre main avec une indicible expression de découragement, de mé-

lancolie. Sa draperie grossière, mais d'un jet grandiose, donne le sentiment de la négligence qu'on a dans le malheur. Mais, chose étrange ! ce poète des Lamentations n'est pas représenté gémissant, il est, au contraire, abîmé dans le silence de la rêverie, et sa douleur produit une impression plus profonde par cela seul qu'elle est muette.

La grande figure d'Isaïe est empreinte d'une sévérité formidable et sublime. Il est dans l'attitude d'un penseur qui a de la peine à se distraire de ses méditations. Un ange l'appelle au moment où, ayant placé sa main dans le livre de la loi pour marquer l'endroit où s'arrêtait sa lecture, il se livrait à ses hautes pensées. Sans presque changer d'attitude, il tourne lentement la tête, comme si la voix même d'un ange ne pouvait pas lui faire abandonner aisément les réflexions dans lesquelles il est plongé. Daniel est représenté comme un homme qui possède et qu'agite l'esprit de Dieu.

Son génie est personnifié par un enfant, qui sert de pupitre au livre sacré, et dans ce livre ouvert dont il a pénétré le sens mystérieux, le prophète vient de puiser l'intuition de l'avenir. On le voit qui écrit sur ses tablettes les pensées que lui suggère le texte du livre saint.

La puissance de l'attention, qui est peut-être le trait le plus caractéristique de l'intelligence, est aussi le trait le plus frappant de ces figures de Michel-Ange. Elle est exprimée avec une force étonnante dans la posture et le regard de Zacharie et de Jaël. De tous ces prophètes, un seul est peint dans l'action de parler ; c'est Ezéchiel, celui qui annonçait aux Juifs la fin de leur captivité, le rétablissement du temple et la venue du Messie. Au-dessus de l'autel où

le pape dit la messe, le peintre a placé Jonas, que la baleine a rejeté de ses entrailles, et paraît émerveillé lui-même du miracle qui l'a préservé de la mort.

Mais une difficulté de ce travail immense et nouveau, pour lequel Michel-Ange, n'ayant aucun exemple à suivre, devait tout prendre en lui-même, c'était la représentation des Sibylles. On peut dire que ces figures de femmes sont une véritable création. Rien n'y rappelle la vie commune ni les visages connus; leur physionomie, leur ajustement, leur attitude, tout indique en elles des êtres appartenant à un monde idéal, des personnages que Michel-Ange n'a pu voir que dans les rêves de son génie.

Grandioses et terribles, ces Sibylles ne sont pas moins étonnantes que les prophètes. Érythrée est belle comme une statue, imposante comme une divinité. La Sibylle Persique lit de près dans un livre tout plein sans doute de mystères redoutables et qu'elle semble dévorer. La Sibylle de Delphes est la plus fière image de l'intelligence qui commande; celle de Cumès paraît elle-même obsédée par des énigmes indéchiffrables; enfin, la Sibylle de Libye, tenant son livre haut et laissant tomber un regard dédaigneux au-dessous d'elle, exprime comme le mépris du vulgaire, auquel il est interdit de jeter les yeux sur les livres sibyllins.

Les sujets que Michel-Ange peignit dans les compartiments du plafond sont tirés de la Genèse. Le premier est rempli par l'image du Père éternel se balançant dans les airs.

L'esprit de Dieu, dit la Genèse, se mouvait au-dessus des eaux. Au second tableau, l'Éternel apparaît au sein d'un cortège de petits anges, et il chasse le génie du Chaos. Le troisième représente la création de l'homme.

L'homme est créé ; mais il est encore gisant sur la terre, sans mouvement, sans âme.

L'Éternel s'approche de lui, le touche à peine et déjà le corps se meut, l'homme va entrer dans le champ de la vie. Toutes ces compositions sont marquées au coin d'une grandeur inusitée, d'une originalité puissante et fière. Une des plus belles est la Création de la femme.

Ève est sortie des flancs du premier homme, et elle s'incline avec soumission, avec reconnaissance et avec grâce devant son Créateur. Adam est endormi et paraît accablé comme un être qui a perdu la moitié de lui-même. Il ne la retrouvera qu'en se réveillant. Plus loin nous voyons les seconds créateurs du genre humain, dans le Paradis terrestre, au pied de l'arbre de vie. Le serpent présente à la femme le fruit défendu qu'elle offre à son époux. Le sombre génie de Michel-Ange s'est un instant déridé dans cette peinture, et pour la première fois sa couleur sauvage est devenue suave et charmante.

Le tableau, du reste, est divisé en deux scènes par le serpent qui s'enroule autour de l'arbre, et dans ce même tableau où Adam et Ève mangent le fruit défendu on les voit chassés du Paradis par un ange.

Pressé par l'impatience du pape, le peintre de la chapelle Sixtine ne put finir ses fresques avec tout le soin qu'il aurait voulu.

Un jour que l'artiste voulait aller à la fête de Saint-Jean à Florence, Jules II lui demanda : « Quand finiras-tu ? — Quand je pourrai, dit Michel-Ange. — Quand je pourrai, quand je pourrai ! » répéta avec colère le fougueux pontife ; et il donna au peintre un coup de la petite canne sur laquelle il s'appuyait.

Mais à peine l'artiste offensé fut-il sorti que le pape,

craignant de le perdre, lui envoya ses excuses par un de ses favoris, qui pria Michel-Ange de pardonner un pauvre vieillard, toujours menacé de ne pas voir la fin des ouvrages qu'il ordonnait, il ajouta que le pape lui souhaitait un bon voyage et lui envoyait cinq cents ducats pour s'amuser à Florence. De son côté, voulant satisfaire aux impérieux désirs du pape, qui plusieurs fois, malgré son grand âge, était monté jusqu'à la voûte, le peintre, sans attendre l'achèvement de ses fresques, fit démolir l'échafaud et découvrit son plafond le jour de la Toussaint de l'année 1511. Ce jour-là le pape dit la messe dans la chapelle Sixtine, en présence des Romains étonnés.

Michel-Ange reçut pour cet ouvrage trois mille ducats qui, de nos jours, équivaldraient à cent cinquante mille francs environ. Il l'exécuta sans aucune aide, dans l'espace de vingt mois; il avait alors trente-huit ans. Ses yeux, après ce travail, étaient tellement habitués à voir au-dessus de sa tête, qu'il s'aperçut qu'en dirigeant ses regards vers la terre, il n'y voyait presque plus; pour lire une lettre, il était obligé de la tenir élevée. Cette incommodité dura plusieurs mois.

Les Sibylles et les Prophètes ont tenté le burin de plusieurs graveurs. Mais des nombreuses compositions de la voûte, fort peu ont été gravées, sans doute parce qu'elles sont trop petites pour être bien vues d'en bas, ce qui est un incontestable défaut.

Le pape Jules II en fut frappé lui-même le premier jour qu'il les vit, et il s'empressa de dire à Michel-Ange qu'il fallait enrichir et rehausser les tableaux de la voûte avec de l'or et de l'outremer. Cette observation parut futile au peintre, qui n'en tint aucun compte, et comme le pape insistait disant que la

chapelle aurait l'air pauvre : « Les hommes que j'ai peints, répondit Michel-Ange, furent pauvres aussi et professèrent le mépris des richesses. »

Il est certain que les sujets bibliques du plafond et tous ceux qui ont été peints dans les impostes des fenêtres sont fort peu connus. Et cependant Michel-Ange s'y montre sous un nouveau jour; car on n'y remarque point ce dessin chargé, ces recherches de contours, cette exagération de formes et de muscles qu'on lui a tant reprochés au sujet de ses autres fresques. Aussi Annibal Carrache préférait-il de beaucoup les peintures de la voûte à celle du Jugement. Il y trouvait une science moins étalée, plus calme et tout aussi profonde.

Rien n'est plus précieux à examiner d'ailleurs, que les dessins de Michel-Ange, car on y trouve son génie tout entier, sans avoir à regretter l'absence de couleur ou les artifices du clair obscur. Il commençait par dessiner sur un morceau de papier le squelette de la figure qu'il voulait faire et sur une autre il le revêtait de muscles.

Ses dessins, quand ils ne sont pas de simples pensées ébauchées à la plume, sont terminés de telle sorte qu'ils peuvent être facilement traduits en peinture tant l'artiste y a laissé peu de chose à faire aux élèves chargés de les exécuter.

Quant à ses tableaux à l'huile, ils sont extrêmement rares, si tant est qu'il en existe plus d'un ou deux qui soient entièrement de sa main. Nous avons dit qu'il méprisait ce genre de peinture; aussi doit-on croire que les morceaux qu'on lui attribue ont été peints sous ses yeux par Daniel de Volterre ou par Sébastien del Piombo, qui furent ses disciples, ou pour mieux dire ses imitateurs, car Michel-Ange

n'eut jamais d'école. Sébastien fut le peintre dont il aima le plus la manière, nous voulons dire ici le coloris. Souvent Buonarotti faisait la composition des tableaux de Sébastien qui, sur le dessin du maître n'avait plus qu'à étendre ses couleurs. Secrètement soutenu ainsi par la main de Michel-Ange, Sébastien del Piombo peignit, comme pour se mesurer avec Raphaël, la *Flagellation* et la *Transfiguration*. On rapporte que Raphaël ayant deviné la griffe de Michel-Ange dans les dessins de Piombo, s'écriait qu'il remerciait ce grand homme de le croire digne de lutter contre lui.

Il suffit de considérer ses fresques fameuses pour se faire une juste idée du caractère particulier de Michel-Ange, de son tempérament, de son humeur. Naturellement sombre, sauvage, porté à vivre seul avec ses pensées, il formait, par sa manière d'être, le contraste le plus frappant avec Raphaël. Autant celui-ci était gracieux pour tous, obligeant, mondain et d'un accès facile, autant Michel-Ange était fier, ombrageux, avare de son amitié, et peu soucieux de ces démonstrations extérieures qui sont si souvent la monnaie des princes. On le vit plus d'une fois tenir tête aux papes les plus volontaires, au terrible Jules II par exemple, et tandis que Raphaël s'attirait la faveur des souverains pontifes par une douceur de manières qui n'était pas sans dignité, Buonarotti leur commandait le respect par son attitude sévère, et les forçait à compter avec lui sans leur rien demander. Son naturel un peu farouche, son goût pour la solitude ne l'empêchèrent pourtant pas d'avoir un petit nombre d'amis fanatiques, et des serviteurs dévoués envers lesquels il fut quelquefois lui-même affectueux jusqu'à les soigner et à les veiller dans leurs maladies.

Il fut libéral, dit son biographe, il fit présent de beaucoup de ses ouvrages, et assistait un grand nombre de pauvres, surtout les jeunes gens qui étudiaient les arts. Il lui arriva de donner à son neveu la valeur de trente ou quarante mille francs à la fois. Aussi disait-il : « Quelque riche que j'aie été, j'ai toujours vécu comme un pauvre. » Dans le cours de ses grands travaux il lui arrivait souvent de se coucher tout habillé pour ne pas perdre de temps à se vêtir. Il dormait peu et se levait la nuit pour noter ses idées avec le ciseau ou les crayons. Ses repas se composaient alors de quelques morceaux de pain qu'il prenait dans ses poches le matin, et qu'il mangeait sur son échafaud tout en travaillant.

Ce grand homme n'a pas seulement honoré tous les arts, la peinture, la statuaire, l'architecture, la poésie, en les marquant à l'empreinte du génie le plus étonnant des temps modernes ; il les a honorés par son caractère qui, plutôt que de descendre à la flatterie envers les grands de la terre ou les princes de l'Église, demeura fier avec eux jusqu'à la rudesse, caractère qui devrait servir quelquefois de modèle aux artistes trop souvent enclins à l'oubli de leur dignité professionnelle.

Autour de ces deux astres, brillèrent aussi d'autres satellites dans le ciel des arts à la Renaissance, puis de cette école romaine naquit l'école française qui devait, elle aussi, posséder des maîtres artistes et décorateurs de premier ordre.

CHAPITRE XI

Renaissance Française et les styles qui suivirent.

L'école Française se forma à l'enseignement de l'école de Rome, mais elle la dépassa bientôt ; à cet effet nous empruntons quelques citations à l'ouvrage de M. Guilmard qui lui-même a puisé largement aux meilleures sources pour cette histoire de l'époque de la Renaissance, que les archéologues placent entre les deux règnes de François I^{er} et de Louis XVI. « En adoptant cette division des époques nous n'ignorons pas tout ce qu'elle a d'arbitraire et de conventionnel, mais nous savons aussi que dans les œuvres de l'homme comme dans celles de la nature, il est impossible de trouver des démarcations tranchées, des transformations subites ; tout est progressif, tout s'enchaîne, et la soudure est le plus souvent difficile à trouver ; nous n'attachons pas d'ailleurs une grande importance aux noms sous lesquels on désigne ces périodes.

Il est donc bien entendu, malgré la division adoptée que l'époque de la Renaissance ne s'y renferme pas rigoureusement. Quelques années avant le règne de

François I^{er}, on la voit déjà poindre et s'annoncer avec éclat, et lorsqu'elle se perd dans l'école jusqu'à présent si célèbre de Louis XIV, elle a depuis longtemps perdu les traits et la physionomie de sa jeunesse.

C'est qu'en effet, la Renaissance ne conserve pas, pendant toute sa durée, un caractère uniforme et stable, original et tranché ; elle se modifie profondément. On pourrait d'abord la diviser en deux phases principales : l'une s'étendrait de François I^{er} à Henri II. Pendant ce temps, elle tâtonne encore, elle cherche, elle conserve dans une proportion toujours décroissante quelques traditions, quelques habitudes de l'art qui l'a précédé ; quand elle en rejette la forme, elle en garde comme malgré elle le principe. Ce serait à notre avis la Renaissance proprement dite. La seconde phase embrasserait le temps qui s'écoule entre Henri II et Louis XIII. L'art alors a perdu tout souvenir de l'époque gothique, et il se présente sous des formes qui lui sont propres et que nous aurons à caractériser. Mais dans chacune de ces phases combien de différences encore, combien de divisions on pourrait établir. Chaque règne a à peu près créé un style différent, et dans le même temps on rencontre des diversités frappantes. Il ne faudrait pas d'ailleurs s'étonner outre mesure de ces variations multiples ; l'époque ogivale elle-même qui se présente avec un grand caractère de fixité et de respect pour la tradition, n'a pas cette uniformité impossible et chimérique.

Chaque siècle modifie l'œuvre du siècle précédent et, comme nous l'avons vu, ajoute de nouveaux éléments à l'art, ou développe ceux que le siècle précédent avait fait germer. Seulement pour nous les transformations sont plus promptes, pour la Renaissance,

elles sont aussi plus considérables, et le mouvement que l'art gothique mit près de trois siècles et demi à accomplir, la Renaissance l'exécute en moins d'un siècle et demi, elle l'exécute plus varié, plus profond.

Ce phénomène tient à des causes fort simples, et qu'il est bon d'indiquer en quelques mots.

1° L'architecture de la Renaissance, c'est un fait d'une haute importance, a un caractère exclusivement laïque et civil ; elle s'élève non pas sous l'inspiration d'une idée générale ou religieuse, mais pour satisfaire à des besoins d'un ordre bien subordonné, à des besoins de luxe, de bien-être matériel, de vie opulente et douce jusqu'alors inconnus. La noblesse de France, forcément pacifiée à l'intérieur par l'influence prédominante de la royauté, entourée d'une sécurité nouvelle, abandonnée à une oisiveté qui la fatiguait, et renfermée toujours dans cette forte et triste cuirasse qui abritait autrefois sa vie austère, se sentit gênée dès qu'elle ne se sentit plus défendue. Elle fut charmée, à la vue de ces demeures riantes, ouvertes, splendides, relativement commodes, qu'elle trouva en Italie. Elle en introduisit la mode parmi nous, et l'on conçoit que, n'étant plus retenue par la tradition religieuse, n'étant plus arrêtée par ce besoin général et uniforme d'assurer sa sûreté, elle donna l'essor à tous ses besoins divers, à tous ses goûts individuels, à toutes ses recherches, à tous ses caprices, avec une liberté d'allure que la vie sévère, pauvre, monotone, du moyen âge ne pouvait pas connaître ;

2° L'art nouveau avait à détruire un autre art constitué depuis longtemps et depuis longtemps maître de l'opinion ;

Il fallait entamer une lutte avec toutes ses chances diverses les opinions du moyen âge avaient encore

des racines profondes dans les esprits, les artistes révolutionnaires ne pouvaient créer de toutes pièces, et tout à coup, un système nouveau; ils mêlaient inévitablement, involontairement ou de parti pris des doctrines anciennes aux doctrines récentes, et selon que ce mélange contenait un des éléments en plus grandes proportions, il donnait naissance à des caractères particuliers, il présentait une physionomie propre;

3° Les associations étroites et peut-être mystiques des maîtres de l'œuvre, les confréries destinées à conserver les doctrines des ancêtres et à empêcher autant que possible qu'elles s'altérassent, se dispersèrent avec l'ère moderne; dès lors plus de lien, plus de tradition en quelque façon *sacrée*, plus d'obligation religieuse de conserver l'enseignement oral et de le transmettre intact; l'imagination individuelle recouvre, non pas toute son indépendance, puisqu'elle s'était, dès le début, comme nous l'avons dit, imposé une règle nouvelle, mais une partie de sa spontanéité;

4° Enfin toutes les doctrines de ce temps, en religion, en philosophie, en politique, poussaient les esprits vers le développement de la raison individuelle, vers le mépris de toute école, de toutes doctrines fortement, rigoureusement constitués; le besoin des innovations était universel, et cette admiration superstitieuse de l'antiquité elle-même dont les intelligences subissaient le joug par une bizarre inconséquence, n'était acceptée avec tant de facilité que parce qu'elle prenait le caractère d'une révolte.

Telles furent, il nous semble, les circonstances tour à tour dominantes, au milieu desquelles se produisit l'art de la Renaissance, et qui présidèrent à son évolution.

François I^{er}, qui avait embrassé avec enthousiasme la cause de la réforme dans les arts, qui en faisait comme la gloire de son règne, et qui avait rapporté de ses campagnes le goût le plus vif pour l'architecture de l'Italie, appela à sa cour les artistes de ce pays. Léonard de Vinci, André del Sarte, Primatice, Serlio, Benvenuto Cellini, furent accueillis à la cour de France avec des honneurs inconnus jusque-là et récompensés avec une noble prodigalité. On ne chercha pas à contester leur supériorité et on se laissa facilement convaincre par leurs doctrines dans les régions de la cour.

Cependant, vers la fin du règne de François I^{er} s'était formée une école qu'on peut dire nouvelle, et qui devait briller de tout son éclat sous son successeur; trois maîtres la représentent, également illustres par la puissance et par l'originalité de leur génie, Pierre Lescot, Jean Bullant et Philibert Delorme, qui avaient été étudier leur art dans l'Italie, et en avaient rapporté l'admiration de l'antique, mais qui ayant puisé à la source les modèles de cette beauté recherchée par la Renaissance, étaient plus indépendants de l'École italienne, un instant dominante.

Jean Bullant construisit en 1540 le château d'Écouen; la cour du Louvre fut commencée en 1541 par Pierre Lescot, et six années plus tard, Philibert Delorme entreprit le magnifique château d'Anet.

A ce moment, selon nous, la Renaissance atteint son apogée; on y trouve à la fois plus de simplicité, plus de grâce et de noblesse; la tradition gothique laisse encore quelques traces à peine sensibles et qui se révèlent par l'excès de la décoration, mais ces traces vont bientôt disparaître, et d'ailleurs, on peut dire que dans les formes matérielles, dans les dispo-

sitions rien de gothique ne subsiste plus, c'est seulement un souvenir presque effacé et du goût qui ont présidé à la construction des édifices.

Dans le Louvre, plus d'importation, plus d'imitation, aucune influence étrangère ne se fait sentir, c'est une production vraiment nationale qui l'emporte de beaucoup sur ce qui l'a précédé, et qui, malheureusement, disons-le, n'a pu être surpassé.

Arrivée à ce point, que serait devenue l'École française si elle avait pu se développer librement, si elle avait été, comme depuis un demi-siècle, favorisée par les circonstances, fécondée par la protection de princes riches et libres d'en seconder les progrès ? Nul ne peut le dire. Il est bien vrai que Catherine de Médicis eut une grande part dans le mouvement de la Renaissance et s'y dévoua avec ardeur ; mais il est impossible de penser que la misère des temps et la fureur des guerres civiles ne modifièrent pas la marche que cet art aurait suivie dans la sécurité de la paix et de l'opulence.

L'activité des artistes éminents que nous venons de citer se portait sur tous les points ; en même temps qu'ils s'efforçaient de constituer un art nouveau, un style moderne et national, de donner à leurs œuvres une physionomie originale, ils abordaient avec hardiesse les difficultés les plus grandes de la construction et l'on peut dire qu'ils n'ont pas été dépassés depuis.

Mais, pourtant, un mouvement de décadence se fit sentir. Les règnes de Charles IX et de Henri III restèrent stériles, et quand la paix, sous le successeur de ce dernier, rendit quelques loisirs à l'État et aux grands, les arts si longtemps noyés dans le sang et dont les plus beaux modèles étaient détruits, ces arts furent trouvés bien dégradés et abâtardis.

Le style de Henri IV et de Louis XIII est rude et austère; il manque d'élégance et de correction. On y trouve de la force et de l'énergie, mais la plupart du temps sans grandeur et sans richesse; l'esprit et la main ont perdu à la fois, l'un sa fécondité, l'autre son adresse.

Le règne de Louis XIII comme celui de Charles IX s'inaugura sous des auspices bien fâcheux pour les arts, il n'était pas permis de leur demander des progrès, et pendant cette minorité orageuse, ils déchurent plutôt de l'état déjà misérable où ils étaient tombés; toutefois, la régente Marie de Médicis apporta en France ce goût et cette intelligence des arts, héréditaires dans sa famille, et c'est à elle que nous devons ce magnifique palais du Luxembourg, commencé par Jacques de Brosse en 1616 et qui fut en France, comme une seconde Renaissance italienne.

A notre avis, cependant, il est manifeste que ni le Luxembourg, ni le Palais-Mazarin, aujourd'hui la Bibliothèque nationale, n'égalent le Louvre qui reste, quoique premier exemplaire de ce style, le plus beau monument de la Renaissance française.

Sous le règne de Louis XIV, d'un roi aussi fastueux que l'était le roi-soleil, toutes les manifestations d'art devaient obéir à une impulsion de luxe et il en advint ainsi; on peut dire que les arts brillèrent, surtout par la pompe et la magnificence.

Il est à remarquer, en effet, que tous les monuments élevés à cette époque sont construits en vue de l'effet extérieur.

Louis XIV ne devait pas manquer de faire continuer les travaux du Louvre, toujours suivis, mais

jamais achevés ; ne devait-il pas travailler à ce palais des rois !

Ce fut sous son règne que se construisit la colonnade du Louvre d'après un projet de Claude Perrault, cette colonnade fut admirée et chantée de tout l'univers, c'est elle qui servit de type pour la construction de presque tous les monuments importants qui suivirent, et pourtant, à dire vrai, elle *n'empoigne* pas, d'abord on ne se l'explique pas ; pourquoi ces colonnes sont-elles de proportions si vastes ? Leur accouplement n'a pas non plus raison d'être, et cette façade dégage une réelle froideur quand on considère la pauvreté du soubassement si désespérément nu, lorsque l'étage est aussi agrémenté.

Cette colonnade, quand on la compare à la cour intérieure, est absolument disproportionnée et en complet désaccord avec l'architecture que l'on avait la prétention de vouloir suivre ; elle est imposante et majestueuse par elle-même, mais elle n'est pas soudée au monument, elle semble être une applique, on a certainement dépassé le but.

La construction du château de Versailles fut aussi la grande préoccupation de ce grand roi : là encore on est davantage impressionné par l'ampleur des proportions plus que par la valeur artistique de l'édifice dont la chapelle semble être le meilleur morceau.

Les Invalides sont dans une note meilleure, il y a là une plus grande unité et une moindre recherche de grandeur fastueuse, mais comme les détails paraissent lourds dans l'ensemble !

Si nous nous plaçons maintenant à un point de vue plus spécial, celui de l'ornementation, nous trouvons le même aspect de faste et de luxe effréné, de débau-

che, de profusion où le goût est bien près de sombrer... Si nous examinons des vases, nous les voyons monumentaux et surchargés de guirlandes, sculptés, gravés partout avec une abondance qui fatigue; les trophées qui couronnent les édifices sont pesants.

Les frontons de cadres écrasent le cadre, les guirlandes sont trop lourdes. Tous les ornements en général manquent d'élégance. Que l'on compare un rinceau Louis XIV avec un rinceau Renaissance, la différence sautera aux yeux : ici, de la grâce, là, de la profusion et de la lourdeur.

Mais il est bon d'ajouter que toute l'ornementation Louis XIV est puissante et très féconde, c'est même cette fécondité qui va nous donner la période de transition de ce style avec le suivant; les compositions ornamentales de cette période sont les plus belles, car l'ornementation de la fin du xvii^e siècle vaut beaucoup mieux comme goût que l'ornementation du milieu de ce siècle.

Nous trouvons, d'ailleurs, confirmation de ce que nous avançons chez des auteurs contemporains et dont voici une citation des plus typiques :

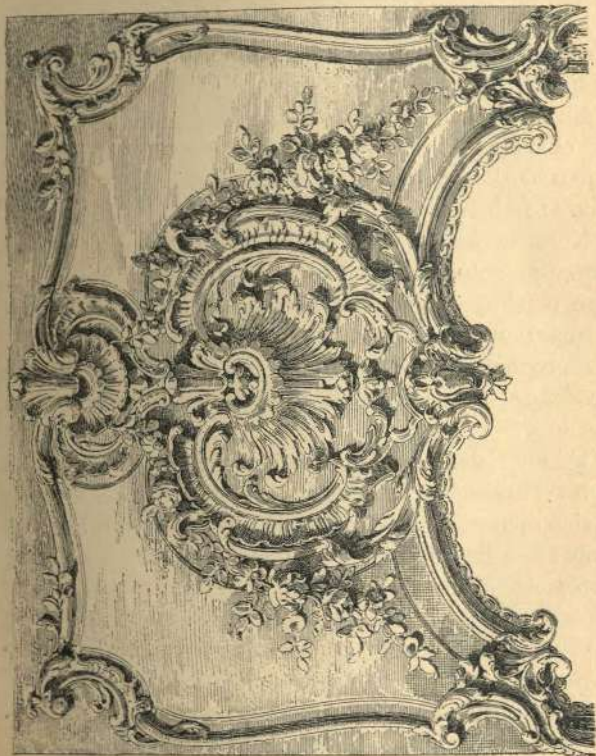
« Maintenant c'est comme une manie générale de ne croire beau que ce qui est surchargé d'ornements de toute sorte, sans choix, sans discrétion et sans convenance. »

Suit une critique très acerbe et pleine d'esprit sur le jugement que porteraient les maîtres du moment sur certain autel de style ancien :

« Cette composition d'autel sera estimée très pauvre par nos petits maîtres qui, pour l'enrichir, au lieu d'une colonne de chaque côté, en mettront quatre ou six, peut-être davantage, avec deux ou trois ressauts dans la corniche afin de rompre l'alignement dont la



régularité leur est ennuyeuse ; ce serait aussi, pour eux, trop peu d'un fronton, ils en ajoutent deux assez souvent et quelquefois trois, tous l'un sur l'autre, et encore faut-il, pour qu'un fronton soit beau, qu'il soit



Style Louis XIV (dernière manière, dite transition.)

brisé et lambrequiné de quelque écusson ou d'un cartouche. »

Mais, à ce moment, il n'y avait pas à remonter le courant que suivaient les arts sous la direction d'un

maître tel que le roi dont l'exemple était suivi en cela par tous les fortunés de cette époque qui introduisaient dans leurs demeures toutes les somptuosités de la cour elle-même; le bronze, les marbres, l'or brillent de toute part.

La fécondité de l'ornementation sous ce règne dénote beaucoup de verve, mais elle est dénaturée par l'aspect prétentieux qui s'en dégage.

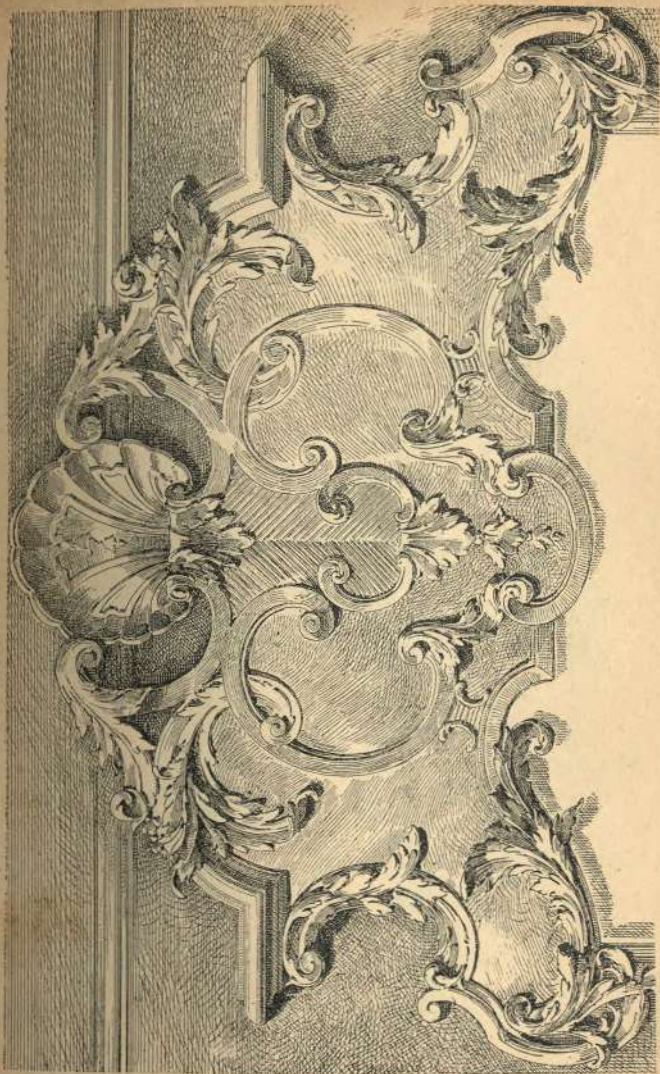
En un mot, le style de Louis XIV éblouit, mais il ne charme pas; si les matières sont précieuses et l'imagination vaste, il lui manque la grâce, la précision et le bon goût.

Nous avons dit qu'à la fin du xvii^e siècle, le sens artistique, décoratif surtout était devenu meilleur. Son acheminement vers un nouveau règne le transforma tout doucement et, pendant un bon moment, les productions ornementales se ressentirent d'une grâce de formes qu'elles avaient trop longtemps perdue.

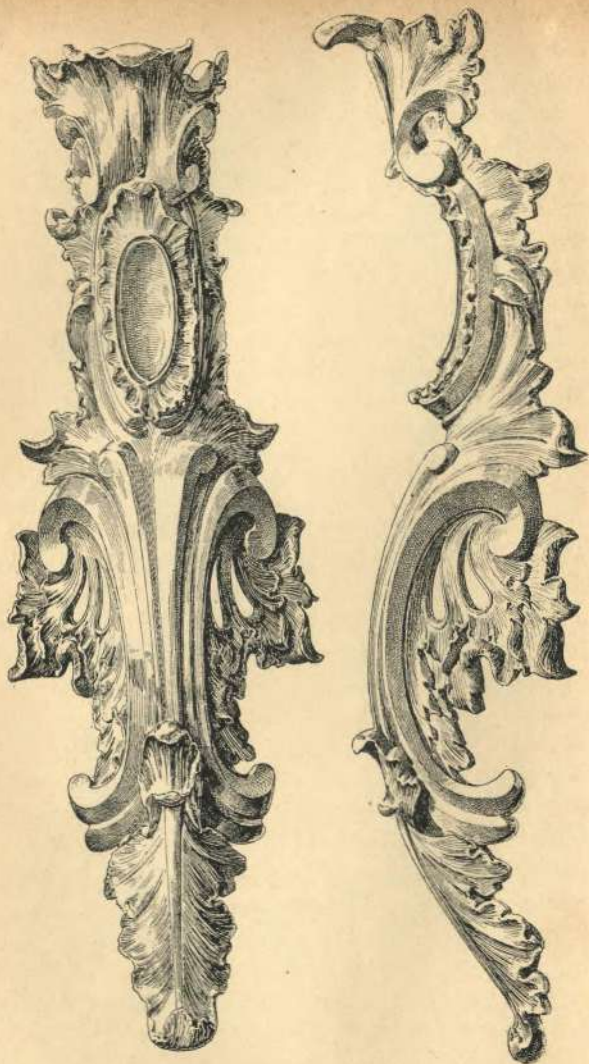
En effet, dans cette courte période de transition, on voit la surabondance des détails décroître; les formes, moins épaisses, se précisent et s'épurent; malheureusement, cela ne dura guère, et bientôt la mièvrerie l'emporta partout sur le bon goût un instant triomphant; le style Louis XV était né.

Cependant, il serait injuste de trop combattre le caractère de ce nouveau style, qui eut au moins l'avantage de rester toujours gracieux; il s'écarta totalement des habitudes et devint absolument particulier.

Ce n'étaient ni les réminiscences de l'art grec ni celles du gothique; rien de tout cela ne subsiste, tout au moins dans l'ornementation et la peinture, car l'architecture changea peu et, quoique moins lourde, demeura la même dans les grandes lignes, à en juger



Style Louis XV, 1^{re} manière.



Ornements Louis XV.

par l'École militaire, le château de Compiègne et l'église Saint-Sulpice.

Mais, aux beaux débuts de ce style du XVIII^e siècle, succéda toute une période politique malheureuse qui eut naturellement son contre-coup dans les arts, et de ces belles formes du commencement, il ne resta plus que le goût *rococo*; l'art se ressentit aussi du relâchement des mœurs qui entraîna la dépravation du goût.

On peut dire néanmoins que, au point de vue *décoratif*, le style Louis XV est le mieux dans la note; sa fantaisie est inépuisable, et les compositions qui en découlent sont toujours dans l'esprit *récréatif* qui lui est propre. C'est le style riant, charmeur, un style d'opéra-comique, si l'on peut employer cette comparaison; et n'eût-il pas existé qu'il faudrait l'inventer, car il offre aux décorateurs modernes des ressources d'interprétation facile; de nos jours même, il est à lui seul le grand inspirateur de l'*art nouveau*; l'art nouveau est, à notre sens, un retour aux traditions du moyen âge sous le rapport de l'interprétation florale et un retour aux formes simples du Louis XV auquel il emprunte l'allure particulière de mouvement, avec ses soubresauts gracieux; l'art nouveau se ressent de l'austérité de l'un et de la gentillesse de l'autre tout à la fois; c'est ce qui lui donne cette allure parfois monastique, parfois dansante et quelquefois même les deux ensemble.

Style Louis XVI.

Une profonde modification se manifesta sous le règne de Louis XVI, dans la décoration des édifices et des appartements, résultat d'un engouement pour

les ornements antiques qui s'introduisit dans les mœurs de l'époque, les peintures de Pompéi ainsi que les sculptures des monuments de Rome furent reproduites à outrance, cela devint une mode qui s'introduisit partout et jusque dans le mobilier dont l'industrie nationale souffrit énormément; autant cette industrie avait prospéré avec le style Louis XV, autant elle périclita avec le style Louis XVI qui ne comportait plus que la copie des meubles anciens. Ce que la sculpture d'ornement perdit, ce fut la peinture qui en bénéficia car elle reprit une importance comparable à celle qu'elle avait eue sous Louis XIV, avec l'illustre Lebrun, Bérain, Audran, etc.

La peinture décorative de cette époque Louis XVI est beaucoup moins lourde que celle du xvii^e siècle; les artistes, plus indépendants sans doute, savent châtier la forme qui devient fort gracieuse, et puis, la surabondance a disparu, le goût est certainement meilleur, la disposition plus savante. Comme peintres, à la fois décorateurs et artistes, on peut citer J.-H. Fragonard, d'abord élève de Chardin, puis de Boucher; cet artiste de grande valeur a fait d'innombrables peintures et compositions, très décoratives, d'un goût parfait.

Après avoir été lauréat de l'Académie, quelque chose comme prix de Rome, Fragonard partit en Italie, puis à son retour fut chargé d'un tableau devant servir de modèle pour la tapisserie des Gobelins, puis des dessus de porte représentant l'Amour, les Grâces, Vénus et la Nuit, pour la Du Barry; il fit, en outre, des plafonds, des panneaux décoratifs à profusion car il avait une grande facilité de travail.

Possédant un atelier au Louvre, il l'avait décoré de façon très originale, abordant tous les genres, on

y voyait des dessous de bois, des fleurs, de l'architecture, des tentures, le tout traité en factice et donnant parfaitement l'illusion des choses.

Tout ce beau talent, toute cette énorme production n'empêcha pas cet excellent artiste de mourir dans la misère, triste fin réservée à la plupart de ceux auxquels la nature a donné la redoutable vocation artistique et même le talent.

Le peintre Vien eut plus de chance ; il mourut sénateur de l'Empire. Vien avait été l'un des plus zélés parmi les promoteurs de la rénovation de l'art antique, et c'est de son atelier que sortit la fameuse école classique dont David fut le chef incontesté.

La réputation de Vien avait commencé par une peinture qu'il fit à Saint-Roch ; il peignit ensuite pour les Gobelins, fit de nombreux dessus de porte et des plafonds pour les hôtels particuliers. Les frères Lagrenée eurent également une bonne renommée ; l'un d'eux a même décoré un caisson de la voûte, dans la galerie d'Apollon, au Louvre ; l'autre a été attaché à la Manufacture de Sèvres, tandis que l'aîné décorait le plafond du théâtre au petit Trianon et établissait les dessins des arabesques que Deleuze peignit au Château de Versailles dans la salle de spectacle construite sous ce règne, tandis que le plafond de la grande salle du théâtre de ce même palais était décoré par Durameau, qui fit également un des caissons de la voûte de la galerie d'Apollon, et aussi le plafond du grand salon de l'hôtel Nivernais.

Un autre peintre de ce temps, fut Huet, qui laissa beaucoup de compositions pour meubles, tapisserie, animaux, arabesques, etc., des dessus de porte en quantité, fit de nombreux modèles pour le papier peint qui, depuis Louis XVI commençait à prendre

de l'extension, il fit jusqu'à des panneaux de carosses dont les frères Martin, les célèbres vernisseurs, avaient la spécialité exclusive.

Mais un ornemaniste devait laisser des traces encore plus profondes, *Salembier*, dont tout le monde connaît les admirables et délicats rinceaux, les belles frises enrubannées, les panneaux décoratifs sur vantaux de portes, pleins de charme; nul mieux que *Salembier* ne sut enrouler des spirales et modeler des culots, ni suspendre des guirlandes.

On cite, également, comme ayant produit beaucoup à cette époque, les deux frères Rousseau, tous deux peintres et sculpteurs de talent, auxquels M. Champoux attribue une foule de travaux très heureux comme décoration, notamment à la bibliothèque de Louis XVI, au foyer du théâtre de Versailles, à la chapelle du petit Trianon, ainsi que le petit cabinet du roi reconstitué au musée des Arts décoratifs à Paris.

Les équipages, fort luxueux à cette époque, occupaient beaucoup d'artistes, parmi lesquels on distingue Aubert.

Pour les peintures d'appartements, la mode était aux arabesques; et après la vogue des panneaux faits par les procédés du vernis Martin, on employa des plaques décorées de la manufacture de Sèvres.

Puis, vint le goût des gouaches. Huet s'y distingua particulièrement, mais pas autant, toutefois, que Prévost le jeune; la fantaisie était fort en honneur alors et le genre changeait fréquemment; on cite l'originalité toute spéciale d'un peintre, Anne Lebel, qui ne trouva rien de mieux que de peindre des sarabandes sur des œufs d'autruche. Comme c'était, d'ailleurs, un artiste de talent, sa fantaisie eut un certain

succès; il est fort probable, que de nos jours, aucun spécimen de ces œufs décorés n'en subsiste plus.

Le pavillon de Bagatelle, cette propriété dans laquelle les Parisiens ont pu pénétrer depuis peu, à cause de sa mise en vente, fut décoré sous la direction et d'après les plans de Bellanger, architecte décorateur qui avait pour charge, celle d'architecte du frère du roi, alors comte d'Artois; du reste il y eut à cette époque, plusieurs architectes décorateurs parmi lesquels il y a lieu de citer tout spécialement Cauvet et, après lui, Ledoux. Voilà pour des artistes principaux de ce style. Maintenant disons quelques mots sur le style lui-même.

Sa caractéristique est une ordonnance de bon goût et le soin des détails, toutes qualités qui manquent au style Louis XIV.

Ce qui détermina cette manière, un peu froide il est vrai, c'est, nous l'avons vu déjà, l'influence des arts antiques et surtout l'imitation des décorations de Pompéï... A l'examen, en effet, il semble bien que c'est du Louis XIV et du Pompéïen réunis; les ornements sont dérivés du premier et l'agencement dérive du second.

Les bonnes décorations Louis XVI, ont pris à l'un un peu de sa facture puissante et l'ont accommodée à l'élégance de l'autre.

L'ornementation du style Louis XVI, surtout dans les panneaux décoratifs, se compose de tous les éléments de décor : ornements proprement dits, fleurs, animaux, figure humaine, paysages; tout se trouve quelquefois réuni dans une même composition, et cela, toujours gracieusement, toujours avec un goût exquis.

La richesse et la variété des rinceaux est typique :



Rinceau Louis XVI.

ce fut le triomphe du *culot*, du modelé dans l'ornement, ce qui paraît être un non-sens si l'on pense à l'imitation de l'antique, mais ce qui est bien personnel au style et ce qui précisément le distingue complètement des mièvreries pompéiennes, car en somme, on a outrepassé de beaucoup les limites de l'admiration au sujet des peintures romaines qui ne sont pas souvent d'accord avec la plus élémentaire harmonie des couleurs, et puis, pour gracieuses qu'elles soient, leur sèche-resse fatigue et mécontente l'œil, elles semblent *plaquées* à la manière d'une marqueterie et ne sont pas *enveloppées* comme la décoration Louis XVI

qui, à ce point de vue, est préférable à beaucoup près.

Si l'idée romaine a servi de modèle, il faut reconnaître qu'elle a subi des modifications tellement importantes, qu'on n'en retrouve plus trace. A côté du genre Louis XIV, le genre Louis XVI peut paraître grêle, mais, comparé aux peintures de Pompéï, comme l'appréciation change!

Dans l'ameublement, on ne fut pas aussi artiste et l'influence antique se reconnaît de suite; le rinceau seul est un élément moderne, tout le reste est grec ou romain, mais avec plus de grâce.

On décora abondamment les demeures, les hôtels et les châteaux, mais cette abondance n'a rien de surchargé, comme sous le grand roi. Les portes, les lambris, les dessus de glace, les plafonds, les corniches, tout était décoré et cependant l'ensemble n'était pas lourd : il est à la fois sérieux et gracieux.

Il y a là une pondération, une recherche de la forme et une exécution soignée qu'aucun style ne possède.

Les peintures en grisaille ont été très utilisées sous Louis XVI; certains plafonds du Louvre sont des merveilles de trompe-l'œil.

Comme décoration picturale, elle est, sinon la plus belle, au sens propre du mot *décoratif*, au moins la plus savante, celle qui ne dépasse jamais la mesure, ne remplissant pas trop ou pas assez les surfaces; c'est aussi la plus harmonieuse comme lignes, car elle conserve toujours une allure architectonique qui lui donne de l'assiette, elle ne danse pas, ne pétille pas, c'est une enfant bien élevée qui se tient toujours convenablement partout où elle va.

Le style dit « empire ».

Le vent de la révolution, s'il n'emporta pas avec lui l'art décoratif, le coucha néanmoins par terre pour longtemps. Avec l'avènement du premier consul au trône, il y eut bien un retour vers les belles choses, mais, il semble que le goût ne fut pas d'instinct, il fut de complaisance, on voulut flatter le nouveau César et l'on ressuscita le goût des Césars, tout désormais se fit à l'*instar de l'Empire*.

On a parlé de pureté de lignes. Ce style n'est en somme qu'un mauvais pastiche du plus mauvais style romain et, sauf quelques pièces, objets ou compositions de ce temps, où la main de nos artistes apporta sa marque inévitable, on peut dire que rien de saillant n'est resté d'une époque où le génie national était si durement comprimé.

Ce fut néanmoins l'éclosion et l'apogée de l'école de David dont on a tant loué et critiqué l'influence sur l'art français. David fut un grand artiste, qui eut au moins le mérite de signaler à nouveau à ses collègues que les sources vives de l'art, étaient encore là-bas au pays des Hellènes et que l'enseignement de la nature était toujours le meilleur.

En tant que peintre sachant s'assimiler la décoration, ce fut le célèbre Prud'hon qui marqua le plus à cette époque. Artiste vigoureux et suave, il sut faire en même temps que de belles toiles, de beaux morceaux décoratifs.

On possède de Prud'hon, des dessus de portes, des plafonds assez nombreux et surtout beaucoup d'esquisses et de projets.

La manière de Prud'hon, sauva peut-être l'art

français d'une décadence certaine, l'indépendance dont il fit preuve, donna à quelques autres, le courage nécessaire pour lutter contre la froideur académique qui était le mal du moment : obligés d'une part, à se plier aux études sur les arts anciens, ils prirent ainsi, malgré tout, le souci de la forme vraie, de la forme classique, et d'autre part, se laissèrent aller à leurs inspirations personnelles; ils écoutèrent leur tempérament; ce fut l'embryon de l'école française actuelle, basée encore sur l'étude de la nature et l'interprétation du sentiment personnel de l'artiste.

Les tentatives de décoration des plafonds du Louvre faites à cette époque, sous la direction de Jean Gros, élève et continuateur de David, n'ont pas été heureuses, et l'artiste en fut tellement affecté qu'il se suicida de découragement.

Prud'hon fut de beaucoup le meilleur artiste de son temps ayant eu les aptitudes nécessaires pour plier son talent à tous les besoins, sans déchoir en quoi que ce soit.

Mais en réalité, les travaux décoratifs furent assez rares à ce moment, on fit du *grand art* mais peu ou pas de décoration. A cette période de froideur artistique il n'y avait place que pour un faux luxe, la vie seigneuriale n'était plus et la vie familiale ne pouvait encore se reconstituer : il y avait trop de vides dans les familles !

Comme trait distinctif, le style Empire est le retour absolu, presque servile au goût ancien, à l'art grec décadent et surtout romain. Cette servilité est accusée par l'ameublement tout aux formes antiques, par l'habillement même, car les femmes se coiffent et s'habillent à l'*antique*.

Donc, tout est sec, raide, froid, guindé mais avec beaucoup de prétention; c'est qu'un peuple ne peut pas s'assimiler ainsi un art ni une civilisation; les plus belles copies ne valent jamais les originaux.

On n'interpréta pas les formes antiques, on ne s'en inspira pas, on voulut les copier, on voulut vivre de la vie antique, vieille de deux mille ans! et voilà pourquoi l'art décoratif n'eut point de caractère sous le gouvernement de l'Empire.

Cet exemple n'a pas servi de leçon cependant puisque, tout récemment, la mode était revenue aux *costumes empire*, aux *meubles empire*. Il est vrai qu'il y eut beaucoup de pièces de théâtre *empire* et que la littérature elle-même fut tout à l'empire pendant deux ou trois années! Fort heureusement cet engouement ne s'affirma point et l'art nouveau vint éteindre ce beau feu napoléonien.

Comment ne pouvait-on comprendre que le meuble et le bibelot ne suffisent pas, le costume non plus, pour faire revivre un style... Il aurait fallu qu'au moins les habitations fussent bâties à l'antique... Que penser de ces décors de vases étrusques, de ces grecques, de ces palmettes, de ces faisceaux de licteurs, etc. dans nos appartements modernes?! Cela ne pouvait être; il y manquait l'homogénéité et la sincérité.

Le style sous la Restauration, le second Empire et la troisième République.

Les événements politiques se succèdent avec une telle rapidité, les règnes successifs sont si courts que l'on a grand'peine à démêler ce que devient l'art

décoratif pendant cette période, et du reste, ce sont les longs règnes qui ont toujours amené les plus belles manifestations artistiques, il faut de longues années de paix pour qu'un style puisse se développer et s'imposer.

De Louis XVIII jusqu'au second empire il n'y a guère à signaler que la disparition assez rapide du style que nous venons de critiquer vertement : dans cette suite de gouvernements, Charles X, Louis-Philippe, seconde République, second empire, il n'y a qu'une place bien restreinte pour la production artistique.

Pourtant, Louis XVIII fit continuer certains travaux du Louvre, notamment *la rotonde* qui précède la galerie d'Apollon et où se trouve la fameuse porte en fer forgé ; le plafond de cette salle, fort bien venu mais impossible à démêler est de Blondel.

Charles X attacha son nom à l'installation des collections grecques et égyptiennes de MM. Durand et Champollion jeune en les faisant installer dans une suite de salles assez longues et qui prit le nom de musée Charles X ; c'est lors de la décoration de ces salles que le peintre Gros fut si découragé. Les peintres Meynier, Heim et Ingres participèrent avec Gros à la décoration de ces salles, où l'on peut voir le déplorable effet que peuvent produire des peintures d'édifices lorsqu'elles ne sont pas traitées décorativement.

Ces peintures prises isolément sont des œuvres de maîtres, mais de maîtres dont l'insouciance est inexcusable ; aucun d'eux n'a voulu penser qu'il travaillait à de la décoration et ne traita sa toile ni en vue de l'effet spécial à produire ni surtout en vue de l'unité d'ensemble ; chacun tira de son côté et l'on obtint ainsi l'assemblage artistique le plus disparate

qu'il soit possible de rencontrer. Sauf celui du Panthéon où là encore, les artistes tombèrent dans les mêmes erreurs.

Ce musée dit de Charles X fut complété sous Louis-Philippe par l'ouverture de salles nouvelles qui furent tout aussi mal décorées que celles dont nous venons de parler et où travaillèrent les peintres Alaux Fragonard le fils, Heim, Drolling et Cogniet qui devait plus tard acquérir une belle renommée artistique.

Deux artistes se distinguent à ce moment, sinon par le réel talent, du moins par leur fécondité, ce sont Pujol et Blondel. La plus belle œuvre de Pujol, fut, à côté du plafond du grand escalier au Louvre, l'exécution des grandes grisailles du palais de la Bourse, œuvre dont on a parlé beaucoup et longtemps.

C'est vers ce moment aussi que l'on tenta de reprendre, pour la décoration des églises de Paris, les procédés de la fresque italienne; Pujol et Blondel, alors très à la mode reçurent des commandes, ainsi que Heim, Drolling, etc. L'église Saint-Sulpice servit de champ d'expériences à cette restauration de la peinture à fresque.

Le résultat de cette tentative fut absolument déplorable, la salpêtration des murailles désagrégea le mortier et fit, en peu d'années, tomber presque entièrement toutes les surfaces peintes; on fut forcé d'en revenir à la peinture ordinaire, ou à la peinture à la cire que l'on préconisa de tout temps, bien à tort croyons-nous, car elle ne possède pas toutes les qualités nécessaires à la solidité.

Le procédé actuel, celui des peintures exécutées sur toile pour être ensuite marouflées, est le meilleur moyen à employer dans la décoration des monuments,

car il offre toute la sécurité désirable à tous les points de vue et donne les plus grandes facilités d'exécution.

D'importants travaux de décoration religieuse furent exécutés à cette époque, et un artiste de tout premier ordre put s'y révéler; cet artiste était Hippolyte Flandrin, élève de Ingres qui lui, ne fut jamais à même de faire de la peinture décorative quoique artiste incontesté et dessinateur habile.

Flandrin exécuta des peintures admirables, d'une facture suave et ferme qui ne sera égalée, ni même approchée pendant longtemps; c'est à l'église Saint-Germain-des-Prés qu'il commença à donner sa vraie manière, et où son goût pour ce genre de travail se manifesta avec éclat. Les grandes compositions de la nef sont principalement attrayantes. C'est bien là une œuvre décorative artistique de tout premier ordre.

A l'église Saint-Vincent-de-Paul, Flandrin a atteint les plus hauts sommets de l'art appliqué à la décoration, dans la composition et l'exécution de deux immenses frises sur lesquelles se déroule une procession de personnages chrétiens, au nombre de près de deux cents et dont les attitudes naturelles et la noblesse des figures rappellent un peu la manière raphaëlesque; c'est de la très belle peinture monumentale, la meilleure, peut-être, de toutes celles de notre art contemporain.

Il est profondément regrettable que Flandrin n'ait pas été chargé de peindre également la demi-coupole de cette église et qu'on ne lui ait accordé que les deux frises latérales, d'autant plus que tous ses personnages se dirigent vers le chœur; les compositions de Picot qui fut chargé de cette partie,

forment un contraste malheureux avec celles de Flandrin, et là encore, comme toujours, c'est l'unité qui manque, capital défaut que l'on retrouvera encore dans la décoration du Panthéon et ailleurs, dans la plupart des édifices où l'on a fait appel au concours d'artistes insuffisamment préparés à cette interprétation toute spéciale de la décoration.

Sous Louis-Philippe également fut entreprise la décoration de l'Hôtel de ville (détruit en 1871), entreprise que le second empire acheva : là, tout au moins, il y avait unité d'ensemble, malgré la promiscuité des deux écoles d'alors, celle des classiques représentée surtout par Ingres qui peignit l'apothéose de Napoléon I^{er} dans le salon de l'empereur ; son élève Leymann décora le plafond de la grande salle des fêtes ; Cabanel exécuta les tympans dans un style décoratif très délicat et très sûr.

Cabanel était du reste un artiste bien doué, possédant à fond le dessin et une couleur suffisante pour le genre monumental. On cite de lui plusieurs belles œuvres décoratives, entre autres, celle du grand plafond du triomphe aux Tuileries.

Puis Cogniet, dont il a été déjà parlé fut chargé de la décoration du salon du Zodiaque. Cet excellent peintre s'est trop attaché au fini de la touche, dont la délicatesse ne saurait être appréciée dans des peintures monumentales.

A côté des œuvres de ces peintres qui tous étaient des maîtres, se dressèrent les œuvres d'autres peintres qui devinrent aussi des maîtres, mais qui, pour le moment, n'étaient que les novateurs d'un art moins classique, ce que l'on appelait alors l'art romantique ; le plus célèbre et le plus fougueux producteur de cette école était Eugène Delacroix.

A l'ancien Hôtel de ville, Delacroix avait décoré le salon de la Paix, c'est également lui qui peignit le triomphe d'Apollon au Louvre, dans la galerie de ce nom et au centre de la voûte ; de très belles peintures par cet artiste ont été exécutées dans le palais du Luxembourg à la bibliothèque de l'ancienne Chambre des pairs et sa plus belle œuvre serait, d'après les critiques, celle du tympan de l'hémicycle qui fait suite à cette bibliothèque et où se déroule toute l'histoire littéraire de la Grèce. Des arabesques sur fond d'or accompagnent et complètent cette importante composition.

Avec Delacroix, travaillèrent les peintres Riésener pour un plafond à l'Hôtel de ville ; Andrieu élève du maître, et Collignon dont on retrouve un plafond au Tribunal de commerce.

Un autre grand artiste de cette époque fut Chassériau dont le nom ressuscita il y a quelques années, lors de la démolition de l'ancienne Cour des comptes pour la construction de la nouvelle gare d'Orléans, et à propos de l'enlèvement de grandes fresques que Chassériau avait exécutées dans ce palais ; l'enlèvement de ces fresques fit un bruit énorme dans le monde des arts. Que sont-elles devenues ? Nous ne savons (1), toujours est-il qu'elles étaient d'un travail fort au-dessus de la moyenne et qui faisait espérer beaucoup de cet artiste mort à 25 ans. On a de lui encore, une très belle descente de croix dans l'abside de St-Philippe du Roule, ainsi que des peintures murales à St-Merry et à St-Roch ; la frise de St-Phi-

(1) Dans une récente visite au Louvre, nous avons pu constater la présence de l'une de ces fresques, malheureusement retapée, consolidée et fort détériorée.

lippe du Roule est fort ravagée et d'ailleurs en très mauvaise lumière ; cet artiste n'a pas eu de chance même dans le placement de ses œuvres.

Après ces fougueux, vient immédiatement, et dans une note plus murale, plus décorative, se rapprochant de la manière Flandrin, Paul Delaroche, dont la célèbre peinture de l'hémicycle à l'école des Beaux-Arts jouit d'une réputation universelle ; avec lui, Robert-Fleury soutint la tradition, notamment par la peinture très savante de la grande salle du Tribunal de commerce où les personnages principaux étaient autant de portraits d'hommes politiques de l'époque, ce qui est bien la plus funeste coutume suivie pour la majeure partie des compositions officielles.

Sous le second empire, s'exécutèrent d'importants travaux d'embellissement parmi lesquels figure en première ligne l'Opéra de Paris qui fit la gloire de son architecte, Charles Garnier, lequel eut la bonne fortune d'avoir, comme ami, le plus étonnant peintre de l'époque contemporaine, Baudry, qu'il chargea de la décoration du grand foyer.

Baudry, quoique ayant déjà exécuté d'importants travaux décoratifs à l'hôtel Fould, chez le duc de Galliera et chez M^{me} de Païva résolut, en véritable artiste qu'il était, d'aller demander aux grands maîtres de l'école de Rome, l'inspiration nécessaire pour la consécration de son talent. C'est en face des œuvres géniales de Raphaël et de Michel-Ange qu'il alla se placer, et pour les mieux étudier il copia leurs fresques, puis, fort de ces leçons il s'en revint à Paris attaquer résolument l'œuvre immense qu'il mit dix années à accomplir.

Baudry, malgré l'influence des maîtres italiens, sut conserver ses qualités personnelles ; il ne fit ni du

Raphaël ni du Michel-Ange, il fit du Baudry; ses dessins ont été publiés et sont fort répandus; ils montrent avec quelle conscience ce grand peintre travaillait ses compositions avant de les arrêter définitivement. L'histoire de Jeanne d'Arc l'avait tenté et il en fit une étude approfondie pour pouvoir retracer l'épopée merveilleuse de cette héroïne, mais il ne put accomplir ce beau rêve. Il est à remarquer d'ailleurs que cette grande figure de notre histoire nationale ne porte pas chance à ceux qui se consacrent à sa glorification, aux littérateurs, aux auteurs dramatiques et aux artistes qui l'ont tentée.

Aucun d'eux, en effet, n'a pu la mener à bonne fin, soit qu'ils aient disparu avant l'accomplissement de leur œuvre, soit qu'ils aient manqué du talent nécessaire pour cette histoire si troublante et tellement enveloppée de mystérieuses impossibilités.

A côté de Baudry, figurent pour la décoration des diverses salles de l'Opéra: Barrias et Delaunay pour les salons adjacents au foyer; le premier avait décoré une chapelle de la Trinité et les peintures artistiques de l'hôtel du Louvre; le second est également connu pour ses peintures du Conseil d'Etat au Palais-Royal et au Palais de Justice; Alfred de Curzon qui dessina les mosaïques de la voûte dans la galerie circulaire; ces mosaïques firent sensation à l'époque, elles sont d'ailleurs de toute beauté, s'enlèvent sur un fond d'or qui leur donne une richesse incomparable.

La coupole du grand escalier du musée du Louvre est, depuis fort longtemps, aux mains des mosaïstes pour un travail analogue (1); la composition de ces

(1) Toute la partie supérieure est terminée et ces pauvres mosaïques ont l'air de pendre lamentablement jusqu'à double

mosaïques est de M. Lenepveu dont on remarque au Panthéon une fort belle œuvre, Jeanne d'Arc faisant sacrer le roi dans la cathédrale de Reims. Ce même artiste est également l'auteur du plafond de la grande salle de l'Opéra et Gustave Boulanger fut le décorateur du foyer de la danse. C'est ce consciencieux artiste qui décora la fameuse maison pompéienne que le prince Napoléon s'était fait construire et dans laquelle on ne pouvait, paraît-il, pénétrer que vêtu du costume antique ; c'était pousser le souci de la vérité un peu loin, mais c'était logique.

La reconstruction de l'Hôtel de ville, des Tuileries et du Conseil d'Etat furent l'occasion de nombreuses commandes aux artistes contemporains qui se sont montrés à hauteur de leur tâche.

Le programme de la décoration du Panthéon se poursuivant sans arrêt bien marqué, nous a valu également de belles et bonnes œuvres, malheureusement trop disparates à cause de la diversité de leur facture, chaque artiste ayant apporté la sienne propre ; c'est le mauvais côté de cette importante manifestation artistique.

On y voit briller successivement les compositions de Joseph Blanc, Théodore Maillot, Humbert, Jean-Paul Laurens, Lenepveu et Puvis de Chavannes ce dernier, dans une manière monumentale très remarquée, mais que ce maître eut le tort de conserver pour toutes ses autres œuvres ; Bonnat, et enfin, Galland qui

hauteur d'homme, attendant qu'on les achève ou qu'on les accompagne par quelque décoration ; car, vraiment, elles contrastent avec la pierre nue qui les environne de toute part, elles détonent outrageusement. Voilà un escalier, le *grand escalier* du plus beau et du plus grand de nos monuments que la génération actuelle ne verra pas terminé, c'est certain.

fut bien le véritable peintre décorateur de notre génération, auquel on confia tout d'abord, l'exécution de l'encadrement général de toutes ces peintures. La bordure qu'il composa à cet effet, a tempéré beaucoup le papillotement qui résultait de ce voisinage de tant d'œuvres diverses. Cet artiste, quelque peu méconnu des pouvoirs publics, reçut enfin la commande d'un panneau, le plus mal situé de tous les panneaux de cet édifice, celui qui est immédiatement placé près de la porte d'entrée du monument, on ne peut voir cette peinture ni à l'entrée ni à la sortie, à moins qu'on n'en soit prévenu ; pourtant ce panneau est le mieux traité de tous au point de vue monumental et décoratif.

Si toutes les peintures avaient été exécutées dans cette note-là, le Panthéon aurait pu être considéré comme le plus bel exemple de la décoration peinte dans les édifices.

Ce pauvre grand artiste comme l'appelle M. Harvard, dans son ouvrage sur l'œuvre de Galland, ne connut guère la joie d'être jugé à sa valeur : beaucoup de ses plus belles compositions ont été détruites accidentellement et il put à grand'peine se faire apprécier de l'État, qui ne lui accorda des commandes que vers les dernières années de sa vie. On le nomma par remords sans doute, professeur d'art décoratif à l'École des Beaux-Arts, mais il eut la douleur de se savoir dédaigné, lui modeste, quoique génial décorateur, par la grande majorité des autres professeurs, pontifes du *grand art*.

Son cours n'obtint qu'un succès de curiosité et ne fut pas suivi régulièrement ; il advint même ce fait incroyable qu'il ne lui resta plus au bout d'un an qu'un seul élève : c'était son fils ! Le cours d'art

décoratif si nécessaire cependant, si utile, avait désormais vécu.

La reconstruction de la nouvelle Sorbonne fut pour Galland la seule occasion officielle de montrer la profondeur de sa science décorative et de déployer son talent. Voici à ce sujet ce que dit de lui M. Champeaux :

« Dans les médaillons de l'hémicycle (salle des récompenses), M. Galland a placé des figures élégantes représentant les sciences. Toute la décoration a été exécutée par lui dans un style large et sévère. »

Malheureusement MM. L. Flameng et Chartran n'ont pas su malgré leur habileté, faire la part de l'effet général dans leurs compositions respectives.

Nous empruntons encore à M. Champeaux l'étude comparative des deux maîtres Puvis de Chavannes et Galland :

« Par la simplicité et la noblesse de son style, « M. Puvis de Chavannes s'est rapproché des maîtres « florentins du xv^e siècle dont les fresques resteront « jusqu'à leur effacement complet des modèles de « science et de vérité.

« Chacun des détails qui entrent dans la composition de ces pages allégoriques est subordonné à « l'effet général et les figures ne troublent jamais la « pensée poétique se dégageant de ses paysages antiques qui réalisent le type parfait de la grande décoration monumentale. Quoi de plus magistral que « les quatre compositions qui décorent l'escalier du « nouveau musée d'Amiens et dont l'intention patriotique est complétée par la grande frise intitulée : « *Pro patria ludus*, dans laquelle les jeunes Picards « en costume héroïque s'exercent au maniement de la « lance et de l'arc.

« Des allégories où revivent le souvenir des bois
« sacrés et les inspirations primitives de la foi chré-
« tienne ont été peintes pour les murailles de l'escalier
« du palais des arts de Lyon. Celles du palais de
« Longchamps à Marseille rappellent les rapports
« historiques de ce port avec la Grèce antique et
« l'Orient.

« La décoration de l'Hôtel de ville de Poitiers ca-
« ractérise le recul de la barbarie musulmane devant
« l'armée de Charles-Martel et l'influence civilisatrice
« exercée à la même époque par sainte Radegonde
« au couvent de Sainte-Croix.

« Les musées de Chartres, de Lille, ainsi que quel-
« ques hôtels particuliers possèdent des ouvrages de
« Puvis de Chavannes d'une composition moins gran-
« diose mais d'où se dégage le même parfum poétique.

« Partant d'un principe différent et subordonnant
« tout à l'élégance et à la vérité M. Galland a pour-
« suivi des études particulières sur la peinture déco-
« rative qui lui ont permis de la ramener dans la voie
« suivie par les maîtres anciens.

« C'est surtout à l'époque de la Renaissance que
« Galland a puisé ses meilleurs inspirations et il s'est
« efforcé de s'assimiler l'originalité et la sveltesse
« des figures de Jean Goujon et de Germain Pilon.
« Mais son meilleur guide a été la nature qu'il a
« constamment étudiée jusque dans ses transforma-
« tions les plus minuscules.

« Une éducation artistique plus complète que celle
« reçue par les peintres de notre époque lui permet-
« tait d'aborder tous les genres et de surmonter les
« difficultés multiples dans lesquelles la fantaisie de
« ses compositions pouvait l'entraîner.

« En même temps qu'il apprenait les éléments de

« la peinture dans l'atelier de Drolling, il s'assimilait
 « l'architecture chez Labrouste et il se rompait aux
 « pratiques de la *détrempe* chez les décorateurs de
 « l'Opéra (avec Cicéri comme maître).

« Ces efforts de volonté persistante ont acquis à
 « M. Galland une renommée que l'Etat a sanctionnée
 « en le nommant professeur de peinture à l'École
 « des Beaux-Arts.

« Il a fallu toute la souplesse du pinceau de Gal-
 « land pour créer le lien d'harmonie générale indis-
 « pensable à l'effet de toutes les peintures de ce mo-
 « nument (le Panthéon). Il s'est tiré aussi vaillamment
 « de la décoration d'ensemble de l'amphithéâtre de
 « la Sorbonne où il a su ménager les colorations un
 « peu éteintes de la frise de Puvis de Chavannes. »

Ces deux artistes sont aujourd'hui disparus mais leurs travaux restent comme type d'enseignement fécond ; on peut dire qu'il était temps, car sans leur initiative la peinture monumentale serait complètement dévoyée. Grâce à Galland, grâce à Puvis, on s'est ressaisi et l'on a compris enfin que sur les murailles d'un monument on ne peut faire de la peinture de chevalet.

Maintenant le mouvement est créé, il continuera très probablement et ce sera profit pour tout le monde pour les artistes et pour le public.

Il est vrai qu'une innovation amène toujours à sa suite l'*exagération* dont il faut se garder comme de la peste. On a pu voir, avec l'introduction de l'*art prétendu nouveau* la tendance à lâcher : on fait tout en teintes plates, à la manière décorative, mais avec des négligences inqualifiables ; on s'attache au *morceau* plutôt qu'à l'*ensemble*, ou bien encore, on ajoute des accessoires futiles n'ayant rien à voir avec le sujet ;

ce n'est plus de l'art décoratif, c'est du truquage ; mais une réaction s'est heureusement produite : la peinture décorative semble dans une excellente voie et de l'immense pléïade d'artistes il s'en détache quelques-uns avec lesquels on peut compter pour l'avenir.

Si nous nous sommes quelque peu étendu sur la grande peinture décorative, c'est parce que d'abord tout vrai décorateur a en lui l'étoffe d'un artiste, et ensuite parce que les lois qui s'appliquent au grand art sont les mêmes que celles de la décoration la plus banale ; on gagne toujours à s'inspirer des grands exemples.

CHAPITRE XIII

Coup d'œil rétrospectif — Arts et styles dans l'antiquité.

Le style décoratif en Égypte.

L'Égypte est la nourrisse de tous les arts comme de toutes les civilisations, pour faire l'histoire de l'art décoratif c'est donc par ce pays qu'il faut commencer.

Si nous voulions décrire dans toute son étendue le style des Égyptiens, il nous faudrait suivre pas à pas l'histoire tout entière de l'Égypte; c'est une tâche colossale, bien au-dessus de notre savoir et qui dépasse de beaucoup le cadre de ce traité.

Pourtant ce n'est pas sans regrets que nous renonçons à faire l'historique de cette architecture puissante et à suivre l'évolution artistique de ce peuple à travers les nombreuses dynasties qui le gouvernèrent durant de si longs siècles et de faire revivre un peu la civilisation étonnante et le génie incomparable de cette race dont il ne nous reste plus guère que la majesté des tombeaux pour étude. Guidé par les résumés d'archéologie connus nous allons pouvoir suivre les diverses phases essentielles de l'art décoratif et en particulier du rôle de la peinture dans les monu-

ments de l'Égypte. Il nous faut connaître les tendances et les systèmes décoratifs des Égyptiens pour en comprendre les manifestations.

La peinture décorative a joué dans les temps anciens un rôle pour le moins aussi grand que dans les temps modernes et il est curieux d'observer que partout, chez tous les peuples quels qu'ils soient, à quelque contrée qu'ils appartiennent, la peinture fut d'abord l'auxiliaire de l'architecture et de la sculpture avant d'être un art spécial ; l'art de la peinture est donc aussi vieux que le monde lui-même ; l'étude succincte que nous faisons dans les chapitres sur chaque peuple le démontrera surabondamment au cours de cet ouvrage.

En ce qui regarde l'Égypte, il est certain que les bas-reliefs et les statues qui décoraient les temples ou les tombeaux étaient peints, au moins pour la plupart ; certains matériaux suffisamment colorés par la nature échappaient quelquefois à cette coutume, mais le grès, le calcaire et le bois n'y échappaient jamais.

Le peintre et le sculpteur étaient pour ainsi dire inséparables l'un de l'autre, ainsi qu'on le verra par ce qui suit.

Sitôt l'œuvre du sculpteur terminée elle était abandonnée au peintre qui l'enluminait ; souvent le même artiste était à la fois peintre et sculpteur et c'était assez souvent par la même main que la statue ou le bas-relief était commencé et terminé.

Mais en plus de l'enluminage des œuvres sculptées la peinture s'appliquait encore en teintes plates sur les parois intérieures et extérieures des habitations, sur les pylones qui s'avançaient, en dehors.

L'intérieur des tombeaux était également décoré ; les pyramides elles-mêmes qui ne sont d'ailleurs que

des tombeaux, possédaient une décoration peinte dans au moins une de leurs chambres, celle du sarcophage.

Et en plus de la peinture proprement dite, la décoration colorée se manifesta dans la poterie et dans la verrerie, car les Égyptiens connaissaient et fabriquaient le verre dont ils faisaient un usage courant et qu'ils appliquaient surtout aux effets décoratifs de leurs demeures.

Mais voyons d'abord comment ils entendaient la peinture.

A l'époque où florissait Thèbes, toutes les surfaces lisses, pylônes, parements des murs, fûts des colonnes, étaient couvertes de tableaux et de légendes. Sous les Ptolémées et sous les Césars, lettres et figures étaient tellement pressées, qu'il semble que la pierre disparaissait sous la masse des ornements dont elle était chargée. Un coup d'œil rapide suffit à montrer que les scènes n'étaient pas jetées au hasard. Elles s'enchaînent, se déduisent les unes des autres et forment comme un grand livre mystique, où les relations officielles des dieux avec l'homme et de l'homme avec les dieux sont clairement expliquées à qui sait le comprendre. Le temple était bâti à l'image du monde, tel que les Égyptiens le connaissaient. La terre était pour eux une sorte de table plate et mince, plus longue que large. Le ciel s'étendait au-dessus, semblable, selon les uns, à un immense plafond de fer, selon les autres, à une voûte surbaissée. Comme il ne pouvait rester suspendu sans être appuyé de quelque support qui l'empêchât de tomber, on avait imaginé de le maintenir en place au moyen de quatre étais ou de quatre piliers gigantesques. Le dallage du temple représentait naturellement la terre; les colonnes et, au besoin, les quatre angles des chambres figuraient les piliers.

Chaque partie recevait une décoration appropriée à sa signification. Ce qui touchait au sol se revêtait de végétation. La base des colonnes était entourée de feuilles, le pied des murs se garnissait de longues tiges de lotus ou de papyrus, au milieu desquelles paissaient quelquefois des animaux.

Des bouquets de plantes fluviales, émergeant de l'eau, égayaient les soubassements de certaines chambres. Ailleurs, c'étaient des fleurs épanouies, entremêlées de boutons isolés ou reliés par des cordes, des emblèmes indiquant la réunion des deux Égyptes entre les mains d'un seul Pharaon.

Le plafond, peint en bleu, était semé d'étoiles jaunes à cinq branches, auxquelles se mêlent par endroits les cartouches du roi.

De longues bandes d'hiéroglyphes rompaient d'espace en espace la monotonie de ce ciel d'Égypte.

La décoration des architraves qui portaient les dalles de la couverture était complètement indépendante de celle de la couverture proprement dite. On n'y voyait que des légendes hiéroglyphiques en gros caractères, où les beautés du temple, le nom des rois qui y avaient travaillé, la gloire des dieux auxquels il était consacré sont célébrés avec emphase. En résumé, l'ornementation du soubassement et celle du plafond étaient restreintes à un petit nombre de sujets toujours les mêmes ; les tableaux les plus importants et les plus variés étaient comme suspendus entre ciel et terre, à la paroi des chambres et des pylônes.

Chaque tableau devait se répéter au moins deux fois dans le temple, sur une paroi de droite et sur une paroi de gauche.

La surface à couvrir, arrêtée en bas par une ligne tracée au-dessus de la décoration du soubassement

est limitée vers le haut, soit par la corniche normale, soit par une frise composée de faisceaux de lotus alignés côte à côte, de cartouches royaux entourés de symboles divins, d'emblèmes empruntés au culte local.

Le panneau ainsi encadré ne formait souvent qu'un seul registre, souvent aussi se divisait en deux registres superposés ; il fallait une muraille bien haute pour que ce nombre fût dépassé. Figures et légendes étaient espacés largement et les scènes se succédaient à la file presque sans séparation matérielle ; c'était affaire au spectateur d'en discerner le commencement et la fin.

Les couleurs étaient combinées de telle façon qu'une tonalité générale dominât dans une même localité.

Il y avait dans les temples des pièces qu'on pouvait appeler à juste titre : la salle bleue, la salle rouge, la salle d'or. Voilà pour l'époque classique.

A mesure qu'on descend vers les bas temps, les scènes se multiplient. Sous les Grecs et sous les Romains, elles sont si nombreuses que la plus petite muraille ne peut les contenir à moins de quatre, cinq, six, huit registres. Les figures principales semblent se contracter sur elles-mêmes pour occuper moins de place, et des milliers de menus hiéroglyphes envahissent tout l'espace qu'elles ne remplissent pas.

Ce n'est pas là faute du goût ; une idée religieuse a décidé et précipité ces changements. La décoration n'avait pas seulement pour objet le plaisir des yeux. Qu'on l'appliquât à un meuble, à un cercueil, à une maison, à un temple, elle possédait une vertu magique, dont chaque être ou chaque action représentée, chaque parole inscrite ou prononcée au moment de la consécration, déterminait la puissance.

et le caractère. Chaque tableau était donc une amulette, en même temps qu'un ornement. Tant qu'il durait, il assurait au dieu le bénéfice de l'hommage rendu ou du sacrifice accompli par le roi; il confirmait au roi, vivant ou mort, les grâces que le dieu lui avait accordées en récompense, il préservait contre la destruction le pan de mur sur lequel il était tracé.

En voyant la variété des sujets traités sur les murs d'un même temple, on est d'abord tenté de croire que la décoration ne forme pas un ensemble suivi d'un bout à l'autre, et que, si plusieurs séries sont, à n'en pas douter, le développement d'une seule idée, d'autres sont jetées simplement à la file, sans aucun lien qui les rattache entre elles.

A y regarder de près, tout se suit cependant, tout s'enchaîne de la même manière dans cette multitude d'épisodes. Tous les tableaux, et ceux-là dont la présence s'explique le moins au premier coup-d'œil, représentent les moments d'une action unique, qui commence à la porte et se déroule à travers les salles, jusqu'au fond du sanctuaire.

On ne s'étonnera donc point d'y rencontrer des inscriptions et des ornements. Partout, les plafonds sont chargés d'étoiles pour figurer le ciel de la nuit. Le reste de la décoration est fort simple.

Dans la pyramide d'Ounas où elle joue le plus grand rôle, elle n'occupe que le fond de la chambre funéraire.

La plus grande partie des inscriptions se rapportaient à l'âme et la préservaient des dangers qu'elle courait au ciel et sur la terre. Elles lui révélaient les incantations souveraines contre la morsure des serpents et des animaux venimeux, les mots de passe qui

lui permettaient de s'introduire dans la compagnie des dieux.

Quant aux méthodes que les Egyptiens employaient à l'enseignement du dessin, on ne les connaît pas très exactement. La pratique leur avait appris à déterminer les proportions générales du corps et à établir des relations constantes entre les parties dont il est constitué, mais ils ne s'étaient jamais inquiétés d'identifier ces proportions et de les ramener toutes à une commune mesure.

Leur enseignement était de routine et non de théorie. Ils avaient des modèles que le maître composait lui-même, et que les élèves copiaient sans relâche, jusqu'à ce qu'ils soient parvenus à les reproduire exactement. Ils étudiaient aussi d'après nature.

Ils jetaient leurs premiers essais sur des éclats de calcaire ou sur une planchette enduite de stuc rouge ou blanc, ou bien sur l'envers de vieux manuscrits sans valeur. Ils n'avaient ni crayon, ni stylet, mais des joncs, dont le bout, trempé dans l'eau, se divisait en fibres ténues et formait un pinceau plus ou moins fin, selon la grosseur de la tige. La palette était en bois mince, oblongue, rectangulaire, et creusée à la partie supérieure de deux ou plusieurs cavités renfermant chacune une pastille d'encre sèche : la noire et la rouge étaient le plus usitées (1).

Un petit mortier et un pilon pour broyer les couleurs, un godet plein d'eau pour humecter et laver les pinceaux, complétaient le trousseau de l'apprenti. Accroupi devant son modèle, palette au poing, il s'exerçait à le reproduire en noir, à main levée et sans appuie-mains. Le maître revoyait son

(1) Le musée du Louvre en possède plusieurs spécimens.

œuvre et en corrigeait les défauts à l'encre rouge.

L'artiste n'était pas gêné comme nous par la rigidité de l'instrument qu'il maniait. Le pinceau attaquait perpendiculairement la surface, écrasait la ligne ou l'atténuait à volonté, la prolongeait, l'arrêtait, la détournait en toute liberté.

On dit que les Egyptiens avaient l'esprit gai et caustique par nature et qu'ils pratiquèrent de bonne heure l'art de la caricature; mais pour le reste, le dessinateur n'avait aucun effort d'imagination à faire. Sa tâche consistait uniquement à imiter le modèle qu'on lui donnait, avec toute l'habileté dont il était capable.

Le faire en est toujours assez mauvais, et les figures ne sont le plus souvent que des bonhommes tracés rapidement et mal proportionnés.

Les tombeaux de l'époque grecque nous ont rendu des papyrus à vignettes soignées, d'un style sec et minutieux, qui contraste singulièrement avec la manière large et hardie des temps antérieurs. Le pinceau à pointe large avait été remplacé par le pinceau à pointe fine. Les scribes rivalisèrent à qui mènerait les lignes les plus déliées, et les traits dont ils se plurent à surcharger les accessoires de leurs figures, barbe, cheveux, plis du vêtement, sont quelquefois si fins qu'on a peine à les distinguer sans loupe. Ces documents ne suffiraient pas à nous faire apprécier la valeur et les procédés de travail des artistes égyptiens; c'est aux murailles des temples ou des tombeaux que l'on doit s'adresser si l'on désire connaître leurs habitudes de compositions.

Les conventions de leur dessin diffèrent sensiblement de celles du nôtre. Homme ou bête, le sujet n'était jamais qu'une silhouette à découper sur le fond

environnant. On cherchait à démêler, parmi les formes, celles qui offrent un profil accentué, et que le simple trait pouvait saisir et amener sur une surface plane. Pour les animaux, le problème n'offrait rien de compliqué : l'échine et le ventre, la tête et le cou, allongés parallèlement au sol, sont d'une seule venue, les pattes bien détachées du corps. Aussi les animaux sont-ils pris sur le vif, avec l'allure, le geste, particuliers à chaque espèce.

Jamais on n'a mieux exprimé qu'en Egypte la force calme du lion au repos, la démarche sournoise et endormie du léopard, la grimace des singes. Mais il n'était pas aussi facile de profiler l'homme entier sur un même plan, sans s'écarter de la nature.

L'homme ne se laisse pas reproduire aisément par la ligne seule, et la silhouette supprime une part trop grande de sa personne. Il faut que le buste soit posé de face pour que la ligne des épaules se développe en son entier, et pour que les deux bras soient visibles à droite et à gauche du corps. Les contours du ventre se modèlent mieux lorsqu'on les aperçoit de trois quarts et ceux des jambes lorsqu'on les prend de côté. Les Egyptiens ne se firent point scrupule de combiner, dans la même figure, les perspectives contradictoires que produisent l'aspect de face et l'aspect de profil. La tête est presque toujours plantée de profil sur un buste de face, le buste surmonte un tronc de trois quarts, et le tronc s'étaye sur des jambes de profil.

La tradition a été plus forte que la nature et les maîtres égyptiens continuèrent toujours ainsi à déformer la figure humaine. Leurs hommes et leurs femmes sont donc de véritables monstres pour l'anatomiste, et cependant ils ne sont ni aussi laids ni aussi

risibles qu'on est porté à le croire. Les membres défectueux sont alliés aux membres corrects avec tant d'adresse, qu'ils paraissent être soudés comme naturellement. Les lignes exactes et les fictives se suivent et se complètent.

La convention une fois admise, on ne saurait trop admirer leur habileté technique. Le trait est net, ferme, lancé résolument, quelques coups de pinceau suffisent à établir une figure de grandeur naturelle.

Les détails du costume et de la parure, d'abord indiqués sommairement, étaient repris un à un et achevés minutieusement ; on peut compter presque les tresses de la chevelure, les plis du vêtement, les émaux de la ceinture ou des bracelets. Ce mélange de science naïve et de gaucherie voulue, d'exécution rapide et de retouche patiente, n'exclut ni l'élégance des formes ni la grâce et la vérité des attitudes, ni la justesse des mouvements. Les personnages sont étranges, mais ils vivent.

Les Egyptiens ont donc su dessiner ; mais, ont-ils ignoré l'art de composer un ensemble ?

La plupart des personnages qui concourent à une même action étaient rabattus sur un même plan, isolés autant que possible, pour éviter que la silhouette de l'un recouvre celle de l'autre ; sinon, on les superposait à plat, comme s'ils n'avaient eu que deux dimensions et point d'épaisseur.

Le soldat le plus lointain d'une compagnie qui s'avance en bon ordre au son de la trompette a la tête et les pieds au même niveau que le soldat le plus voisin du spectateur. Lorsque des chars défilent, on jurerait que leurs roues s'emboîtent exactement dans la même ornière. Dans ces exemples, les personnes et les choses sont, par accident ou par nature, placées

assez près l'une de l'autre pour que le défaut ne paraisse pas trop choquant, et l'artiste égyptien a usé du même procédé qu'ont employé plus tard les sculpteurs grecs.

Ce mode de représentation n'est pas rare, on l'adoptait de préférence lorsqu'on voulait figurer des troupes d'hommes ou d'animaux placées sur un rang et entraînées au même acte d'une même impulsion; mais il avait l'inconvénient, grave aux yeux des Egyptiens, de supprimer presque entièrement le corps des personnages, le premier excepté, et de n'en laisser subsister qu'un contour insuffisant.

Quand on ne pouvait ramener toutes les figures sur le devant du tableau, sans risquer d'en cacher une partie, on décomposait l'ensemble en plusieurs groupes, dont chacun représentait un épisode, et qu'on distribuait l'un au-dessus de l'autre dans le même plan vertical. La hauteur de chacun d'eux ne dépend en rien de la place qu'ils occupaient dans la perspective normale, mais du nombre d'étages superposés dont l'artiste pensait avoir besoin pour rendre complètement sa pensée.

Les scènes secondaires étaient séparées le plus souvent par une barre horizontale, mais le trait de division n'était pas indispensable, et, surtout quand on avait à figurer des masses profondes d'individus rangées régulièrement, les plans verticaux s'imbriquaient, pour ainsi dire, l'un sur l'autre, dans des proportions variables au caprice du dessinateur.

Mais les déformations que subissent les groupes d'hommes et d'animaux ne sont point parmi les plus fortes qu'on se soit permises en Egypte : les maisons, les terrains, les arbres, les eaux, ont été défigurés comme à plaisir.

Appliqués à de vastes étendues, leurs procédés de compositions choquent moins qu'ils ne le font à des sujets de petites dimensions. On sent que l'artiste le plus habile n'aurait pu se garder de tricher quelquefois avec la perspective s'il avait eu à couvrir des surfaces immenses; aussi bien les motifs qu'on donnait à traiter dans de grands cadres n'offrent jamais une unité rigoureuse.

Assujettis qu'ils étaient à perpétuer le souvenir victorieux d'un Pharaon, le roi joue nécessairement chez eux le premier rôle; mais, au lieu de choisir parmi ses hauts faits un épisode dominant, le plus propre à mettre sa grandeur en lumière, ils prenaient plaisir à juxtaposer tous les moments successifs de ses campagnes.

De même les peintres des premières écoles italiennes déroulaient, dans le même milieu, d'une suite non interrompue, les épisodes d'une même histoire.

Les scènes sont répandues irrégulièrement sur la muraille, sans séparation et l'on est exposé parfois, à mal couper les groupes et à brouiller les personnages. Cette manière de procéder est réservée presque exclusivement à l'art officiel.

A l'intérieur des temples et dans les tombeaux, les parties diverses d'un même tableau sont distribuées en étages, du soubassement à la corniche. C'est une difficulté de plus ajoutée à celles qui nous empêchent de comprendre les intentions et la manière des dessinateurs égyptiens; on s'imagine souvent voir des sujets isolés, quand on a devant les yeux les membres d'une même composition.

Chaque étage répond à un des plans du paysage; seulement l'artiste, au lieu de mettre les plans en perspective, les a séparés et superposés. Partout

dans les tombeaux on retrouve la même disposition.

Comme la mosaïque, les parois des tombeaux forment, non pas une suite de scènes indépendantes, mais une composition réglée.

La préparation des surfaces à couvrir exigeait beaucoup de temps et beaucoup de soin. Comme l'imperfection des procédés de construction ne permettait pas à l'architecte de dresser avec exactitude les parements extérieurs des murs du temple ou des pylônes, il fallait bien que le décorateur s'accommodât d'une surface légèrement bombée ou déprimée par endroits.

On répandait sur les murs une couche mince de plâtre fin, gâché avec du blanc d'œuf, qui masquait l'enduit du maçon et formait un champ lisse et poli sur lequel le pinceau du dessinateur pouvait glisser librement.

On rencontre un peu partout, et jusque dans les carrières, des chambres ou parties de chambres inachevées, qui gardent encore l'esquisse à l'encre rouge ou noire des bas-reliefs dont elles devaient être revêtues. Le modèle, exécuté en petit, était mis au carreau et transporté sur la muraille à grande échelle par des aides et par les élèves. En quelques endroits, le sujet est indiqué sommairement par deux ou trois coups hâtifs.

Ailleurs, le trait est entièrement terminé et les figures n'attendent plus sur le treillis que l'arrivée du sculpteur. Quelques praticiens se contentaient de déterminer la position des épaules et l'aplomb du corps par des lignes horizontales et verticales, sur lesquelles ils notaient la hauteur du genou, des hanches et des membres. D'autres, plus confiants dans leurs propres forces abordaient le tableau à même et

placèrent leurs personnages sans secours d'aucune sorte. Leur trait est net et leur facilité d'exécution si surprenante qu'on les a soupçonnés d'avoir employé des poncifs découpés à l'avance. C'est une opinion dont on revient bien vite, quand on examine de près leurs figures et qu'on se donne la peine de les mesurer au compas.

Au sortir des mains du sculpteur, l'œuvre tombait entre celles du peintre. Elle aurait été jugée imparfaite si on lui avait laissé la teinte de la pierre dans laquelle elle était taillée. Les statues étaient peintes des pieds à la tête.

Dans les bas-reliefs, le fond restait nu, les figures étaient enluminées. Les Egyptiens avaient à leur disposition plus de couleurs qu'on est disposé à leur en prêter d'ordinaire.

Les plus anciennes de leurs palettes ont des compartiments séparés pour le jaune, le rouge, le bleu, le brun, le blanc, le noir et le vert.

D'autres, comptent trois variétés de jaune, trois de brun, deux de rouge et de bleu, deux de vert, en tout quatorze ou seize tons différents. On obtenait le noir en calcinant les os d'animaux.

Les autres matières employées à la peinture existent naturellement dans le pays. Le blanc est du plâtre mêlé d'albumine ou de miel, les jaunes sont de l'ocre ou du sulfure d'arsenic, les rouges, de l'ocre, du cinabre, ou vermillon, les bleus, du lapis lazuli ou du sulfate de cuivre broyés. Si la substance était rare ou coûteuse, on lui substituait des produits de l'industrie locale. On remplaçait le lapis-lazuli par du verre coloré en bleu au sulfate de cuivre et qu'on réduisait en poussière impalpable.

La couleur, conservée dans des sachets, était

délayée, au fur et à mesure des besoins, avec de l'eau additionnée légèrement de gomme adragante.

On l'étaït au moyen d'un calame ou d'une brosse en crin plus ou moins grosse.

Bien préparée, elle était d'une solidité remarquable et s'est à peine modifiée au cours des siècles. Les rouges ont foncé, le vert s'est terni, les bleus ont verdi ou grisé, mais ce n'est qu'à la surface; dès qu'on enlève la couche extérieure, les dessous apparaissent brillants et inaltérés.

Pendant bien longtemps on ne prit en Egypte aucune précaution pour défendre la peinture contre l'action de l'air et de la lumière.

Mais plus tard, l'usage se répandit de la recouvrir d'un vernis transparent, soluble dans l'eau, probablement la gomme d'une sorte d'acacia. L'emploi n'en était point le même partout: certains peintres l'étendaient également sur le tableau entier, d'autres se contentaient d'en glacer les ornements et les accessoires, sans toucher aux nus ni aux vêtements; il s'est craquelé sous l'influence du temps, ou a noirci au point de gâter ce qu'il aurait dû protéger. Les Egyptiens reconnurent sans doute les mauvais effets qu'il produisait, car on ne le rencontre plus à dater d'une certaine époque.

De grandes teintes plates, uniformes, juxtaposées, mais non fondues car on n'enluminaït, on ne peignait pas au sens où nous prenons ce mot; de même qu'en dessinant, on résumait les lignes et on supprimait presque le modelé interne, en mettant la couleur, on la simplifiait et on ramenait à une seule teinte, non rompue, toutes les variétés de tons qui existent naturellement sur un objet ou qu'y produisent les jeux de l'ombre et de la lumière. Elle n'est donc jamais ni entiè-

rement vraie ni entièrement fausse. Elle se rapproche de la nature autant que possible, mais sans prétendre à l'imiter fidèlement, l'atténue tantôt, tantôt l'exagère et substitue un idéal, une convention à la réalité visible.

Par exemple, l'eau est toujours d'un bleu uni ou rayé de zigzags noirs. Les reflets fauves et bleuâtres du vautour sont rendus par du rouge vif et du bleu franc. Tous les hommes ont le nu brun, toutes les femmes l'ont jaune clair. On enseignait, dans les ateliers, la couleur qui convenait à chaque être ou à chaque objet, et la recette, une fois composée, se transmettait sans changement, de génération en génération. De temps à autre quelques peintres plus hardis que le commun se risquaient à rompre avec la tradition.

Chaque mur est traité comme un tout, et l'harmonie des couleurs s'y poursuit à travers les étages superposés; tantôt elles sont réparties avec rythme ou symétrie, d'étage en étage, et s'équilibrent l'une par l'autre, tantôt l'une d'elles prédomine et détermine une tonalité générale, à laquelle le reste est subordonné. L'intensité de l'ensemble est toujours proportionné à la qualité et à la quantité de lumière que le tableau devait recevoir. Dans les salles entièrement sombres, le coloris est poussé aussi loin que possible; moins fort, on l'aurait à peine aperçu à la lueur vacillante des lampes et des torches. Aux murs d'enceinte et sur la face des pylônes, il atteignait la même puissance; si brutal qu'on le fit, le soleil en atténuait l'éclat. Il est doux et discret dans les pièces où ne pénètre qu'un demi jour voilé, sous le portique des temples et dans l'antichambre des tombeaux. La peinture, en Egypte, n'était que l'humble servante de l'architecture et de la sculpture. La comparer à la nôtre ou même à celles des Grecs, il n'y faut point

songer ; mais si on la prend pour ce qu'elle est dans le rôle secondaire qui lui était assigné, on ne peut s'empêcher de lui reconnaître des mérites peu communs, elle a surtout excellé au décor monumental.

Rien qu'avec le produit des fouilles pratiquées dans les nécropoles on peut déterminer les caractères de la sculpture et de la peinture aussi exactement que si nous avions déjà entre les mains tous les monuments que la vallée entière tient en réserve pour ceux qui l'exploreront par la suite. Le menu peuple des artistes excellait au maniement de la brosse et du ciseau, et les tableaux qu'il a tracé témoignent d'une habileté peu commune.

Le relief en est léger, la couleur sobre, la composition bien entendue. Les architectures, les arbres, la végétation, les accidents de terrain sont indiqués sommairement, et là seulement où ils sont nécessaires à l'intelligence de la scène représentée. En revanche, l'homme et les animaux sont traités avec une abondance de détail, une vérité d'allures, et parfois une énergie de rendu, que les écoles postérieures ont rarement au même degré.

Les statues ne présentent point la variété de gestes et d'attitudes qu'on admire dans les tableaux. La plupart des personnages sont tantôt debout et marchant, la jambe en avant, tantôt debout, mais immobiles et les deux pieds réunis, tantôt assis sur un siège ou sur un dé de pierre, quelquefois agenouillés, plus souvent accroupis le buste droit et les jambes à plat sur le sol. Cette monotonie voulue ne s'expliquerait pas si l'on ne connaissait l'usage auquel ces images étaient destinées.

Elles représentaient le mort pour qui le tombeau

avait été creusé, ses parents, ses employés, ses esclaves, les gens de sa famille.

Le maître est toujours assis ou debout, et il ne pouvait guère avoir d'autre position. Le tombeau en effet est la maison où il repose de la vie, comme il faisait jadis dans sa maison terrestre et les scènes tracées sur les parois nous montrent les actes qu'il y accomplissait officiellement.

La hiérarchie sociale suivait l'Égyptien jusque dans la tombe et réglait la pose après, comme elle l'avait réglée avant la mort.

L'artiste n'était libre que de varier le détail et de disposer les accessoires à son gré ; il n'aurait pu rien changer à l'attitude et à la ressemblance générales, sans manquer à la destination de son œuvre. La répétition obstinée des mêmes motifs produit sur le spectateur une véritable monotonie.

Beaucoup des vases qu'on déposait dans la tombe sont peints en imitation d'albâtre, de granit, de basalte, de bronze ou même d'or, et sont la contrefaçon à bon marché des vases en matières précieuses que les riches donnaient aux momies. Parmi ceux qui ont servi à contenir de l'eau et des fleurs, quelques-uns sont revêtus de dessins au trait rouge et noir, cercles et rubans concentriques, méandres, emblèmes religieux, lignes croisées simulant des filets à mailles étroites, cordons de fleurs ou de boutons, tiges chargées de feuilles qui descendent du goulot sur la panse ou remontent de la panse au goulot.

Nous avons déjà dit que le verre était connu en Égypte et très employé.

L'analyse chimique montre que le verre égyptien avait à peu près la même composition que le nôtre ; mais il renferme, outre la silice, la chaux, l'alumine,

la soude, des quantités relativement considérables de substances étrangères, cuivre, oxydes de fer et de manganèse, dont on ne savait pas le débarrasser.

La vogue ne s'attachait pas, comme chez nous, aux verres incolores; elle était aux verres de couleur, opaques ou transparents. On les teignait en mêlant des oxydes métalliques aux ingrédients ordinaires, du cuivre et du cobalt pour les bleus, du cuivre pour les verts, du manganèse pour les violets et pour les bruns, du fer pour les jaunes, du plomb ou de l'étain pour les blancs. Une variété de rouge haricot renferme 30 0/0 de bronze et s'enveloppe d'une couche de vert-de-gris sous l'influence de l'humidité.

Les fouilles exécutées à Thèbes ont prouvé que, dès le x^e siècle avant notre ère, le goût et, par suite, la fabrication des verres multicolores était chose commune en Égypte.

Les Égyptiens émaillaient la pierre. La moitié au moins des scarabées, des cylindres et des amulettes que renferment nos musées, sont en calcaires, en schiste, en lignite, revêtus d'une glaçure colorée.

L'argile ordinaire ne leur paraissait pas sans doute appropriée à ce genre de décoration. Ils la remplaçaient par plusieurs sortes de terre.

Ces substances diverses sont bien connues sous les noms également inexacts de porcelaines ou faïences égyptiennes.

Les plus anciennes, à peine lustrées, sont couvertes d'un enduit excessivement mince, sauf dans le creux des hiéroglyphes et des figures, où la matière accumulée tranche, par son aspect luisant sur le ton mat des parties environnantes. Le vert est de beaucoup la couleur la plus fréquente sous les anciennes dynasties; mais le jaune, le rouge, le brun, le violet, le bleu

n'étaient point dédaignés. Le bleu l'emporta ensuite. C'est, d'ordinaire, un bleu brillant et doux, imitant la turquoise ou le lapis-lazuli.

Le bleu en est profond, éclatant, et il faut descendre vingt siècles d'un coup pour en retrouver d'aussi pur. Le vert reparait avec les dynasties saïtes, plus pâle qu'aux anciennes époques. Il domine dans le nord de l'Égypte, mais sans éliminer entièrement le bleu. Les autres nuances n'ont été d'usage courant que pendant quatre ou cinq siècles.

C'est alors, mais alors seulement, qu'on voit se multiplier les Répondants à vernis blanc ou rouge, les fleurs de lotus et de rosaces jaunes, rouges et violettes, les boîtes bariolées.

Les potiers eurent un goût particulier pour les tons gris et violets. La poterie émaillée fut commune en tout temps. Les tasses à pied, les bols bleus, arrondis du fond et ornés d'yeux mystiques, de lotus, de poissons, de palmes à l'encre noire ne manquent pas.

*Le style dans les arts assyrien, chaldéen, perse,
phénicien et judaïque.*

Les temps si reculés où vivaient ces peuples, ne nous permettent d'étudier leur style que par quelques rares vestiges de monuments, des fragments d'objets peu instructifs en eux-mêmes, mais qui cependant suffisent à fixer le caractère distinctif du système de la décoration employé par ces divers peuples, décoration bien rudimentaire, il est vrai, mais toujours intéressante à examiner parce que malgré l'éloignement des siècles, ce qui frappe toujours dans ces exhumations archéologiques, c'est de voir que l'homme semble se recommencer toujours.

En jetant un simple coup-d'œil sur l'art de ces peuples de l'Orient, les plus anciens que nous connaissions par des documents, nous voulons surtout montrer la grandeur de leurs conceptions.

Ces hommes-là voyaient réellement *grand*, non pas qu'ils fussent de taille supérieure à la nôtre, mais par la grandeur de leur imagination et aussi par le goût souvent parfait de leurs dispositions artistiques.

Nous conseillons aux peintres qui nous lisent et qui ont la facilité d'aller au musée du Louvre, de passer ne fût-ce qu'une demi-heure dans les salles où M. Dieulafoy a fait la reconstitution du palais d'Artaxerxès Mnémon avec les matériaux rapportés des fouilles de Suze, ils pourront se rendre compte de ce qu'était à ces époques *ultra lointaines*, l'art décoratif; c'est à la fois empoignant par la majesté et par la sûreté d'exécution.

Ils furent grands, non seulement par leur architecture puissante dont les vestiges seuls nous causent un étonnement et une admiration sans pareils, mais ils ont été des décorateurs superbes car la décoration architecturale est des plus difficiles, ces hommes de l'antiquité ne craignaient pas de faire ce que l'on n'ose plus faire de nos jours : polychromer un édifice; quand on a vu au Louvre la fameuse frise des lions et celle des archers, reconstituées chacune par un bon fragment, on ne peut se retenir d'admiration à l'égard de ces *primitifs* qui avaient une telle idée du décor et une habileté si grande.

On ne peut juger la décoration de ces temps par la peinture dont il ne reste plus trace, les monuments eux-mêmes ayant tous péri, mais ce qui suffit amplement à juger cette décoration antique, ce sont les matériaux retrouvés dans les fouilles, notamment les bri-

ques émaillées qui constituaient alors le système décoratif *extérieur* : il est de toute évidence que ces mêmes artistes ou décorateurs de la frise des lions (qui régnait tout en haut du palais), étaient à même de décorer les parois à l'intérieur et certes, c'est ce qui devait exister malgré que l'on prétende que ces peuples ornaient surtout les demeures princières avec de riches étoffes et que là tout particulièrement dans ce palais d'Artaxerxès, il y avait un vrai déluge de tapis.

Quoiqu'il en soit, la frise des lions nous prouve qu'il y avait alors un système d'ornementation *par la couleur*, et comme il ne reste plus que les briques émaillées avec leurs sujets, c'est sur elles que portera notre étude :

Les briques qui entraient dans la construction des murs des édifices chaldéens ou assyriens n'étaient visibles nulle part. Au-dessus des dalles sculptées en bas-reliefs et sous l'intrados des voûtes, on appliquait un stuc blanc, fait de plâtre et de chaux comme celui dont se servent encore les Orientaux pour enduire leurs maisons.

Ce stuc était souvent décoré de peintures en détrempe, au moins dans les salles principales, au-dessus de la zone des bas-reliefs.

Les explorateurs modernes ont recueilli quelques fragments de ces fresques ou de ces peintures décoratives : Place a retrouvé sur des morceaux de stuc d'élégantes rosaces formées par l'application et la juxtaposition de couleurs très tranchées ; le blanc, le jaune, le vert, et le noir. Un des plus remarquables exemples de ces peintures est une bordure de tableaux peints en blanc sur un fond jaune, leur silhouette rehaussée par une large bande noire. Au-dessus

règne une rangée de créneaux bleus ; au-dessous, des festons multicolores.

L'effet en est harmonieux, bien que les teintes en soient plates, et malgré l'absence de tout modelé dans les figures.

L'application du stuc colorié de diverses couleurs, apparaît particulièrement dans la construction des tours à étages, dont les différents degrés sont à partir du bas : blanc, noir, rouge, jaune, vermillon, argent et or. Dans l'intérieur des salles, pour éviter le contraste choquant qui eût existé entre la blancheur uniforme des bas-reliefs de pierre et le vif éclat des peintures multicolores, la mode était de colorier les figures mêmes des bas-reliefs.

On reconnaît encore aujourd'hui, sur les sculptures de nos musées, quelques traces de couleur qui tendent, il est vrai, à s'effacer chaque jour davantage, mais qui frappaient au lendemain de la découverte. La barbe, les cheveux, les armes, le visage même et le costume des personnages étaient rehaussés de couleurs pareilles à celles des peintures sur enduit, de sorte que ce stuc colorié paraissait être la continuation et le prolongement des bas-reliefs.

Les Assyriens obéissaient à la même loi d'esthétique que les artistes du moyen âge, qui appliquaient des peintures polychromes sur leurs statues de marbre ou de pierre, pour les mettre en parfaite harmonie avec la riche décoration dont leurs cathédrales étaient tapissées depuis le sol jusqu'à la clef de voûte.

La brique émaillée remplissait le même rôle que la peinture à fresque, seulement elle était plus solide et résistait mieux à l'action de l'humidité. En Chaldée, où il pleut plus souvent qu'en Assyrie, on a fait,

plus que dans cette dernière contrée, usage de la brique émaillée. Ce n'est guère qu'autour des baies des portes d'honneur et pour donner une élégante bordure à l'archivolte que les artistes ninivites ont eu recours à ce procédé décoratif. Ces briques, dont les couleurs étincelaient au loin, sont décorées de fleurons et de rosaces, d'un goût exquis. Place a retrouvé presque toutes les briques de l'archivolte d'une porte. Entre deux bordures de rosaces blanches règne une large frise de génies ailés et d'animaux symboliques qui ont les mêmes attributs que les figures similaires des bas-reliefs.

Sur la plinthe inférieure de la porte principale du harem figuraient, en briques émaillées un lion, un aigle, un taureau, une charrue.

Les palais de Suse ont été décorés par les mêmes procédés, et c'est en copiant les Babyloniens que les artistes perses ont exécuté ces grands bas-reliefs de briques dont la mission Dieulafoy a enrichi le musée du Louvre et que nous décrirons tout à l'heure.

Malheureusement on n'a jusqu'ici rapporté en Europe que des fragments peu importants des briques en relief de Babylone. Quant aux débris de briques plates émaillées comme à Ninive, les voyageurs en recueillent des centaines de fragments sur chacun des monticules des ruines chaldéennes. Ceux qu'on a déposé dans nos musées représentent des fleurons, des rosaces, des génies, des animaux, des personnages.

L'art d'émailler la brique, transmis aux Perses par les Babyloniens, est demeuré longtemps florissant en Orient. La décoration des mosquées de Brousse, de Tauris, d'Ispahan, qui excite l'admiration de tous les voyageurs, procède du même principe que celle

des palais de Ninive, de Babylone et de Suze. Seulement, à la place des figures, que ne tolère pas le Coran, les briques émaillées portent des sentences religieuses en lettres très ornées.

Cet art dérive directement des Chaldéo-Assyriens, et il est intéressant de constater que leurs successeurs jusqu'à nos jours, ne lui ont pas fait faire le moindre progrès.

Cet art d'émailler la brique, inventé par les Chaldéens, ne périt pas avec Babylone.

Les Perses s'en emparèrent, et ils paraissent l'avoir perfectionné ; il en fut de même, semble-t-il, de ce procédé aussi ingénieux que délicat, qui consistait à estamper des briques avec des sujets en relief, dont l'ensemble formait des frises émaillées destinées à remplacer des dalles sculptées des palais ninivites. C'est à Suze que ce système de décoration paraît avoir atteint son perfectionnement idéal ; c'est en tout cas, dans les ruines de cette capitale seule que nous pouvons l'étudier en détail, grâce aux découvertes de M. Dieulafoy, notamment des deux frises exhumées à Suze, devant la façade de l'apadâna du palais d'Artaxerxès Mnémon et dont nous venons de parler : celle des lions se compose de briques en relief de 0^m,362 de long sur 0^m,181 de haut et 0^m,242 d'épaisseur. Les lions, au nombre de neuf, ont chacun une longueur de 3^m,50 sur une hauteur de 1^m,75. Les briques du fond, sur lesquelles se détachent les figures, constituent une surface plane colorée en bleu turquoise ; les lions, dont la couleur générale est d'un blanc grisâtre, ont certaines parties du corps, comme la crinière, en bleu vert d'eau, et d'autres, comme les saillies des muscles, en jaune foncé. Ils sont traités à l'assyrienne.

Ce défilé de fauves est encadré par plusieurs lignes de dessins symétriques des plus élégants : rangées de chevrons, de faisceaux de palmettes égyptiennes, de marguerites assyriennes épanouies.

La frise des archers représente une procession de guerriers, en relief ; c'est le plus merveilleux spécimen de l'émaillerie perse polychrome.

Les matériaux qui concourent à la composition des personnages sont des petits carreaux faits d'un béton artificiel qui unit à la blancheur du plâtre la résistance du calcaire. Les soldats sont représentés de profil et en marche. Ils portent sur l'épaule gauche un arc colorié en jaune et un carquois d'un brun rougeâtre. Ils tiennent en main une pique dont la hampe se termine par un pommeau d'argent. La tunique, dont la couleur alterne d'une figure à l'autre, est jaune d'or ou blanche ; sa forme est la même pour tous, étroite, fendue sur le côté, avec des manches tuyautées extrêmement larges ; elle descend jusqu'aux chevilles et comporte une certaine variété d'ornements ; l'étoffe en est semée tantôt de marguerites vertes ou bleues, tantôt d'ornements losangés ; le galon est brodé. Un turban vert d'eau, enroulé en torsade, est posé sur la tête de ces soldats orientaux, qui portent des bracelets, des boucles d'oreilles et des bottines de cuir jaune ou bleu de ciel ; la barbe et les cheveux sont tressés en cordelettes suivant la mode assyrienne.

On remarque, au point de vue technique, que toutes les figures d'une même frise sont sorties du même moule, et qu'elles sont des répétitions exactes les unes des autres, bien que diversement coloriées.

La couverture vitreuse est transparente et chatoyante comme l'émail de la porcelaine ; la gamme des cou-

leurs est des moins riches : bleu, vert, jaune, noir et blanc. Ces tons tranchés devaient, à cause même de leur éclat, produire le plus saisissant effet.

Le style judaïque.

La Palestine, trait d'union de la Syrie avec l'Égypte fut habitée par des tribus nombreuses de Sémites et de Chananéens qui nous ont laissé de bien pauvres débris de leur art.

Le peuple le plus important de cette contrée fut la nation juive, et malgré la pénurie des documents archéologiques, de nombreux savants se sont, depuis trois siècles, particulièrement préoccupés des œuvres de ce peuple qui a joué un rôle si extraordinaire sur la scène du monde. Il convient d'ajouter que toutes ces recherches se sont à peu près concentrées sur le temple de Jérusalem et son mobilier, qui résument en effet l'art judaïque ; or, si les monuments ne sont plus entre nos mains ou sous nos yeux, il n'est pas un seul édifice, dans toute l'antiquité orientale ou classique, sur lequel on possède des témoignages aussi nombreux. En les prenant pour base, cent restitutions du temple ont été essayées : le système le moins compliqué et qui a obtenu le plus grand crédit scientifique est celui de M. de Vogüé.

La Bible nous a laissé la description de la magnificence intérieure de ce sanctuaire, construit et décoré par des ouvriers phéniciens, et des objets d'art qu'y accumula le plus fastueux des rois juifs (Salomon).

L'architecture et les ornements intérieurs, tout était de style égyptien, comme les temples phéniciens eux-mêmes.

Mais des constructions salomoniennes, il n'est rien

resté que les citernes et le côté oriental de la seconde cour.

Sous les rois de Juda, il y eut de nombreux travaux d'agrandissement et de restauration : mais tout fut détruit quand Jérusalem fut prise par les Chaldéens.

Les Juifs captifs à Babylone ayant été délivrés, leur chef Zorobabel entreprit aussitôt de relever le temple.

Assez semblable, comme plan, à celui de Salomon, le nouveau temple était moins beau et de proportions moins grandioses : les vieillards dit-on, pleuraient en se rappelant l'ancien. Dans la suite des siècles, le nouveau temple subit de nombreuses modifications, au moins dans son enveloppe extérieure, sans pourtant que le plan primitif fût considérablement bouleversé.

Hérode, nommé roi des Juifs par les Romains, conçut le projet de se rendre populaire auprès de son peuple en reconstruisant le temple dans toute la splendeur que Salomon lui avait primitivement donnée.

Les travaux entrepris par Hérode commencèrent vers l'an 18 avant J.-C. Dix mille ouvriers y furent employés, sous la direction de mille prêtres, qui seuls pouvaient travailler de leurs mains. Dix-huit mois suffirent pour élever l'édifice intérieur, mais il fallut huit ans pour rebâtir les parvis et les portiques. Quant aux constructions accessoires, elles ne furent définitivement achevées qu'en l'an 64 après J.-C., sous le règne de Néron ; à cette époque les travaux occupaient dix-huit mille ouvriers.

Le temple avait été embelli avec un luxe inouï ; les bois précieux, l'or, l'argent, l'ivoire, les pierreries même, rien n'avait été épargné par ce peuple jaloux de son Dieu ; enfin, les accessoires du culte de Jéhovah, vases sacrés, couteaux, bassins, ustensiles de

toute nature, étaient des œuvres où le ciseleur et le fondeur avaient rivalisé d'habileté. Mais les artistes qui ont décoré l'ancien temple, ne l'oublions pas, étaient Phéniciens. Or, les Phéniciens se sont toujours bornés à imiter les Egyptiens et les Assyriens ; leur technique a un caractère hybride qui est, comme la Syrie elle-même au point de vue géographique, une sorte de compromis entre l'Asie et l'Égypte.

Les parois intérieures des murs du temple étaient lambrissées de planches de cèdre sculptées.

Cette décoration était rehaussée de feuilles d'or fixées sur le bois par des clous de même métal.

L'arche d'alliance, dans le Saint des Saints, était abritée sous les ailes de deux immenses kérubim en bois incrusté de lames d'or. Les éléments de ces figures monstrueuses étaient empruntés au règne animal, comme ceux des taureaux ailés des palais ninivites.

M. de Vogüé a ingénieusement rapproché de cette description les images égyptiennes qui représentent deux figures à grandes ailes, agenouillées de chaque côté du scarabée symbolique ou du disque solaire.

Divers passages bibliques énumèrent les ornements sacerdotaux, comme l'éphod, qui, dans certains cas, désigne le vêtement liturgique des prêtres.

Le costume sacerdotal d'Aaron est une broderie dans laquelle sont enchâssées des pierreries ornées de gravures, nous dit l'Exode.

D'ailleurs, dès les temps de la Genèse nous voyons les enfants d'Israël se servir de cachets en pierres fines, tout comme leurs voisins les Egyptiens et les Chaldéens. Il est parvenu jusqu'à nous un certain nombre de gemmes gravées en creux et qui portent des noms qui paraissent Juifs.

Il semble donc évident que le peuple juif a eu aussi un style, au moins embryonnaire, mais les persécutions en empêchèrent sans doute le développement. Seulement les caractères de ce style n'avaient pu encore s'affirmer dans le seul monument intéressant de la Palestine, le temple de Salomon, puisque là, tout est phénicien ; mais la hauteur de vues, la grande conception du temple est bien judaïque et suffit à prouver que vivant davantage, en tant que nation, les Juifs auraient eu un style personnel à leur race.

« Ce temple des Juifs, dit M. de Vogüé, est une des œuvres architecturales les plus grandioses que le génie antique ait enfantées ; il était en même temps, une église, un marché et une forteresse, mais il fut aussi le tombeau de la nation juive. »

De grandes richesses y étaient accumulées, tout fut saccagé par les soldats romains, et les prêtres juifs n'eurent pour toute consolation que la possibilité de pouvoir emporter la partie la plus essentielle de leurs ustensiles du culte et l'indispensable mobilier, c'est sur ces seuls souvenirs, reproduits d'ailleurs sur les arcs romains, que l'on peut retrouver la forme des objets... Quant à la décoration proprement dite il n'en demeure aucun vestige si tant est, qu'il y en ait eu une autre que celle des objets précités.

CHAPITRE XIII

Le style byzantin.

A vrai dire, le style byzantin est fort discutable en tant que caractère propre et bien défini, et comme le dit si justement M. Cayet duquel nous nous inspirons pour cette étude, dès sa naissance même, il était frappé de déchéance.

Mais l'époque de Byzance a exercé une telle influence sur les arts par la suite, influence plutôt fâcheuse même, il faut l'avouer, qu'il est impossible de ne pas s'étendre un peu et faire l'historique de cette influence, due à deux causes bien distinctes :

Le grand luxe déployé à la cour des empereurs, l'amour des richesses, des objets précieux, etc.

Puis, la conservation et la transmission des traditions de l'art grec, traditions conservées en partie par les moines des nombreux monastères d'alors.

Byzance, c'est Constantinople, du nom de son fondateur Constantin, empereur romain, converti au christianisme et qui alla, comme empereur d'Orient, fonder cette ville splendide qu'il voulut opposer à Rome et qui fut d'ailleurs désormais la capitale de tout l'empire, aussi bien de l'Occident que de

l'Orient, réunis par la suite sous un seul gouvernement.

Ce fut Charlemagne qui, au ix^e siècle, reconstitua l'empire d'Occident.

Jusqu'à Constantin ce sont les chrétiens qui, réfugiés dans les catacombes de Rome, créèrent ces belles figures que l'on peut considérer comme l'éclosion d'un art spécial, et ce fut dans l'ancienne Byzance que l'art dit chrétien put se développer, alors que le christianisme était triomphant après quatre siècles de persécutions; mais au commencement de l'ère chrétienne, l'art en Orient était en pleine décadence et la domination romaine avait tari les sources de l'art antique; dans les provinces helléniques, cependant, le goût des belles choses était encore assez vif et le style de cette époque fut ce que l'on appela le style *gréco-romain*, sorte d'art bâtard alourdi et sans grand caractère; mais les artistes orientaux, s'ils avaient perdu la conception et l'originalité, étaient encore des exécutants de premier ordre, les villes grecques possédaient de fort belles œuvres, la civilisation était en somme encore très brillante, comme à toute époque de décadence artistique.

C'est à ce moment qu'apparut le christianisme qui se développa en Orient aussi vite qu'en Occident.

D'origine *judaique* le christianisme naissant n'admettait point les images, c'est-à-dire la reproduction des figures humaines appliquées au culte, et les premiers chrétiens influents s'opposaient de toutes leurs forces à cette exhibition.

Mais chez un peuple aussi artiste que le peuple grec, l'art devait triompher et il triompha. En effet, il l'emporta peu à peu, timidement d'abord, et audacieusement ensuite; les traditions étaient trop fortes

chez ce peuple habitué depuis des siècles aux images.

Ce fut donc en Orient où très probablement se forma l'art chrétien, c'est du moins là qu'il apparut au grand jour, car, là-bas, dans la Rome souterraine, l'art chrétien s'était formé aussi, et ces deux tentatives ne pouvaient que se confondre en une seule, puisqu'elles avaient la même origine artistique gréco-romaine et la même foi.

L'art ne s'essaya d'abord qu'à de timides et modestes images d'une signification mystique, telles que le poisson, symbole du Christ, ou la colombe, symbole du fidèle. Puis, s'enhardissant, il représenta le Sauveur sous les traits du Bon-Pasteur et aborda la reproduction de quelques épisodes des livres saints.

Il n'y a pas lieu de nous arrêter longtemps ici à cette période d'origines. Tandis qu'à Rome les nécropoles chrétiennes, des premiers siècles ont livré aux artistes et aux archéologues une riche série de peintures et de sculptures, en Orient, les découvertes ont été rares jusqu'ici. A peine peut-on signaler, çà et là, quelques fresques à demi effacées, quelques sculptures mutilées, et les rapprocher des renseignements peu nombreux qu'on trouve dans les écrits.

Dans ces premiers essais d'un art qui débute, quelques traits essentiels doivent être notés. Sur toute l'étendue de l'empire il se présentait aux yeux, sous des formes presque identiques : en Orient comme en Occident, on traitait les mêmes sujets et de la même façon. Ces ressemblances tenaient, non point à une réglementation imposée par le clergé, mais à une communauté naturelle d'inspirations et de sentiments. Parmi tous les événements racontés dans les livres saints et dont le prêtre expliquait aux fidèles le sens mystique, l'artiste, quelle que fût sa patrie, se sentait

surtout attiré vers ceux qui offraient un caractère plus doux et plus familier, tels que les miracles du Christ. Il évitait les scènes terribles de la passion ou la reproduction trop précise de ces persécutions que subissait la foi nouvelle.

Préparés aux supplices, les fidèles aimaient mieux cependant de moins tristes images et se plaisaient surtout à l'expression de leurs croyances et de leurs espérances. De là, dans ces œuvres imparfaites, une simplicité touchante et un charme pénétrant qui se dégage des sentiments qu'elles traduisent. Les motifs empruntés à la nature n'y sont point rares.

Dans les catacombes de Rome, l'œil rencontre sans cesse sur les peintures des fleurs et des arbres ; il en était de même en Orient, où on se représentait le ciel comme un grand jardin, plein d'ombrages et d'eau courante.

Par la forme même, l'art chrétien primitif procède de l'art antique : les procédés ne diffèrent point de ceux que montrent les monuments profanes de cette époque. Tous ces artistes, païens, ou chrétiens, appartenaient à une même école ; ils changeaient de croyances, non de style.

La transformation ne pouvait se faire que dans la suite ; et en Orient, l'art byzantin resta longtemps fidèle au souvenir de l'art antique.

Au commencement du iv^e siècle, sous le règne de Constantin, une grande révolution s'accomplit dans l'histoire du Christianisme ; persécuté la veille, il entra tout à coup en possession de la faveur impériale. Cet événement devait exercer une influence profonde sur le développement de l'art chrétien. On le vit en effet s'épanouir en plein jour, sous des formes nouvelles et plus riches.

Dans chaque ville, écrit un contemporain, l'historien Eusèbe, ont lieu des fêtes pour les dédicaces d'église, pour les consécérations d'oratoires nouvellement construits.

A cette occasion les évêques s'assemblent, les pèlerins accourent des régions éloignées; on voit éclater l'affection des peuples pour les peuples. C'est Constantin lui-même qui dirige ce mouvement et qui, pour multiplier les édifices sacrés, met à la disposition des chrétiens les richesses de l'Etat.

Dans les arts décoratifs, le règne de Constantin marque le début de grandes transformations. Les compositions qui convenaient auparavant à la décoration de cryptes funéraires ou de modestes églises n'étaient plus à leur place dans une grande basilique: les artistes en cherchaient qui eussent plus d'ampleur, et où les personnages plus grands, fussent en même temps plus nombreux.

Les sujets eux-mêmes changèrent. Les peintres ne se contentent plus de choisir dans les livres saints quelques épisodes auxquels on attribuait une signification mystique: bientôt, sur les murs des basiliques, se déroulèrent de grandes séries de peintures où figuraient, dans leur ordre historique, les principaux événements de l'Ancien et du Nouveau Testament. L'art se plut alors à montrer le Christ dans tout l'éclat de sa puissance, entouré d'apôtres et de saints.

Il n'est pas jusqu'aux procédés techniques de décoration qui ne se modifient. A côté de la peinture, la mosaïque, plus riche et plus durable, prend une place sans cesse plus grande. A de rares exceptions près, les Romains l'avaient employée surtout pour des pavements; mais les artistes chrétiens s'en servent

pour reproduire de grandes compositions sur les parois des nefs et des absides, et par là, on peut dire qu'ils l'ont véritablement transformée.

Bien qu'on sache avec certitude que cette révolution dans l'art chrétien date de Constantin, on ne peut guère citer en Orient d'œuvres authentiques qui remontent à son règne. Il faut se contenter des textes des écrivains anciens qui montrent avec quelle ardeur et quelle libéralité il encouragea les artistes. Le changement de capitale qui s'accomplit alors n'eut pas moins d'influence sur l'avenir de l'art grec au moyen âge, parce qu'il lui ménagea un centre où il put se manifester dans toute l'originalité et la splendeur de ses conceptions.

La transformation de l'antique Byzance en Constantinople est un des grands événements de l'histoire du monde. Elle a eu pour conséquence de diviser l'ancien empire romain en deux parties, dont les destinées ont été fort diverses. Constantinople est devenue le foyer d'une civilisation brillante, où les influences orientales se sont mêlées à l'hellénisme.

La nouvelle capitale fondée par Constantin a depuis longtemps disparu ; aux monuments du iv^e siècle, d'autres ont peu à peu succédé, jusqu'au moment où les malheurs de l'Orient et la conquête turque ont presque entièrement détruit la ville byzantine.

Pour orner sa capitale, Constantin dépouilla de leurs chefs-d'œuvre les villes les plus belles du monde grec. Les Pères des premiers siècles avaient dirigé contre les merveilles de l'art païen toutes leurs malédictions ; cependant, loin de les détruire, le premier empereur chrétien les recueille et en décore Constantinople.

Dans cette ville consacrée par les évêques, on ne

pouvait faire un pas sans se heurter aux images des divinités de l'Olympe. « Sous le règne de Constantin, dit Codinus, une grande quantité de statues fut apportée de toutes les régions de l'empire. »

Nos ancêtres, en 1204, à l'époque des Croisades, ont contribué dans une large mesure à la destruction de ces chefs-d'œuvre de l'antiquité qui, jusqu'au XIII^e siècle étaient restés debout.

Sous Constantin, le style byzantin se forme donc tout d'abord par de timides manquements aux coutumes chrétiennes, proscrivant les images, puis il s'affirme, toujours par l'architecture, dont la disposition et la décoration changent progressivement en s'inspirant des arts orientaux asiatiques et en les assimilant à l'art gréco-romain.

C'est le mélange de ces deux arts qui a constitué par la suite le style byzantin.

Dans l'empire byzantin, tel qu'il se constitua définitivement, les influences nouvelles devaient s'exercer avec d'autant plus de force que les provinces asiatiques l'emportaient alors sur les provinces d'Europe, par leur prospérité et par l'éclat de leur civilisation : c'était là surtout, que l'esprit hellénique se montrait encore actif et créateur. A l'époque même de Constantin, d'après le peu de renseignements qu'on possède, les architectes chrétiens d'Asie semblent déjà se montrer plus curieux d'originalité. Si des églises circulaires se rencontrent en Occident, en Orient, elles paraissent avoir été d'une conception plus hardie ; celle d'Antioche surtout étonnait les contemporains.

Le génie grec avait à peu près épuisé toutes les formes et toutes les combinaisons que comportait le style classique ; il était las de tourner toujours dans le même cercle et de se savoir condamné à de perpé-

tuelles redites. On comprend que, dans son désir de se renouveler, il ait songé à s'inspirer de modèles qui pouvaient, il le sentait, lui fournir des éléments d'un thème original, susceptible de se prêter à bien des variations et à bien des développements.

Les mêmes tendances dirigeaient les arts décoratifs.

La peinture proprement dite nous est connue par trop peu d'œuvres, pour qu'on en puisse juger bien exactement. Mais les auteurs de cette époque, lorsqu'ils nous parlent de fresques ou de tableaux, indiquent fort bien que les artistes avaient abandonné en partie les anciens sujets. Dans l'Ancien et le Nouveau Testament, ils s'attachaient plus à l'histoire, ils en reproduisaient les épisodes sur les parois des églises en suivant l'ordre chronologique, et c'est ainsi que se forma un système de décoration qui s'est maintenu jusqu'à nos jours.

« Dans le temple, de chaque côté, écrit alors Saint Nil, on couvrira les murs des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament, peintes par un bon artiste; ainsi ceux qui ne connaissent pas les lettres et ne peuvent lire les saintes Écritures apprendront par ces peintures, les belles actions de ceux qui ont servi Dieu fidèlement. »

Les murs de l'église se transformeront donc en une vaste histoire sainte enluminée. C'est pour obéir à ce même goût, qu'on retrace fréquemment les scènes de martyrs, que les premiers artistes chrétiens évitaient d'offrir aux yeux.

On ne craint même pas d'en accuser le caractère cruel et de les traiter avec une sorte de réalisme brutal.

Dès cette époque, la mosaïque est de plus en plus

le mode de décoration préféré. Près de Tyr, la mosaïque de pavement découverte par M. Renan (1), tout inspirée de traditions antiques, présente, au milieu d'enroulements de feuillages et de fleurs, des motifs empruntés à la chasse et à la vie champêtre.

A Saint-Georges de Salonique, la coupole qui couvre l'église était entièrement décorée de mosaïque. Il n'en reste aujourd'hui qu'une partie : ce sont de grands compartiments où se trouvent des saints debout, au milieu d'un riche encadrement architectural. Le travail de ces mosaïques est fort beau, et, malgré les mutilations qu'elles ont subies et leurs tons passés, elles sont encore d'un très grand effet. Les moindres détails de l'ornementation témoignent d'un goût fin et délicat.

On jugea aussi que c'était mieux honorer la religion et accroître la beauté des monuments chrétiens que d'employer à les décorer les matériaux les plus rares. Aux églises de Rome, Constantin donnait des reproductions en or et en argent du Sauveur, des apôtres, des anges, hautes de cinq pieds. Sa libéralité n'était pas moindre en Orient. Après avoir décrit l'église du Saint-Sépulchre, Eusèbe ajoute : « On ne saurait dire de combien d'ornements et de dons en or, en argent, en pierres précieuses, Constantin l'enrichit. Ces œuvres étaient travaillées avec art. » A Constantinople, il mentionne aussi des bas-reliefs en or. Dans le palais, sur plusieurs places de la ville, se dressaient des croix en or décorées de pierres fines.

Après le règne de Constantin, le règne le plus brillant fut celui de Justinien qui favorisa beaucoup le développement des arts, construisit de nombreux

(1) Cette mosaïque est au musée du Louvre dans la grande salle du bas, aux *Antiques*.

monuments tant dans l'Asie, la Syrie, l'Égypte, que dans les provinces helléniques.

Le plus connu, le plus célèbre de tous ces monuments, est l'église Sainte-Sophie qui fut toujours regardée comme le type complet de l'art byzantin, comme décoration et comme architecture.

Aucun monument religieux n'offrit l'importance de Sainte-Sophie parce qu'elle marque l'avènement d'un style nouveau, et qu'elle atteint du premier coup des proportions qui, depuis, n'ont jamais été dépassées dans tout l'Orient.

Avant Justinien, il existait sur l'emplacement actuel une église bâtie sous Constantin et qui avait été brûlée; un de ses successeurs la répara, mais à la suite d'une grande émeute, sous Justinien même, elle fut à nouveau incendiée et complètement détruite.

Une fois vainqueur de la sédition qui avait failli renverser son trône, cet empereur fit reconstruire une nouvelle église, mais il voulut qu'elle dépassât en splendeur tout ce qu'on savait des anciens édifices les plus célèbres et notamment du temple de Salomon.

Ce fut le point de départ de ce luxe effréné qui caractérise si bien le style byzantin, où la valeur des matériaux l'emporte de beaucoup sur la valeur artistique. Dès lors, la débauche luxueuse ne connaîtra plus de bornes, on trouvera partout l'or et l'argent, les pierres précieuses, employés et jetés à profusion sur les vêtements, dans les habitations, sur les objets les plus futiles.

Rarement la folie de la prodigalité a été poussée si loin. Les plus riches matériaux, l'or, l'argent, l'ivoire, les pierres précieuses, furent employés avec une profusion incroyable, et qui même blesse le goût : il semble que Justinien en ait moins apprécié la beauté

que le prix et qu'il ait voulu éblouir par le spectacle d'un luxe féerique. Les anciens Grecs se servaient, pour les murs des Prophylées ou du Parthénon, des marbres les plus parfaits, parce qu'ils en admiraient la pureté et l'éclat ; Justinien veut partout de l'or et de l'argent, parce qu'ils sont un signe de richesse. Mais, après avoir fait ces réserves générales, on doit reconnaître que, dans le détail, ces matières précieuses avaient du moins été mises en œuvre avec beaucoup d'art.

Les travaux de Sainte-Sophie absorbèrent donc des sommes immenses. Il fallut pour y suffire, établir de nouveaux impôts et recourir à des mesures arbitraires. L'ambon seul avec la soléa coûta une année des revenus de l'Égypte ; en outre, Justinien écrivait aux gouverneurs et aux fonctionnaires de lui envoyer des matériaux déjà travaillés, et ceux-ci s'empressèrent de dépouiller les monuments antiques, l'un d'eux avait expédié d'Éphèse huit colonnes en vert antique.

Une veuve romaine, Marcia, avait envoyé huit colonnes de porphyre enlevées à un temple du soleil. De là une très grande diversité de marbres et de pierres de toute couleur ; mais la polychromie naturelle qu'on obtient ainsi n'a rien de déplaisant, si on sait en combiner les tons avec goût.

Le terrain même coûtait beaucoup d'argent, car Justinien ne se contentait point de l'emplacement de l'ancienne église constantinienne, il devait acheter les maisons environnantes, dans le quartier le plus riche de la ville.

Dans le mobilier et la décoration de l'église tout répondait à ces idées de magnificence dont l'esprit de Justinien était comme enivré. Vers le centre de l'édifice, l'ambon était une grande tribune, surmontée

d'un dôme et d'une croix : l'éclat de l'or et des pierres précieuses s'y mêlait à celui des plus beaux marbres. Le sanctuaire était séparé du reste de l'église par une clôture tout en argent. Sur les colonnes qui s'y trouvaient se détachaient dans des médaillons les images du Christ, de la Vierge, d'anges, d'apôtres et de prophètes. L'autel était en or et sur ce fond éclatant étincelaient les gemmes et les émaux. Au-dessus s'étendait, en forme de ciborium, un dôme surmonté d'une grande croix d'or, quatre colonnes en argent doré le soutenaient.

La nuit, aux grandes fêtes, l'église s'éclairait d'une immense illumination, car, d'après les écrivains byzantins, on n'y comptait pas moins de 6,000 candélabres dorés.

A la voûte de la coupole et des absides, le long des parois se déroulaient d'immenses mosaïques décoratives. Là, sur un fond d'or ou d'un bleu foncé, apparaissaient de grandes figures d'un caractère majestueux. Beaucoup ont été détruites et presque partout le badigeon des Turcs a recouvert ce qui en restait.

Sainte-Sophie est donc le type par excellence de l'art byzantin tel qu'il s'est développé sous Justinien et ses successeurs ; les contemporains l'ont admirée, les artistes s'en sont inspirés, mais il ne faudrait pas croire qu'elle se soit imposée comme un modèle dont ils n'osaient pas s'écarter. On s'imagine volontiers que l'école byzantine s'est toujours soumise à une monotone uniformité, travaillant d'après des règles immuables. Rien n'est plus contraire à la vérité pour l'époque dont on s'occupe : si partout un même esprit anime et dirige l'art, il se traduit cependant sous des formes diverses qui attestent l'activité ingénieuse des artistes.

Ils se plaisent à représenter de vastes compositions dont tous les détails se détachent nettement ; ils évitent les sujets où un grand nombre de figures se mêlent les unes aux autres ; s'attachant de préférence à ceux où l'action est presque nulle, les attitudes calmes et régulières, où l'on peut ranger les personnages de manière à ne point troubler la disposition uniforme de l'ensemble. Quelquefois même ils en placent autant d'un côté que de l'autre, afin de ne point rompre l'équilibre de la composition. Ce principe de symétrie devait se maintenir dans l'art byzantin. L'esprit des peintres en fut si pénétré qu'ils l'appliquèrent sans cesse et jusque dans les moindres œuvres : c'est par là que cet art, tout en perdant parfois du côté de la vie et de la liberté, convient si bien à la décoration de grands édifices.

Au point de vue technique, les mosaïstes byzantins n'avaient pas moins bien compris les conditions de leur art. Tandis que, depuis le moyen âge, on a multiplié les tons afin de se rapprocher de l'aspect de la fresque, ils ne les employèrent qu'en petit nombre, juxtaposant les couleurs tranchées, négligeant les nuances intermédiaires. Comme la mosaïque est faite pour être vue de loin, la dureté de ces oppositions se perd dans l'harmonie générale de l'œuvre ; mais, en revanche, tout se détache avec une vigueur et un éclat incomparables.

Les figures s'enlèvent sur un fond d'un bleu ou d'un or intense ; les tons vifs et nets des vêtements forment avec ce ton uniforme un contraste puissant ; souvent, pour mieux accuser le dessin, une ligne noire indique les contours du corps et les traits du visage. Tout dans l'exécution contribue à donner à l'œuvre, ce caractère d'une décoration bien comprise,

où le regard est saisi par la recherche des grands effets fortement accusés.

Au reste à Constantinople même, ce genre de décoration était employé pour d'autres édifices que les églises, et Procope décrit une mosaïque qui se trouvait au Palais. « Les artistes, dit-il, y ont été représenter les guerres et les combats du règne, les villes prises en Italie et en Afrique. Justinien est victorieux, grâce à Bélisaire, et celui-ci, de retour avec son armée, lui offre le butin, les rois les royaumes et les trésors. Au milieu, Justinien et Théodora, pleins d'allégresse, célèbrent ce triomphe, tandis que les rois des Goths et des Vandales implorent leur clémence. Autour, les sénateurs manifestent leur joie. »

Depuis ces beaux temps de l'art grec, bien des qualités se sont perdues; pourtant, en face de ces mosaïques, on sent encore par quels liens le présent se rattache au passé.

Il n'est pas moins intéressant, à ce point de vue, d'étudier les manuscrits et miniatures de cette époque, qui nous ont conservé comme une image réduite de la grande peinture. Un des plus anciens, le manuscrit de la Genèse, conservé à la bibliothèque de Vienne offre des compositions bien entendues, où l'artiste a su introduire la vie et la grâce. Les femmes y sont drapées avec un arrangement de plis simple et élégant qui rappelle l'antique.

La Bibliothèque Laurentienne de Florence, possède un manuscrit syriaque qui fut exécuté en 586, dans un couvent de la Mésopotamie, par un moine du nom de Rabula. Presque à chaque page, sont dessinés de grands encadrements architecturaux, de hauts portiques soutenus par de frêles et élégantes colonnettes. Sur la façade ou à l'entour de ces légères

constructions, se groupent des oiseaux, des animaux, des arbres, traités dans un style gracieux et recherché, puis des petites scènes dont les sujets sont empruntés aux livres saints.

Vers la fin du volume, se trouvent quelques compositions de proportions plus grandes ; l'une d'elles est célèbre parce qu'on y voit un des premiers exemples de la crucifixion.

Les peintres avaient recours à ces manuscrits anciens, dont ils répétaient les images. Mais celui dont ils reproduisaient l'œuvre, n'avait point créé lui-même toutes ces compositions : plus voisin du III^e et du IV^e siècles, il en connaissait les monuments, il s'en inspirait, et par là, certaines miniatures d'époque assez récente, peuvent donner une idée de fresques qui décoraient les plus anciennes églises. D'autres fois, l'œuvre célèbre d'un grand artiste, devenait un modèle qu'on copiait presque fidèlement : de là, les miniatures qui semblent reproduire des mosaïques.

Sur ce point, on peut même donner des preuves certaines : ainsi la tête d'ange encadrée dans un médaillon qui se trouve à Sainte-Sophie, réapparaît bien des fois et se voit encore dans un manuscrit du XII^e siècle.

Quant à la peinture murale, si les œuvres s'en sont perdues, les textes des écrivains du temps en font connaître quelques exemples. La mosaïque était un mode de décoration trop dispendieux pour qu'on pût toujours l'employer ; souvent donc on avait recours à la fresque. Un rhéteur, Choricius, a longuement décrit celles qui ornaient une église de Gaza au VI^e siècle. Tous les sujets étaient empruntés au Nouveau Testament. Le cycle des peintures commence à l'annonciation.

Celles qui viennent ensuite représentent les principaux miracles du Sauveur.

Malheureusement Chorisius, d'abord prodigue de détails sur la composition de ses tableaux, en devient plus avare à partir de l'épisode des noces de Cana, et quelques-unes des dernières scènes sont à peine indiquées.

Tandis que l'architecture et la peinture s'épanouissent sous des formes originales, la sculpture décline; elle se serait encore développée avec éclat si l'Eglise avait voulu la protéger, mais elle ne put jamais vaincre les défiances dont elle avait été l'objet; on se souvenait qu'elle avait donné à l'idolâtrie ses formes les plus attrayantes et les plus parfaites, et, si on ne la proscrivait point tout à fait, au moins on ne l'encourageait guère. Cependant les artistes byzantins en avaient encore le goût, et ils auraient produit en ce genre de grandes œuvres aussi remarquables que celles des architectes et des mosaïstes. On a même remarqué avec raison que la peinture byzantine, par les attitudes qu'elle donne aux personnages et souvent par les types qu'elle reproduit, a dû s'inspirer de la sculpture.

Le sculpteur ne semble plus être qu'un ornemaniste au service de l'architecte. Dans ce genre de travail, il montre, il est vrai, de remarquables qualités; il fouille le marbre en tout sens et le plie aux motifs les plus compliqués.

A côté de données empruntées à la flore se trouvent des ornements géométriques, traités quelquefois avec plus de sobriété, et qui charment l'œil par leur élégance.

Ce qu'on rencontre surtout sur leurs bas-reliefs, ce sont des agneaux, des colombes, des paons, des

vases d'où s'échappe la vigne, des monogrammes et des croix, groupés de manières diverses, mais toujours avec un très grand amour de la symétrie. Quelquefois l'artiste imagine de reproduire sous ces symboles des scènes à personnages, en substituant des agneaux aux figures humaines : c'est ainsi qu'un bas-relief grec du VII^e siècle, conservé à Venise, représente douze agneaux avec la légende : les Apôtres.

Il semble qu'à un moment l'orfèvrerie se substitua à la sculpture. Déjà, au V^e siècle, on avait vu se dresser sur les places publiques des statues d'or et d'argent. Cette recherche du faste est dangereuse pour la sculpture : on s'habitue à donner plus d'attention à la splendeur de la matière qu'au style des figures. Cependant, quand il s'agissait de fondre, soit des métaux précieux, soit le bronze, les Byzantins conservaient une habileté remarquable.

Leur supériorité n'était pas moins grande dans le travail de l'ivoire.

Pendant tout le moyen âge, l'Orient eut des ateliers d'ivoirerie célèbres, qui sculptaient surtout des diptiques, des couvertures d'évangélistes, des cassettes.

Ainsi la sculpture sur ivoire progresse, tandis que la sculpture sur marbre dégénère. A mesure qu'on s'éloigne du IV^e siècle, il semble que l'habitude se perde de tailler franchement dans la pierre.

La passion du luxe, qui domine la société byzantine, se manifeste sous les formes les plus diverses et favorise les progrès des arts industriels.

L'orfèvrerie, déjà protégée par Constantin, devient une des branches importantes de l'art byzantin. On multipliait dans les églises les autels, les croix, les vases composés de métaux précieux, et c'est avec raison qu'un archéologue moderne a pu dire qu'au

commencement du vi^e siècle, l'orfèvrerie était la première industrie de Constantinople.

Les Byzantins semblent n'avoir guère connu que les émaux cloisonnés. L'emploi même de ce procédé a permis de supposer qu'ici encore les Orientaux avaient été leurs maîtres.

Le goût du luxe se montre encore dans le développement que prit à cette époque la fabrication des tissus historiés, l'introduction de la culture de la soie dans l'empire grec fut une cause nouvelle de prospérité pour les manufactures byzantines.

Beaucoup de ces étoffes étaient imitées de celles de l'Asie, dont la vogue, déjà fort grande dans l'antiquité, n'avait point cessé au moyen âge. Là reparaissaient toutes ces combinaisons étranges que reproduisaient de temps immémorial les artistes orientaux. On y voyait des griffons mêlés avec des roues grandes et petites, des basilics, des licornes, des paons, tantôt seuls, tantôt montés par des hommes; des aigles, souvent mêlés avec des roues, des faisans, des hirondelles, des canards, des éléphants, des tigres, des léopards et d'autres animaux de la Perse et de l'Inde; des pommes d'or ou oranges, des buffles, des roses grandes et petites, des fleurs diverses, des arbres et des arbustes, des palmes, des lions, etc. Toute cette ornementation conventionnelle et bizarre devait exercer une grande influence sur l'esprit des artistes byzantins.

Lorsque les artistes byzantins créèrent un style nouveau, leur esprit était plein des souvenirs du passé et ils vivaient au milieu de ses œuvres. Pouvaient-ils se soustraire à l'influence de modèles d'une si pénétrante beauté?

Les œuvres byzantines font songer aux monuments

antiques mais elles s'en écartent par bien des défauts. Les artistes byzantins exagèrent la symétrie de leurs compositions, ils ont moins de souplesse et de délicatesse, une conception moins facile et moins vivante du beau; ils ont encore appliqué quelques-unes des règles principales de l'esthétique ancienne, et cela seul suffit.

Mais à ces éléments d'origine grecque se sont mêlées d'autres influences, dont quelques-unes venaient de l'extrême Orient. Parmi ses possessions les plus belles, l'empire d'Orient comptait alors les riches provinces de la Syrie.

Par sa position même, Constantinople se rattachait à ces pays; une grande partie de sa population en était originaire; les mœurs, les arts devaient s'en ressentir. En outre, elle était sans cesse en relations commerciales ou politiques avec les plus puissantes monarchies de l'Orient, et surtout avec la Perse. Dans l'architecture, ces influences sont fort sensibles; mais il en est de même de l'ornementation, où se rencontrent à chaque instant des motifs empruntés à l'extrême Orient, traités dans le même esprit et dans le même style. C'est là surtout que les artistes byzantins ont puisé ce goût de richesse et de luxe qui apparaît dans toutes leurs œuvres; de là leur vint aussi la tendance à rendre d'une manière conventionnelle tous les détails de l'ornement.

C'est surtout dans le domaine religieux qu'il se manifeste avec toute son originalité et tout son éclat: on ne saurait s'en étonner, si l'on songe combien, chez les Grecs du moyen âge, la religion était puissante et se mêlait à toutes choses. Les artistes ont été surtout frappés de certains caractères dominants du christianisme, la splendeur de la religion triom-

phante, le rôle protecteur des saints; et ils se sont attachés à les exprimer.

A cet égard, les Byzantins furent de grands maîtres; qu'il s'agisse de la pensée ou de l'exécution, ils comprirent les véritables règles de la décoration religieuse, et il est à remarquer que, de nos jours, les peintres qui ont voulu faire revivre chez nous cette forme de l'art se sont parfois inspirés de leurs œuvres.

Vers le VIII^e siècle, les conquérants arabes firent subir bien des désastres à l'Empire qui perdit du fait des conquêtes musulmanes quelques-unes de ses plus riches provinces de l'Asie, en même temps que, du nord, les invasions slaves ravageaient les pays compris entre le Danube et la mer. Le pouvoir mal assis, mal transmis, fut la cause de troubles incessants et de désordres de toute espèce. C'est à cette date qu'éclata la fameuse querelle dite des *iconoclastes*, ennemis déclarés des images, ou de la représentation des figures comme emblèmes religieux. Soutenus un moment par les empereurs eux-mêmes ils brisèrent toutes les œuvres déjà établies en vue du culte, pendant que les moines, très populaires, très puissants, opposaient une guerre acharnée aux iconoclastes. C'est de là que sortit le schisme orthodoxe.

Depuis quatre siècles déjà, l'empire byzantin souffrait de l'incessante confusion des affaires politiques et des affaires religieuses: l'empereur gouvernait l'Eglise, mais en retour l'Eglise envahissait l'Etat; les moindres controverses théologiques, enfiévrant les passions populaires, troublaient Constantinople et les provinces, souvent même excitaient de terribles révolutions. Remédier à ces désordres tel fut le but des iconoclastes; malgré les accusations que leur ont

prodiguées leurs ennemis triomphants, on voit que les empereurs qui dirigeaient ce mouvement ne manquèrent point de mérite, et qu'ils eurent des auxiliaires, même dans la partie la plus éclairée du clergé.

S'ils s'attaquèrent à l'art religieux, c'est que les moines y avaient trouvé un de leurs moyens d'action les plus puissants. Entre leurs mains le christianisme s'était transformé; ils en avaient fait une religion matérielle, fille du paganisme, et qui ne parlait plus au vulgaire que par ses formes extérieures. Depuis le iv^e siècle, ces tendances dangereuses n'avaient cessé de se développer.

Déjà, bien des esprits s'étaient inquiétés de ces aberrations et avaient prêché le retour aux formes primitives du christianisme, mais la voix populaire des moines avait étouffé leurs protestations. Ces superstitions grossières n'avaient rien à voir avec l'art, ou plutôt elles l'altéraient et l'avaissaient en même temps que la religion. Aussi, les iconoclastes ne se déclaraient-ils point hostiles en principe à toutes les manifestations de l'art; seules les images sacrées excitaient leur courroux et, pour justifier leur doctrine, ils rappelaient que, dans la Bible, Dieu lui-même les avait prohibées.

Des mesures générales suivirent ces déclarations et, dans les églises, les peintures murales et les mosaïques furent recouvertes de chaux.

Cependant, telle était la puissance des arts décoratifs, qu'on recula devant la triste impression de murs blancs et nus: aux scènes religieuses se substituèrent des paysages, des compositions qui n'avaient aucun caractère sacré. C'est ainsi que chez les musulmans, où existent les mêmes prohibitions,

l'art décoratif trouve encore largement sa place dans les mosquées, et y charme les yeux par mille combinaisons ingénieuses de dessins et de couleurs.

Cependant la cause des iconoclastes devait définitivement succomber, et sous l'impératrice Théodora le culte des images fut rétabli.

Telle fut cette célèbre querelle qui intéresse à la fois l'histoire de l'art et l'histoire générale.

Avant même qu'elle fût terminée, elle avait eu pour conséquence de détacher de la domination byzantine la plus grande partie de l'Italie; mais, par contre, elle avait infusé à la civilisation hellénique une vie nouvelle qui allait lui assurer encore quelques siècles de puissance et de gloire.

Quant à l'art, on peut dire qu'il gagna plutôt au milieu de ces luttes. Les peintres loin de se laisser décourager par les menaces et les poursuites, travaillèrent avec plus d'obstination. D'autre part, à côté d'eux, se formait une école plus indépendante et qui paraissait s'inspirer avec une ferveur nouvelle des modèles antiques. Ces divers éléments allaient se combiner et produire après la querelle des images, une véritable renaissance. Cette renaissance qui s'étendit surtout aux arts. Les empereurs la favorisèrent.

Parmi les princes, il y en eut un, qui ne se distingua ni comme grand guerrier ni comme politique, mais qui fut un savant et un artiste. Ses écrits nous sont en partie parvenus; quant à son habileté comme peintre et comme orfèvre, les contemporains en font l'éloge. Il avait réparé un plafond doré du grand palais, et construit pour son fils un autre palais qui excitait l'admiration; dans une église consacrée à saint Paul il avait exécuté des peintures.

« Il peignait en effet si bien, dit son biographe, que je ne pense pas qu'il y ait eu, avant lui ou après lui, un artiste qui l'ait égalé. Il corrigeait les peintres et paraissait le maître le plus expert; il donnait des conseils aux sculpteurs, aux menuisiers, à ceux qui travaillent l'or, l'argent, le fer; il exécuta des portes d'argent pour le chrysotriclinium, une table d'argent pour la salle des festins, et il l'orna de bois et de plaques de couleurs variées et naturelles. »

Autour de cet empereur, si expert à les guider, se groupèrent les artistes. « Ils embellirent le palais et la capitale. De la plupart on ignore même le nom; des autres, on ne connaît le talent que de réputation.

La personnalité de l'empereur devint par la suite comme une divinité terrestre; tout était calculé pour donner aux moindres actes de sa vie publique un caractère de puissance et d'éclat merveilleux. La salle où il accordait audience, le trône sur lequel il siégeait, ses vêtements, le cortège qui l'entourait, tout enfin devait produire sur les esprits une impression de majesté et de respect qui tenait, non point à la valeur même de l'homme, mais aux dehors matériels de sa représentation officielle.

Ces réceptions, cette existence de l'empereur formaient un spectacle combiné d'avance dans les moindres détails, où le décor était tout, les acteurs presque rien. Que l'empereur fût un homme de talent ou un grossier parvenu, qu'il fût aimé ou détesté, l'ordre de la pièce ne changeait point; la teneur même des acclamations dont le peuple devait le saluer était invariablement réglée. Jamais la passion de l'étiquette n'a été poussée plus loin.

L'empereur s'asseyait sur un trône qui était placé dans l'abside et qu'on appelait le trône de Salomon.

Ce trône était tout en or et enrichi de pierres précieuses. On y voyait des oiseaux qui, par l'effet d'un mécanisme ingénieux, faisaient entendre un doux ramage. Au près s'élevait une très grande croix couverte de pierreries. Au-dessous étaient placés des sièges d'or pour les membres de la famille impériale. Au bas des marches de l'estrade sur laquelle le trône était établi, se trouvaient deux lions qui se dressaient sur leurs pattes et poussaient des rugissements. Non loin du trône, des arbres d'or portaient sur leurs rameaux des oiseaux de différentes espèces, qui imitaient le chant harmonieux des oiseaux dont ils empruntaient les formes. Un très grand orgue enrichi de pierres précieuses et d'émaux était également placé là. C'était l'empereur Teophile qui avait fait exécuter tous ces beaux travaux d'orfèvrerie. »

Le palais, que pendant plusieurs siècles les empereurs s'étaient plu à accroître et à embellir, fut cependant abandonné pour un nouvelle résidence, un nouveau palais fut construit où les murs et les colonnes étaient tout éclatants d'or et d'argent, le trône était si chargé de perles et de pierres précieuses qu'on le voyait resplendir dans l'obscurité même de la nuit. Là s'établirent, au siècle suivant, quelques-uns des empereurs latins de Constantinople.

Le vieux palais devenu désert disparut peu à peu et se transforma en une carrière où l'on venait chercher des matériaux pour les constructions nouvelles.

Au point de vue de l'histoire de l'architecture et de la décoration byzantines, on remarquera quelles analogies se rencontrent entre cet édifice et les églises de la même époque. L'architecture civile et l'architecture religieuse sont soumises aux mêmes principes, elles offrent les mêmes combinaisons. Sans

cesse dans les dispositions du palais, qu'il s'agisse de salles, d'atriums, de péristyles même, se retrouvent la forme circulaire, la coupole et l'abside. Ces faits prouvent avec quelle unité l'architecture byzantine s'est affirmée simultanément dans des édifices fort divers : or, c'est là un des caractères d'un art vraiment original. Qu'on étudie les œuvres des anciens architectes grecs ou des architectes français du XIII^e siècle, on reconnaîtra qu'eux aussi obéissent à ce principe, qu'ils reproduisent sans cesse les mêmes types essentiels, tout en les accommodant à la destination diverse des monuments. Au contraire, à d'autres époques, cette unité disparaît, et les édifices ne sont qu'une compilation plus ou moins heureuse de toutes les formes et de tous les styles.

De cette comparaison n'est-on pas en droit de conclure que l'art byzantin n'est pas un accident, le résultat fortuit de fantaisies individuelles et d'éléments étrangers mal combinés, mais qu'au contraire il est bien organisé, vivant, et qu'il répond au génie propre d'un peuple ?

Si de l'architecture du grand palais on passe à la décoration, ces analogies entre l'art civil et l'art religieux se manifestent encore. Les mosaïques qui décoraient la chambre à coucher impériale rappellent tout à fait celles qui se trouvaient dans les églises. C'est la même disposition d'après laquelle on range, aux côtés d'un ou deux personnages placés au centre, des figures debout, dans des attitudes calmes. Toujours pénétré de ces idées d'unité et de symétrie qui la dominaient dès le VI^e siècle, la peinture byzantine est naturellement amenée à les exprimer sous des formes analogues, qu'il s'agisse de décorer des édifices civils ou des temples.

On a vu quel luxe on déployait pour la décoration des édifices sacrés.

La mosaïque, si en faveur pendant les siècles précédents, était toujours très cultivée.

A Nice, dans une église, on a signalé des mosaïques qui seraient antérieures au XIII^e siècle. L'émicycle du fond conserve encore toute sa décoration primitive.

Ce système de décoration était aussi appliqué aux monuments civils. Sur les murs de quelques salles on avait fait représenter des guerres contre les barbares. Comme les palais, comme les églises, les demeures des riches particuliers étaient de mosaïques.

Quant aux peintures murales, presque toutes ont disparu. C'était un mode de décoration plus rapide, plus économique, mais aussi moins durable. Bien des églises étaient déjà ornées de fresques dont les sujets étaient souvent les mêmes que ceux que traitent encore les peintures byzantines.

Pour ne citer que quelques exemples, on sait que, vers 966, près de Sparte, saint Nicon faisait orner une église de peintures.

Dans le narthex de la nouvelle église construite par Basile, des peintures retraçaient les luttes des martyrs. Plusieurs églises d'Orient et d'Occident conservent des images de la Vierge dont on entoure l'origine de légendes miraculeuses ; certaines sont attribuées à saint Luc, qui, au moyen âge, est devenu le patron des peintres. Elles se prêtent mal à un examen attentif ; on ne les livre guère aux regards des curieux, et souvent elles sont couvertes de plaques d'argent ou d'or repoussé qui simulent les vêtements et qui cachent la plus grande partie de la peinture. A en juger d'après les reproductions plus ou moins exactes qu'on en possède, beaucoup ne sau-

raient être attribuées avec certitude à une époque antérieure au XIII^e siècle. Cependant, longtemps avant, les Byzantins révéraient déjà des images miraculeuses de la Vierge. Une de celles qui ont le plus de valeur artistique se trouve maintenant à Rome, dans la basilique de Sainte-Marie-Majeure ; la beauté du type de la Vierge, l'élégance de l'ajustement des draperies méritent l'admiration. Dans les églises des couvents de l'Athos, on conserve aussi des images de la Vierge auxquelles on assigne une date fort reculée, sans toutefois en faire honneur à saint Luc.

L'usage s'était introduit, vers le x^e ou le xi^e siècle, croit-on, d'exécuter de petits tableaux en mosaïque.

On employait à cet effet des fragments de pierres ou de verre qu'on assemblait avec de la cire blanche.

C'était déroger aux principes de la mosaïque que de la plier à ces menus travaux où elle perdait son véritable caractère. Cependant, ces tableaux étaient fort recherchés. Quelques-uns existent encore dans les trésors des églises d'Orient.

Au Louvre, une petite mosaïque de ce genre représente la Transfiguration.

Tous ces tableaux se distinguent par la qualité dont les manuscrits à miniatures représentent des exemples plus nombreux.

En effet, les renseignements qu'on peut glaner ne permettraient point de se faire une idée de ce que fut alors la peinture, si on n'avait conservé de cette époque toute une série de manuscrits à miniatures qui nous révèlent l'art byzantin sous une de ses formes les plus dignes d'attention. On se figure volontiers que la défaite des iconoclastes avait eu pour conséquence d'asservir plus étroitement encore l'art à l'Eglise, et on se représente les peintres condamnés à reproduire, sous

peine d'hérésie, les compositions et les types consacrés par l'orthodoxie monastique. Bien au contraire, au ix^e et au x^e siècles, ce qui se manifeste, c'est la renaissance du goût s'alliant à l'admiration des œuvres antiques. Ici encore, le triomphe du parti monastique ne fut que partiel : il avait rétabli le culte des images, mais il ne put reconquérir d'abord toute son influence, ni arrêter ce réveil des esprits dont les luttes du viii^e et du ix^e siècles avaient été la cause. Il semblait même qu'il eût été entraîné à son tour dans ce mouvement : parfois les peintures monastiques s'écartaient, elles aussi, des enseignements traditionnels pour chercher des formes nouvelles et plus libres.

A vrai dire, deux écoles étaient en présence. Les pères du concile n'avaient point entendu accorder aux peintres la liberté des conceptions : « Les images doivent être peintes, disaient-ils, non point d'après la fantaisie des artistes, mais d'après les lois et traditions approuvées de l'Eglise catholique. Aux peintres à exécuter, aux pères d'ordonner et de régler. » Sans doute, dans bien des monastères, on s'était soumis à cette loi ; mais à Constantinople, à la cour impériale, elle ne prévalut point tout d'abord : là se forma une école qui, tout en restant attachée à l'art religieux, se crut le droit d'être originale. Peut-être était-elle moins libre quand il s'agissait de décorer les parois des églises, les traditions s'imposaient alors à l'artiste avec plus de force, et ce n'était guère que dans les détails du style qu'il pouvait suivre son goût personnel, mais dans l'ornementation des manuscrits on pouvait, en bien des occasions, montrer plus d'indépendance. Tandis que les littérateurs et les philosophes étudiaient avec passion les écrits des anciens, que la poésie populaire elle-même consacrait

ses chants aux exploits de la Grèce païenne, les artistes se reportèrent vers ces œuvres antiques qui de toutes parts s'offraient encore à leurs yeux. Jamais on ne les avait oubliées ; mais on les trouva plus belles, parce qu'on les comprenait mieux, et qu'on y reconnaissait l'expression de cette vie et de ce naturel dont on avait en quelque sorte ressaisi le sentiment.

Il n'est pas jusqu'aux divinités de l'Olympe qui ne reprennent possession de l'art.

Elles se déguisent sous des noms d'emprunt : ici, c'est la Mélodie ; là, c'est la Nuit ou la Sagesse, mais le regard reconnaît leurs formes élégantes ; détachées souvent de quelque bas-relief ou de quelque peinture antique, elles revivent au milieu de ces prophètes et de ces saints auxquels l'artiste ne craint point de les mêler.

L'influence du passé est si sensible dans les manuscrits et dans les autres œuvres de la même école qu'on s'est demandé s'il ne fallait pas lui attribuer tout le mérite des qualités qui s'y remarquent. Si beaucoup des figures ont de la noblesse, de la beauté, de la grâce, c'est qu'elles auraient été copiées d'après des monuments antiques ; les défauts seuls et les incorrections appartiendraient en propre aux artistes byzantins. Ceux qui tiennent ce langage oublient que, pour bien copier une œuvre, il faut l'aimer et la comprendre, et qu'ainsi le seul fait de cette influence antique prouve que les peintres de ce temps sentaient le beau et voulaient l'exprimer. Tout au moins faudrait-il reconnaître que ces artistes étaient des disciples intelligents de l'antiquité, et non point des copistes inconscients. Mais on doit aller plus loin : s'ils appréciaient les œuvres des anciens, c'est que, comme eux, ils avaient

appris à observer la nature. Les portraits abondent dans leurs miniatures ; ils sont traités avec vigueur et avec un accent de vérité remarquable. Les proportions du corps sont en général exactes : le peintre a des connaissances anatomiques, et, dans les parties nues, le modelé est souvent juste et fin.

Dans les types des saints que représentent des manuscrits de ce temps se remarque la trace des deux courants qui se partagèrent le style byzantin, et l'on peut dire que les uns descendent de l'antiquité, tandis que les autres sortent du monastère. Les premiers sont les saints guerriers, représentés ordinairement sous la forme d'éphèbes grecs, par leurs visages réguliers, par leur corps élégant et souple. Mais, en face d'eux, les saints ascètes avec leurs membres amaigris et anguleux, leurs traits rudes et comme taillés dans le bois, rappellent que, parmi les pères de l'Eglise, plus d'un condamna la beauté. Ceux-ci sont d'autres races, et c'est au fond des couvents les plus austères que l'imagination des moines a rêvé ces corps desséchés par les veilles et les jeûnes.

Représentants de civilisations opposées, ils attestent, par l'étrange contraste de leurs formes, la diversité des éléments dont s'est composé l'art byzantin.

Pour la sculpture, l'Eglise grecque considère aujourd'hui encore la statuaire comme prohibée, mais elle se fonde sur la tradition plutôt que sur une règle canonique. L'influence musulmane n'est peut-être pas étrangère à ces préventions.

Du ix^e au xii^e siècles, la sculpture sur marbre ou sur pierre se restreignait à la représentation d'animaux ou de motifs d'ornement. On rencontre en Orient de nombreuses dalles byzantines qui reproduisent des aigles, des lions ou des panthères terrassant des biches.

Beaucoup sont d'un travail fort barbare et de basse époque. Elles ont ce caractère particulier qu'elles imitent fréquemment des motifs que l'art oriental répétait depuis une antiquité très reculée et qui figuraient encore sans cesse sur les étoffes fabriquées en Asie au moyen âge. Si l'on veut bien juger ce dont était capable la sculpture byzantine, c'est aux ivoires qu'il faut s'adresser. Beaucoup sont parvenus en Europe à l'époque des croisades ou dans les siècles suivants et sont conservés dans les trésors des églises, dans les musées, dans les collections particulières. Ils attestent que, du VIII^e au XIII^e siècles, le développement de cette branche de la sculpture a concordé avec le développement de la peinture des manuscrits ; ce sont les mêmes qualités d'abord et plus tard les mêmes défauts.

Les Byzantins excellaient aussi dans l'art de fondre le bronze ; le bronze servait à la décoration du mobilier ecclésiastique. C'est ce que montre toute une série d'objets conservés au musée chrétien du Vatican.

Les ateliers de fondeurs de l'empire grecque durent surtout leur réputation aux portes qu'ils exécutèrent pour les églises. La porte de bronze de Sainte-Sophie de Constantinople, antérieure à l'époque qui nous occupe, subsiste encore. La décoration en est du reste assez simple et consiste en croix, en feuilles de vigne et en motifs ornementaux.

Au XI^e siècle, l'activité des ateliers byzantins est attestée par toute une série de travaux importants qui leur furent commandés par des Italiens.

Les grandes villes italiennes avaient des comptoirs en Orient ; quelques-unes, comme Venise, étaient en relations politiques et commerciales avec Byzance.

La plus importante de toutes ces œuvres ce sont les portes de l'église de Saint-Paul hors les murs, à Rome.

Et ce qui attire surtout l'attention, ici comme dans la plupart de ces œuvres, c'est la technique même qui a été employée : on se trouve en présence non point de bas-reliefs, mais de plaques de bronze damasquinées.

Sur le fond de métal l'artiste a dessiné en creux les traits des figures, les plis des vêtements, puis, dans les sillons ainsi ménagés, il a inséré des fils d'argent et d'or. Les têtes, les pieds, les mains étaient en émail. Malheureusement cette décoration, si riche et si compliquée, a fort souffert de l'avidité de voleurs.

Les mêmes procédés et le même style se retrouvent à une des portes de Saint-Marc de Venise.

Les travaux dont il vient d'être question se rattachent moins à la sculpture qu'à l'orfèvrerie.

L'art de mettre en œuvre les métaux précieux, si développé déjà avant le VIII^e siècle, était toujours aussi apprécié. On l'appliquait au mobilier civil comme aux objets de culte religieux, les églises, les palais impériaux, les maisons des riches regorgeaient de pièces d'orfèvrerie.

Tout ne fut pas détruit, mais aujourd'hui c'est par les trésors de quelques églises d'Occident qu'on peut le mieux se faire une idée de la décoration des églises grecques.

C'est surtout à Venise, dans le trésor de Saint-Marc, qu'on peut juger de l'éclat avec lequel se développait alors cet art. Venise, sans cesse en relations avec l'Orient, achetait à Constantinople les plus belles pièces du mobilier religieux dont elle ornait sa cathédrale.

Souvent elle en recevait, à titre de présents des empereurs qui désiraient s'assurer son alliance.

La fabrication des riches étoffes, si florissante déjà dans la période antérieure, s'était encore développée. Il est sans cesse question, au moyen âge, des tissus brodés ou brochés que multipliait l'industrie byzantine. L'introduction de la culture de la soie dans l'empire avait fourni en plus grande abondance aux artisans les matières premières sur lesquelles s'exerçaient leur habileté et leur goût.

Depuis le vi^e siècle, la décoration de ces tissus n'avait point changé, et on y employait tantôt des motifs de l'ornementation orientale, tantôt des sujets religieux ou historiques. La dalmatique impériale, conservée dans le trésor de Saint-Pierre de Rome, est le plus remarquable exemple qu'on puisse citer de l'habileté des artisans byzantins. Sur un fond bleu, quatre dessins brodés en or et en soie reproduisent les compositions suivantes : sur le dos, la Transfiguration ; sur l'épaulière droite et sur l'épaulière gauche, le Christ donnant la communion aux apôtres sous les espèces du pain et du vin ; sur le devant, le triomphe du Christ, vaste scène symbolique où figurent cinquante-quatre personnages : évangélistes, patriarches, saints, qui se groupent autour du Sauveur, entouré de la Vierge et de saint Jean. Les inscriptions grecques brodées sur cette dalmatique en indiquent la provenance.

Enfin la céramique, la verrerie étaient florissantes, et, pendant plusieurs siècles, ce fut de là encore que l'Occident tira les plus beaux vases et les plus belles coupes.

Quand les Croisés s'emparèrent de Jérusalem, la plupart des édifices chrétiens avaient disparu, ou il

n'en restait que des ruines. Jusqu'au moment où la ville leur fut enlevée, ils y multiplièrent les églises et les monastères. Ces constructions sont l'œuvre de maîtres latins et ne se rattachent point au système d'architecture qui, au xi^e siècle, était dans l'empire byzantin.

Entre les églises de terre sainte, qui datent des Croisés, et celles qui, à la même époque, furent bâties sur les rives de la Seine, l'œil ne découvre aucune différence essentielle. Mais, quand il s'agissait de décorer ces monuments de style latin, souvent on faisait appel aux Grecs.

L'alliance serait-elle devenue plus étroite, le royaume de Jérusalem aurait-il servi de centre à un art tout ensemble mixte et original? Sa durée fut trop courte; car bientôt après c'était la capitale même de l'empire qui devenait le but des entreprises des Croisés.

Quand les Latins arrivèrent devant Constantinople, la splendeur de cette ville, où depuis tant de siècles les monuments se multipliaient et se pressaient les uns sur les autres, frappa vivement leur esprit.

Mais quand ils s'emparèrent enfin de la ville, toutes ces merveilles qui s'entassaient dans les trésors des palais et des églises furent pillées.

A Sainte-Sophie, l'autel, orné d'émaux et de pierres précieuses, fut brisé en morceaux que se disputaient les soldats.

Enfin, les chefs-d'œuvre de l'art antique qui avaient été enlevés dans tout le monde grec afin d'orner Constantinople, ne trouvèrent point grâce devant la cupidité des Croisés : les statues de bronze furent jetées à la fournaise et se transformèrent en gros sous.

Les Byzantins y perdirent eux-mêmes ces modèles

dont ils s'étaient plus d'une fois inspirés et dont la vue avait tant contribué à entretenir chez eux le culte du beau. Un Grec qui a décrit ces sauvages déprédations, pleure sur la ruine de ces œuvres que n'a pu préserver la grâce de leurs formes et il maudit les Croisés !

C'était, en effet, la ruine de cette civilisation brillante; jamais l'Empire ne devait retrouver sa gloire et sa prospérité passées.

Ainsi s'éclipsa cette gloire de l'Orient, mais si la disparition des œuvres antiques est regrettable au premier chef, il n'en est pas de même de la déchéance de ce luxe exagéré qui empêcha peut-être une renaissance artistique plus éclatante que celle qui eut lieu vers leix siè cle.

Notre style dit Roman, procède beaucoup du style byzantin, mais il est moins riche dans l'emploi des matériaux. Actuellement c'est le style russe qui en offre les plus grandes réminiscences et pour les raisons que l'on trouvera développées à ce chapitre spécial.

CHAPITRE XIV

Style Moscovite ou Russe.

Le style russe dérive à la fois de l'art persan et de l'art byzantin, et il semble bien, dès l'abord, que le peuple russe ne possède pas, à proprement parler, de style qui lui soit personnel, l'on pense, avec une apparence de raison que la composition d'éléments très variés de ce peuple doit être la raison inéluctable de cette absence de style national.

Mais, dit M. Viollet-le-Duc que nous prenons comme inspirateur, bien des peuples se trouvent où se sont trouvés dans le même cas. Les Arabes, on le verra, n'avaient pas de style originaire et pourtant ils en ont possédé un très personnel.

Les Égyptiens et les Grecs ne furent pas des races homogènes, absolument pures de tout mélange et cependant ils ont su créer et développer chacun un art parfaitement original ; l'art égyptien et l'art grec sont trop connus et caractérisés de façon originale et indélébile.

La fusion des races a plutôt donné des expressions remarquables artistiques, nous en avons un exemple, dans la fusion de la race sémite des Arabes avec les

Coptes égyptiens de race aryenne, on le verra à notre historique du style arabe au chapitre suivant.

Le peuple russe ne s'est pas trouvé, à ce point de vue, dans d'autres conditions que les autres peuples; son histoire politique seule aurait pu enrayer le développement artistique, et parce que la Russie, en tant que nation établie, imita longtemps les procédés occidentaux, il ne s'ensuit pas que tout art original à sa race lui ait toujours fait défaut et l'on verra par cette étude sur le style russe que dès l'époque de la barbarie où elle stagna si longtemps la Russie a possédé un art, un style, une expression à elle propre.

Ceux qui fondèrent l'Empire eurent peut-être le grand tort de vouloir étouffer les aspirations natives de l'État qu'ils avaient créé.

Au XII^e siècle, l'art russe se distinguait déjà de l'art byzantin quoique lié intimement avec lui. La similitude d'origine de ces deux styles, invoquée souvent, constitue une erreur que nous allons essayer de dissiper.

L'art byzantin est formé d'éléments très divers, empruntés les uns à la Perse, quelques-uns à Rome même, beaucoup à l'Asie ainsi qu'à l'Extrême-Orient; l'originalité de ce style est dû en grande partie à l'harmonie complète entre tous ces éléments, comme d'ailleurs pour d'autres arts considérés comme absolument originaux (par l'examen du style arabe on apprend qu'il est composé de deux éléments principaux: l'un appartenant au style de l'école d'Alexandrie, l'autre dû au caractère extatique et fataliste de la race arabe).

Dans les premiers temps de l'ère chrétienne, les arts eurent en Orient un développement considérable, et comme il existait à cette époque, au centre de

l'Asie, des civilisations aujourd'hui disparues, elles ont dû certainement recevoir de voyageurs ou d'explorateurs orientaux l'influence directe de ces arts en pleine apogée.

En ces temps lointains la voie de terre était en effet assez suivie, si l'on en croit la relation de certains voyages entrepris de Lyon ou de Crimée jusqu'au lac Baïcal, ou bien encore de Saint-Jean-d'Acre à Pékin par la Perse et le Thibet (1).

A cette époque les Tatars avaient déjà détruit nombre de villes.

Mais les ruines et les campements que ces voyageurs rencontrèrent indiquaient que de grandes cités avaient autrefois existé dans ces contrées asiatiques et qu'elles avaient péri lors de l'invasion fameuse de ces féroces Tatars pourtant combattus avec fougue et une énergie sauvage par les Cosaques dont la foi et l'intrépidité firent des martyrs sublimes.

Avant l'invasion, ces villes alors florissantes ont pu, ont dû recevoir, bien avant le *xiii^e* siècle, des éléments d'art et de styles de l'Extrême-Orient.

Si l'on tient compte des migrations de la race aryenne à travers la Perse, la Médie, l'Asie Mineure, l'Inde, et passant ensuite au nord de la mer Caspienne pour aller s'établir sur le Caucase et se répandre jusqu'au nord de l'Europe, on peut en déduire que les influences artistiques de ces divers pays traversés, pénétrèrent au cœur de l'Asie par la voie suivie pendant des siècles par tous ces émigrants successifs dont l'un des derniers groupes alla se fixer dans la vieille Russie, la Livonie, enfin poussa jusqu'au Danemark et la Suède ; sur cette zone, on

(1) Voyages de Marco Polo, de Rubruquis et de Du Plan Carpin dans la seconde moitié du *xiii^e* siècle.

trouve des traces caractéristiques d'un art absolument oriental ; par cette voie encore, il n'est pas douteux que des artistes byzantins, grecs et persans sont allés porter leurs talents jusque dans ces contrées lointaines, donnant ainsi aux Russes, le goût de l'art byzantin mais sans toutefois pouvoir étouffer complètement l'expression artistique originale moscovite qu'ils tenaient des sources mêmes de l'Orient.

La Russie contemporaine tend peu à peu à revenir sur les territoires qui furent le berceau de sa race ; l'occupation totale de la Sibérie, celle plus récente de la Mantchourie (pour ne citer que ces deux faits) le prouve suffisamment ; il n'est donc pas étonnant qu'à la suite de ce mouvement et conjointement avec lui, elle n'ait pas cherché aussi à se délivrer de la longue domination artistique occidentale et qu'elle ait voulu reconstituer, légitimer son style national d'après les traces nombreuses qu'elle en a retrouvées dans son mouvement de retour territorial.

C'est en comparant ce qu'était l'art russe à l'époque où florissait Byzance et où la nation slave était en communication avec elle, c'est par la comparaison du goût et de la méthode russes d'alors avec ce qu'ils furent et devinrent par la suite, que l'on reconnaîtra toute l'originalité du style que nous étudions :

La Russie avait, au moment de ses relations avec la capitale de l'Empire d'Orient l'art de Byzance, mélangé d'éléments slaves qui ne demandaient qu'à se réunir : certains spécimens témoignent de cette réunion fraternelle.

L'examen des manuscrits russes de cette époque, expriment en outre un mélange d'arts tout différents et dont le contraste est frappant ; les uns sont absolument byzantins, les autres franchement slaves.

Les Slaves, quoique ne possédant pas à cette époque un art bien défini, au sens propre du mot, n'en disposaient pas moins d'expressions originales susceptibles d'être développées, et pouvant même apporter des éléments nouveaux à l'art byzantin, qui n'est en somme que de l'art romain décadent mais rajeuni, vivifié sans cesse par l'appoint des éléments étrangers des nations qui subissaient son influence, et de ce mélange bizarre, résulte, par suite d'une règle sévèrement appliquée, une note archaïque qui en formula précisément l'unité.

Beaucoup de peuples peuvent revendiquer une part de l'art byzantin, et parmi eux principalement les Grecs, les Perses et les Asiatiques; pourquoi donc les Slaves, qui pendant plus de deux siècles furent en contact fréquent avec Byzance, n'auraient-ils pas, eux aussi, apporté à ce style quelques éléments particuliers, qui, fondus avec les éléments des autres peuples aidèrent à former l'art byzantin?

Byzance fut longtemps l'école artistique des nations de l'Europe; mais, tout a une fin, et le XII^e siècle, vit les Français se séparer complètement de cette école et créer l'art ogival, les autres nations suivirent peu à peu ce mouvement de rupture, la Russie seule, trop intimement liée à l'art byzantin en garda les traditions et y mêla seulement les quelques expressions de son style propre, le Slave venu d'Asie.

On a trouvé dans les *tumuli* existant sur le territoire méridional russe, des objets en grand nombre confirmant le témoignage du savant Hérodote, sur l'état de civilisation du peuple scythe, nomade, guerrier et agriculteur tout à la fois, qui eut un rôle très marqué dans les temps antiques et paraît avoir été le précur-

seur des Slaves dont l'affinité des mœurs est caractéristique.

Les objets découverts dans un *tumulus*, près d'Alexandropol, et connu dans le pays sous le nom de tombe de la prairie, consistent en figurines de fer recouvertes d'or sur une face, et d'argent sur l'autre face, ainsi que des plaques de bronze. Les populations scythes savaient donc façonner les métaux, plaquer l'or et l'argent sur le fer et étaient en possession d'éléments artistiques dont l'analogie avec les arts d'Asie est frappante et incontestable.

Mais ce qui est à signaler, avant tout, c'est que ces différents objets, trouvés dans le même *tumulus*, sont très dissemblables comme style; les uns sont du plus pur style grec, les autres d'un type asiatique prononcé, très près de la manière chinoise; et pourtant, ils appartiennent tous à un même ensemble, à une même parure ou à un même harnais de cheval.

Détail typique : les objets de bronze sont de travail grec, les objets d'or ou de fer plaqués d'or sont de travail essentiellement asiatique; les fabrications étaient donc étrangères l'une à l'autre, quoique de la même époque.

Or, les Grecs jusqu'à la fin de l'empire romain avaient maintenu leurs belles traditions d'art en se refusant à l'adaptation d'éléments artistiques étrangers, mais, après la décadence romaine, ils les utilisent, et finalement se les assimilent tout à fait, pour en arriver avec le mélange des arts de la Perse à l'ornementation dite byzantine, dont l'influence fut considérable dans l'Occident, la dernière et plus caractéristique conséquence fut le style *roman*, qui prévalut en Europe jusqu'à la fin du ^{xii}e siècle.

Mais, au point de vue de la diversité artistique des

trouvailles de *tumuli*, ce n'est pas tout; certains objets sont absolument de caractère mongol, ce qui semble indiquer que la partie méridionale russe fut autrefois occupée par trois races différentes ou reçut des influences d'art de trois sources différentes, la source aryenne, la source grecque et la source mongole. Mais ce qui indique la présence de plusieurs races, c'est la découverte dans ces mêmes *tumuli* de crânes humains dont la contexture est très différente et permet de les attribuer les uns à la race aryenne, les autres à la race mongole.

Quant aux territoires du nord de la Russie ils furent occupés aux mêmes époques par les populations finnoises qui n'étaient pas non plus dépourvues de toute idée d'art, ce qui découle de l'examen des débris de leurs monuments et aussi de traditions qui subsistent encore de nos jours.

Certains dessins d'étoffes brodées sont formés de lignes toutes géométriques, à la manière persane, avec fort peu de méandres ce qui les distingue de l'ornementation du même genre de l'Extrême-Orient et les rapproche de l'art égyptien ancien également dépourvu de méandres, mais surtout des arts de la Perse avec lesquels l'analogie est indéniable.

Ces objets datant du ix^e siècle, indiqueraient donc, autant par la barbarie de leur exécution où néanmoins se montre déjà un grand caractère, que par l'époque où ils furent exécutés, la priorité de ce genre d'ornements, au peuple slave puisqu'ils sont de beaucoup antérieurs à l'ornementation gréco-persane du style byzantin, et que, plutôt, les Byzantins se seraient alimentés aux sources scandinaves, persanes et orientales, comme les Slaves, mais beaucoup plus tard qu'eux; qu'alors les Russes, moins artistes que

les Grecs, se trouvèrent à leur remorque et de créateurs qu'ils auraient pu être, devinrent, par affinité, les interprètes et les tributaires de l'école byzantine.

Quoi qu'il en soit, il est suffisamment démontré que les éléments distinctifs du style russe, sont d'origine asiatique et que, malgré son analogie avec l'art byzantin, ce style possédait des éléments d'un art personnel auquel le style byzantin lui-même doit une partie de sa formation.

L'influence byzantine fut moins considérable que l'influence de la Perse sur le style russe, sauf pour les images de la figure où l'école grecque a toujours dominé et domine encore.

En effet, autant l'architecture et l'ornementation russes ont un caractère d'originalité marquée, autant la représentation des personnages est restée de facture byzantine; on verra pourquoi.

Au résumé on pourrait dire que la Russie possède un style intermédiaire entre les styles orientaux et les styles occidentaux.

En architecture, les Russes ont adopté, à peu près le plan byzantin, mais en donnant à leurs édifices des proportions beaucoup plus élancées que les édifices grecs de religion chrétienne.

En sculpture, les ornements se rapprochent de l'art de la Syrie centrale, ce dont il ne faut pas s'étonner, car la Russie fut l'un des chemins par lesquels les populations du nord passèrent pour se rendre en Syrie à l'époque des croisades, établissant ainsi des rapports entre les deux pays, rapports qui d'ailleurs se généralisèrent dans tout l'Occident où l'influence de la Syrie s'exerça avec tant de force vers le XII^e siècle, sur la fin de l'époque romaine.

Vis-à-vis du style russe on constate donc, encore

une fois l'influence asiatique dont l'Inde et la Perse fournissent les éléments d'architecture et d'ornementation à la Russie de cette époque, qui, en raison de ses rapports continuels avec l'Asie était mieux faite qu'aucun autre peuple pour l'application de ces éléments orientaux. L'art russe, à la fin du *xii^e* siècle était en plein épanouissement et ses caractères étaient analogues à l'ornementation indienne et persane bien plus que byzantine.

Sous la longue domination des Tatars-Mongols, la Russie se ressentit quelque peu de l'art hindou et l'ornementation sculpturale de certains édifices du *xiv^e* siècle en témoigne assez.

C'est donc vers le *xv^e* siècle que la Russie semble avoir été en possession de tous les éléments divers qui allaient, par leur fusion, constituer son art national.

Ainsi, le résumé historique serait le suivant : dans l'antiquité, chez les Scythes, on trouve des éléments d'art assez développés dérivant, non pas de l'art grec, mais de traditions orientales ; ensuite par son contact permanent avec Byzance, la Russie reçoit d'elle une influence considérable, d'ailleurs conforme à ses propres goûts artistiques slaves ; puis, du nord se font également sentir quelques influences finnoises et scandinaves, pendant que de la Perse, la Russie subit une direction qui découle de ses relations commerciales avec cette contrée à travers l'Arménie.

Nous sommes au *xii^e* siècle, c'est l'époque du réel développement de l'art en Russie.

Vers le *xiii^e* siècle, sous la domination tatare-mongole, les envahisseurs emploient les artistes russes et les mettent directement en contact avec les produits artistiques de l'Orient du moyen âge, en pleine apogée de sa puissance et de sa richesse.

Au xv^e siècle, délivrée de toute domination, redevenue elle-même, livrée à ses seuls moyens, la Russie peut constituer son art national, dérivé de sources diverses.

Mais en y regardant de près, on constate que la diversité des sources a plus d'apparence que de raison, puisque malgré tout, les ornements scythes ont un véritable caractère indo-oriental que l'on retrouve encore après plusieurs siècles et survivant à l'invasion tatare.

L'influence du goût byzantin sur la Russie a prédominé sur ces idées originelles, mais comme l'art byzantin, n'est lui-même qu'un composé de nombreux éléments où l'art oriental asiatique occupe la plus large place, le style russe devait par affinité de goût s'inspirer surtout de ce côté asiatique de l'art byzantin de même source que ses premières aspirations nationales, ce qui fait que le style russe apparaît comme formé d'éléments presque exclusivement orientaux.

D'ailleurs, les sources artistiques ne sont pas aussi nombreuses que certains faits semblent quelquefois l'indiquer :

En fait d'ornementation on ne voit guère que deux éléments généraux : les figures géométriques ; l'imitation des plantes et des animaux.

A tout début artistique, on reconnaît la recherche de l'homme à faire certaines combinaisons de lignes, ou à copier ce qu'il voit autour de lui, fleurs ou animaux. Ces copies, d'abord naïves indiquent seulement les caractères principaux des objets, puis vient le goût du détail et un acheminement progressif vers une perfection relative, nous disons *perfection relative*, parce que, jusqu'à notre époque, toutes les civi-

lisations semblent s'être arrêtées à un certain degré de perfection, et n'ont jamais poussé jusqu'au réalisme naturel.

L'art grec seul fait exception, quant à la reproduction de la figure humaine, qu'il poussa jusqu'à l'idéal après avoir passé par la réalité la plus absolue des formes.

C'est par cet arrêt dans le perfectionnement de la reproduction des objets de la nature que s'établissent les types consacrés, d'abord par la tradition, ensuite par la religion. Lorsque l'art est arrivé à ce point sacré, les peuples croiraient le profaner par un changement, un développement quelconque, ce qui arrive cependant, après un moment de reproductions intégrales.

Aussi les productions les plus belles d'un art, celles qui servent à le mieux caractériser, à le personnifier, sont toujours celles des premiers temps de la consécration des formes et cela s'explique facilement : les premiers artistes, les fondateurs d'un art ou d'un style ne s'inspirent que de l'idée maîtresse et s'attachent bien plus aux caractères, aux grandes lignes plutôt qu'aux détails ; alors le style est pur... mais les développements successifs, véritables superfétations, lui enlèvent peu à peu cette pureté de lignes, jusqu'à ce que décadence s'ensuive.

Telle est l'histoire de tous les arts, la marche de tous les styles.

D'autre part, la suprématie d'un art sur un autre, ou pour mieux dire, l'intrusion des moyens d'un art étranger chez un peuple possédant un art national, perd cet art irrémédiablement. La Renaissance perdit l'art ogival, l'influence de l'Orient perdit l'art grec ; l'art asiatique contemporain se perd tous les jours

par l'intrusion lente et sûre des procédés de l'art européen.

Un peuple qui sait conserver ses traditions, tout en subissant l'influence étrangère, gardera donc très longtemps la marque d'un art personnel ou le sauvera tout au moins d'une complète décadence.

Or, la Russie, plus que tout autre peuple, ne cessa de conserver ses traditions; l'art russe a ainsi pu survivre à toutes les influences, à toutes les invasions, d'autant plus qu'il se rajeunissait sans cesse par tous ces passages des bandes asiatiques dont les communications lui venaient des sources mêmes de son art qui est originairement asiatique.

Ce qui empêcha l'art russe de se développer après le xv^e siècle, ce fut la classe dirigeante de ce pays qui ne vit plus que les œuvres italiennes, allemandes et françaises, absolument comme lorsque la grande Médicis, vers la même époque, inspira à toute la cour de France le goût italien dont la construction du Louvre fut le point de départ; mais fort heureusement ce goût ne lui survécut point, grâce au génie de nos architectes qui dépassèrent de beaucoup le talent des architectes de la péninsule, ce qui fit que le Louvre, commencé à la manière italienne, fut continué et terminé par le génie français.

Voyons maintenant quels sont les caractères essentiels du style russe dont nous venons de faire l'histoire.

Tous les arts en général doivent leur plus grand développement à l'idée de religion, mais, entre tous, l'art russe fut religieux, sinon le plus religieux, et aussi peut-être le plus patriotique, car en Russie, le sentiment religieux est inséparable du sentiment national, et de nos jours même, ces deux sentiments sont

aussi vivaces qu'ils le furent autrefois; le style du peuple devait donc se ressentir inévitablement de ce double idéal.

On ne pouvait parler aux yeux des populations moscovites, si grossières à l'époque du christianisme, que par des *images* et la lecture des textes; pour que le texte fût toujours compréhensible de père en fils, il fallait ne rien changer aux images.

La reproduction, la peinture de ces images était une sorte d'écriture, toujours la même, vieillie, mais d'autant plus respectée; c'est pourquoi la forme des images russes ne changea pas et se perpétua à travers les générations, telles qu'aux premiers temps de la foi, pendant que les autres branches de l'art se modifiaient profondément.

Voilà pourquoi, encore de nos jours, les *images* ont un tel ascendant sur le peuple russe tout entier; la lutte gigantesque qui se déroule dans l'Extrême-Orient nous a prouvé la sincérité de l'attachement aux *icones* que les plus grands personnages emportent et conservent avec une piété patriotique.

L'image, le Russe la voit dès le berceau; elle est sacrée pour lui comme la mère est sacrée pour l'enfant devenu un homme: c'est l'emblème de ses aïeux à la croyance et à la patrie; il doit la retrouver telle qu'ils l'ont vue eux-mêmes.

L'icone russe, c'est le lien national, l'équivalent du drapeau, unissant dans une pensée commune tous les membres de la nation. On trouve les icones dans le palais comme dans la chaumière, à l'auberge, et sous la tente du soldat: c'est le souvenir du pays; on ne pourrait donc pas plus les modifier que l'on ne songe à modifier un blason.

Les *images* russes ont surtout un caractère de pro-

fond ascétisme, ce qui s'explique par ce fait que les premiers missionnaires qui évangélisèrent ces populations durent chercher d'abord à vaincre leurs appétits grossiers et lutter contre leur goût de satisfaire les besoins matériels. La forme immuable de ces images de saints constitua donc un art, ou plutôt une expression d'art, une manière, un style dont la perpétuité avait sa raison d'être au point de vue de la moralisation de ces foules ignorantes, en combattant leurs instincts.

Les figures des icônes sont des personnages graves, raides, maigres et ne paraissant songer qu'aux seules choses spirituelles, c'est à cela qu'il faut attribuer dans le style russe, le goût vieillot, décharné, souffreteux pour ce qui concerne la reproduction de la figure; nous avons vu précédemment que, pour l'ornementation et l'architecture, le style russe ne fut pas aussi stationnaire, et qu'il atteint même une apogée.

Si, au *xiv^e* siècle, l'ornementation se ressentit de l'influence hindoue, celle qui se développa ensuite ne fut pas de même; le tracé géométrique s'épure et la coloration devient fort savante et très harmonieuse.

Au *xvi^e* siècle, le style russe se précise et s'affirme, l'art byzantin n'est plus qu'une tradition et les artistes moscovites voulurent utiliser, en l'y associant, les ressources si brillantes du style oriental des siècles précédents.

Ce mélange d'art byzantin avec l'art hindou et persan donna la plus belle éclosion artistique que le style russe ait jamais eue; le malheur voulut que l'on introduisit le goût allemand parmi les artistes; leurs compositions ornementales se ressentirent à jamais de cette néfaste influence.

Tous les arts orientaux du reste ne peuvent supporter l'introduction d'un élément étranger.

Mais pendant que l'ornementation gâtait son style au contact de ces influences pernicieuses, la peinture des images conservait toujours son ancien caractère byzantin.

Toutefois, le xviii^e siècle vit se répandre en Russie la peinture moderne jusque dans les églises, mais le peuple ne s'associa point au goût du moment, pour lui, le seul art chrétien c'est l'art représenté par les figures sacrées que connurent ses pères et l'on doit convenir que cet art de convention est tout à fait à sa place dans le monument et qu'il y fait une autre impression que l'art plus réaliste du xix^e et du xx^e siècles.

Cette différence est facilement appréciable par l'examen des peintures de notre Panthéon où l'on peut constater que celles qui sont traitées à la manière *plate*, sans modelé, tels les panneaux de Puvis, et surtout la belle composition de Galand, sont d'un tout autre effet décoratif et de bien meilleure impression que les peintures traitées à la manière du tableau.

Une remarque est encore à faire au sujet de l'ornementation russe, c'est que pour les objets réservés au culte elle est toujours de goût byzantin beaucoup plus accusé que celle des objets destinés à un usage purement civil.

Parmi les objets d'orfèvrerie, d'armes, de vêtements, de bijoux, etc., conservés dans les trésors de la Russie, on a remarqué qu'à côté de ceux qui appartiennent directement à l'étranger les objets d'origine slave, de vrai style moscovite soutiennent fort bien la comparaison comme perfection de main-d'œuvre et qu'ils s'en distinguent par une ornementation plus

originale et une plus grande délicatesse dans l'exécution.

Cependant, l'art byzantin, quoique toujours survivant toujours vivace aux cœurs moscovites n'empêcha pas les artistes russes de subir d'autres influences, d'autres séductions artistiques, surtout lorsque Constantinople devenue musulmane, leurs rapports avec l'Orient eurent presque complètement cessé. Aussi voit-on l'art hindou-persan pénétrer le goût national russe et laisser des traces profondes dans son style.

Il est donc absolument certain que la Russie a son art, son style, son esthétique propres, qu'elle a su comme les autres peuples conserver ses traditions et s'assimiler des expressions d'arts étrangers mais en ne leur empruntant que ce qui dans ces arts lui était assimilable par rapport à son économie spéciale de peuple intermédiaire entre l'Asie et l'Orient.

Au point de vue de la *peinture* ornementale, ou décorative, cet art russe, que nous venons de définir, offre-t-il des ressources qui méritent d'être signalées? Il les possède d'autant mieux que son champ de rapport contient tous les arts d'Orient :

La décoration peinte est formée de deux éléments : le dessin qui donne la forme, puis la couleur qui donne l'harmonie.

Ces deux éléments sont étroitement liés et nous avons déjà dit dans de précédents chapitres que l'effet d'ensemble, la belle harmonie d'une peinture décorative vient autant du dessin que de la couleur et que, s'il n'y a pas accord entre les deux éléments, l'effet d'ensemble en souffre d'autant.

Quant aux procédés de peinture, dans la décoration surtout ornementale, il y a également deux moyens d'égale valeur; ou bien le dessin, la forme, est consi-

dérée comme appliquée sur un fond, ou bien ce dessin et cette forme s'étaleront en plein sur les surfaces, à la manière d'une tapisserie,

Le premier moyen est celui qui fut employé par les Grecs et les Romains; le second moyen est celui des Orientaux, Persans, Arabes.

La peinture décorative moscovite se ressent évidemment des deux influences mères qui ont formé son style; elle sera orientale en même temps qu'asiatique; d'abord byzantine par affinité de goût, et à la dernière période elle deviendra beaucoup plus asiatique, ne subissant plus l'influence byzantine que par souvenir, et subissant au contraire directement l'influence hindou-persane.

Les peintures inspirées par l'école byzantine auront naturellement tous les caractères distinctifs de cette école, c'est-à-dire l'éclat, la vigueur intensive des tons pour pouvoir s'enlever sur les fonds d'or. Avec ces fonds on employa des pâtes de verre, puis on utilisa la mosaïque d'or; en sorte que la décoration byzantine offre dans son ensemble un éclat de haute richesse, mais de goût artistique souvent douteux.

Du moment que l'or intervient comme *fond* dans une décoration peinte, il est nécessaire de pousser la tonalité générale à une puissance très grande, de ne faire que des à-plats et pas de demi-teintes.

L'emploi de l'or comme *rehaut* donne un bien meilleur effet; cependant avec la seule ressource des oppositions de couleurs, on a fait et l'on pourra faire toujours, sans or, de très belles peintures décoratives.

Les Persans et les Arabes ont produit en ce genre des merveilles, surtout dans l'emploi des tons rompus et par un dessin aux dispositions larges, alternées ou assemblées, formant des dessous sur lesquels s'enlève

toute l'ornementation en tons rompus, assez sourds mais rehaussés par un travail de sertissage très foncé.

Par les étoffes et les broderies que fabrique actuellement le peuple russe, il nous montre qu'il est resté fidèle à ses traditions et qu'il a conservé le goût asiatique, enrichi de l'éclat oriental, qualités qui se retrouvent jusque dans les moindres ustensiles du paysan russe, ses vêtements, ses chariots, ses bateaux, et jusqu'à l'ornementation de sa propre demeure.

CHAPITRE XV

Le style arabe (HISTORIQUE).

Ce qui caractérise essentiellement et à première vue le style arabe, c'est l'absence complète de la figure animée, c'est-à-dire de la représentation de l'homme et des animaux dans tous les motifs d'architecture et de décoration. Puis, une synthèse purement et rigoureusement géométrique que l'on appelle avec juste raison, la *polygonie*, car tout cet art, toute cette décoration dérivent du polygone, figure de géométrie ayant plusieurs angles, plusieurs côtés ; ce ne sont en effet dans ces motifs, que des angles, se coupant s'enchevêtrant dans des réseaux inextricables.

L'Arabe par sa nature calme, et ses instincts originels de pillard et de plus, croyant fanatique, essentiellement fataliste, est tout à fait inapte aux mêmes sensations artistiques que la race latine, c'est un Oriental, un sémite, la race sémite n'ayant jamais eu d'art propre ; on peut donc avancer, que l'Arabe, par atavisme même n'est pas du tout artiste. Cette appréciation est plus juste que l'on ne pense ; nous la trouvons dans l'ouvrage de M. Bayet et l'approuvons entièrement ainsi d'ailleurs que toutes les autres déductions de cet auteur à l'érudition duquel nous ren-

dons hommage et qui nous a servi de guide pour cet historique.

Aussi lorsqu'après l'apparition de l'islam prêché par Mahomet, l'Arabe eut fait la conquête de l'Égypte, ce peuple devenu si rapidement maître de la terre des Pharaons, voulut pour son propre culte posséder aussi des temples, ne trouva-t-il en lui ni les capacités ni les aptitudes nécessaires. Ses premiers architectes, ses premiers ouvriers d'art ne sont pas des Arabes, ce sont des Coptes, chrétiens de l'Égypte soumise.

Aussi, la première partie de l'art arabe est-elle remplie par les Coptes qui élèvent à Fostat, tout près d'Alexandrie détruite, la première mosquée importante; leur tradition artistique est égyptienne et non grecque, l'art arabe va donc à tout jamais se ressentir de ces traditions, et prendra sa personnification grâce à l'affinité de cette race extatique.

On sent bien dans ce style des premiers temps, des réminiscences de l'art bysantin, mais c'est un bysantin syrien et non du bysantin hellénique; l'exclusion du plein cintre et de la coupole, éléments grecs, pour l'adoption de *l'arc ogive* et de la *plate-bande* semble être une preuve suffisante de cette affirmation puisque ce sont les caractères saillants de la différence entre les églises d'Égypte et les églises de Byzance.

Les Coptes, sous l'influence de l'art égyptien créèrent en l'art arabe un style d'abord indécis mais qui rapidement devint personnel.

Une seconde période s'ouvre ensuite créée par le goût du luxe qui gagne la nouvelle société sous l'empire des Khalifes, c'est alors que se détermine la formule décorative.

L'Arabe qui est un musulman, et par nature un être contemplatif, n'adopte pas la figure humaine par pur instinct, instinct qui s'était déjà manifesté en Orient au début du christianisme, plusieurs siècles auparavant.

L'Égypte était elle-même revenue aux assemblages géométriques et aux semis réguliers de fleurons ; la Syrie avait abandonné également la représentation de la figure animée ; les premières décorations arabes ayant été faites par des Syriens et des Coptes, il n'est pas étonnant qu'ils n'y aient fait figurer que des sujets et des formes qui leur étaient habituels, rinceaux, feuillages, fleurs, inscriptions et entrelacs.

L'Arabe extatique ne se contente pas de la variété des formes qu'il trouve encore trop définies pour exprimer le vague de son âme, il ajoute, il surcharge, il complique de façon inextricable sa décoration, la rendant presque incompréhensible aux yeux qui la voient, et de cette surperposition, de cette surabondance des figures géométriques, naît la polygonie qui sera désormais la clef de l'art arabe.

Cet enchevêtrement de figures polygonales dans lequel se perd le regard, cette succession implacable de pentagones, n'évoquent-ils pas dans leur immobilité, dans leur inflexibilité, le fatalisme et le rêve indéfinissable de la race ?

Le goût du luxe augmentant encore à la suite d'un changement de dynastie, le style s'accroît et l'on voit apparaître des ajouements figurés d'où s'échappent des arabesques aux formes déconcertantes, l'enchevêtrement devient plus serré, le luxe atteint son apogée et le développement de toutes les industries enfante des chefs-d'œuvre.

Une troisième période s'ouvre à l'architecture par

l'emploi de la *voûte*, construite encore par les Coptes et d'après les données des voûtes des anciens couvents de la Thébaïde, d'Assouan, ou du fond de la Nitrie. Mais l'envahissement de la Syrie, par les Tartares, le déchaînement des guerres civiles, arrêtent un moment ces progrès de l'art qui, plus tard, sous la domination des Sultans, reprend son essor et s'affirme complètement. La substitution de la pierre à la brique est sa dernière évolution.

L'emploi de la voûte, a créé le type de la mosquée en tant que monument sépulcral et, si, à l'extérieur, l'architecture s'élançe, le mystère intérieur est encore dominant par les profondeurs du dedans.

Au point de vue décoratif, les figures polygonales couvrent toutes les surfaces et gagnent même le sol, l'ensemble de l'édifice ressemble à un inconcevable assemblage; une multitude d'entrelacs, de rosaces, courent sur les voûtes, se suspendent, produisant des jeux de lumières et d'ombres qui augmente prodigieusement l'effet des combinaisons géométriques.

Cette dernière période consacre l'architecture et définit le caractère du style arabe.

Alors vient la décadence; progressivement, les formes deviennent plus grêles, les lignes plus sveltes, le caractère monumental, architectonique, s'efface, c'est une vaste châsse superbement riche encore par l'infini des détails et la valeur des matériaux employés, puis, la forme et la surabondance s'étiolent tout doucement et l'art arabe expire avec le règne du dernier Khalife.

Nous allons suivre plus en détail l'éclosion et les transformations successives de l'art arabe, afin d'en bien préciser la nature et le caractère par les explications de l'histoire qui est bien le guide le plus sûr

pour comprendre l'évolution des peuples et avec elle, l'évolution de leur art personnel.

C'est d'ailleurs une façon de s'instruire, de se documenter positivement, en sorte que lorsqu'on est appelé à décorer quelque chose dans un style bien déterminé, on peut opérer en toute assurance, preuves historiques à l'appui.

L'art arabe est tout entier contenu dans son église, dans son temple qui est la mosquée. C'est donc par l'histoire de la mosquée que l'on doit l'étudier.

A l'époque où Mahomet fonda l'Islam et donna le Koran comme évangile à la religion nouvelle, l'Arabie ne constituait pas à proprement parler un peuple, mais plutôt un rassemblement de tribus nomades et pillardes, n'ayant aucune disposition artistique quelle qu'elle fût, et professant même pour l'art en général, une aversion réelle, transmise d'ailleurs à toute la race par une légende, qui représentait les peuples de l'Assyrie et de Babylone, ces prodigieux constructeurs et artistes comme ayant été anéantis par la colère divine à cause de l'orgueil et de la vanité qu'ils tiraient de leurs incomparables travaux.

Cette légende, comme bien on pense, n'était pas faite pour éveiller en ces tribus alors parquées dans des cabanes, le goût des belles choses.

Mais, un peu plus loin, la Syrie et l'Égypte, converties au christianisme, continuaient la splendeur de l'empereur Constantin et l'école byzantine témoignait de sa vitalité par l'édification de l'église Sainte-Sophie.

La Perse, quoique non chrétienne, avait un art, que la construction du palais de Machita, en pleine région dévastée, attestait amplement.

La constitution de l'empire des Khalifes arabes se fit à la suite des victoires que Mahomet remporta sur ses adversaires qui l'avaient tout d'abord chassé de sa propre tribu, puis de la Mekke, d'où il avait dû se réfugier à Médine mais où il rentra triomphalement huit ans plus tard, acclamé par ceux-là mêmes qui l'avaient proscrit.

Quelques années suffirent, après ce triomphe, pour que l'Islam devînt la religion de toute l'Arabie, et c'est de cette rapidité même que devait dépendre la formation de l'Art arabe.

Ce peuple, cette race en effet, n'avait pas d'art, nous avons dit pourquoi, d'abord par aversion naturelle et légendaire, ensuite par l'absence de toute influence artistique étrangère, étant donné l'état d'isolement où, jusqu'à Mahomet, s'étaient complues les tribus arabes.

Toute religion implique un art, c'est un axiome que l'histoire de tous les peuples a toujours démontré; aussi l'Islamisme dû-t-il, faute de génie créateur, demander aux autres peuples, à ceux qu'il venait de soumettre à sa loi nouvelle, d'exprimer les aspirations de son culte.

C'est ce qui s'était également produit pour le christianisme qui naquit aussi chez un peuple n'ayant pas d'art, dépourvu même de toute idée artistique; il emprunta à la suite de son expansion dans les pays latins, les procédés et les tendances latines; l'art chrétien se forma peu à peu et devint l'Art de tout l'Orient.

L'Islamisme se contenta longtemps, pour exercer son culte, de n'importe quelle église qui était aussitôt transformée en mosquée, par le simple effaçage des signes et emblèmes chrétiens et en y substituant tout

simplement par un signe la direction dans laquelle se trouvait le berceau de l'Islam, la Kaâbah de la Mekke.

La fondation de la Kaâbah se trouverait, d'après une tradition locale, sur l'emplacement même de la tente divine, montée par les anges dans le désert à la création du monde; puis sauvée du déluge par les mêmes anges, qui l'élevèrent au-dessus des eaux, dans le ciel, où elle avait toujours plané depuis !

Cette tradition se mélangeant avec une légende juive, disait que plusieurs siècles après le déluge, Abraham fatigué des disputes incessantes de ses deux femmes Aghar et Sakhah, conduisit la première et son fils Ismaël dans le désert, où se trouvait la Kaâbah et les y laissa abandonnés.

Aghar marcha longtemps, et torturée par la soif, chercha partout, sans succès, un peu d'eau pour elle et son malheureux enfant; sur l'emplacement de la tente divine, il y avait un rocher rouge et dénudé où Aghar arriva exténuée de fatigue, à ce moment l'ange Gabriel envoyé par le dieu Allah, frappa le sol de son aile et fit jaillir une source qui fut le puits de Zem-Zem et devint une halte pour les caravanes qui passaient dans le désert; quelques années après, Abraham revint à cet endroit, où il bâtit un temple au-dessus duquel continua à planer la tente divine, toujours soutenue dans le ciel par les anges. C'est sur ce même emplacement que devait s'élever plus tard, la Mekke de Mahomet.

Pendant qu'Abraham travaillait à la construction de son temple dans le désert, l'ange Gabriel (toujours lui), avait apporté au patriarche, une pierre noire, celle que depuis l'on voit toujours dans la Kaâbah.

Ismaël qui avait eu la chance d'échapper à l'aban-

don de son père, fut désigné par lui comme gardien du sanctuaire.

Allah avait dit à Abraham : « Quand tu feras ta prière, tourne toujours ton front du côté du sanctuaire de Dieu ; voilà pourquoi les Arabes traçaient sur les murs des lieux où ils faisaient leurs prières, la direction dans laquelle se trouvait la tente divine, afin que les fidèles pussent se tourner de ce côté. »

La première Kaâbah fut incendiée, toujours d'après la légende, par une femme qui mit le feu par mégarde au voile de la porte. Pour reconstruire le temple, on aurait employé les matériaux que contenait un navire égyptien qui venait d'échouer sur la côte et à bord duquel se trouvait un architecte copte, lequel architecte fut chargé de la reconstruction d'une autre Kaâbah. Toute la tribu des Koreïschites, descendants de la famille gardienne du saint lieu, travailla à cette reconstruction et Mahomet lui-même s'y occupa comme les autres membres de cette tribu dont il faisait partie.

Lorsqu'on en vint au placement de la pierre noire, c'était à qui aurait l'honneur de la sceller ; aussi devant la ténacité de chacun, il fut décidé que le premier homme qui viendrait de la colline Safa pour aller vers la Kaâbah, serait pris comme arbitre ; cet homme fut précisément Mahomet qui scella lui-même la pierre dont il fit soulever les quatre coins par les chefs des quatre familles principales de la tribu.

Ainsi, il est à retenir que Mahomet aurait travaillé en personne, à la reconstruction du temple, dont il devait faire plus tard le berceau de sa doctrine, que les matériaux venaient d'Égypte, que l'architecte était Copte, donc Égyptien lui-même, de l'école d'Alexandrie, byzantine par conséquent, et que ces rapproche-

ments, ces coïncidences semblent expliquer au moins moralement, le point de départ de l'art arabe.

De cette première mosquée musulmane il ne reste plus rien, on ne peut donc que porter des conjectures par rapport à l'embryon du style, conjectures toutes morales comme nous venons de le dire, et basées sur les quelques bribes de vérité que contient la légende dont on vient de lire le récit.

Lorsque, dès le début de sa doctrine, le prophète dut s'enfuir à Médine pour éviter l'hostilité de ses compatriotes, il y fonda un sanctuaire ou mosquée qui lui servait en même temps de demeure et certains historiens en donnent la description, ce fut la seule qui fut d'ailleurs bâtie de son vivant, les conquérants de son culte ne pensèrent jamais à construire et se servirent pendant fort longtemps des monuments d'autres cultes qui se trouvaient édifiés dans les villes conquises.

Lorsque Mahomet, huit ans après son départ forcé, rentre en triomphateur à la Mekke, il ne construit pas de nouvelle mosquée, il fait simplement trois fois le tour de la Kaábah, en renverse toutes les images, et c'est tout.

A la mort de Mahomet, l'Islam ne possède aucun temple dédié à son culte, à part la mosquée de Médine mais si pauvre d'aspect et de construction qu'on ne saurait encore voir en elle le noyau du style arabe.

C'est en Egypte que fut bâtie la première et véritable mosquée, presque sur les ruines de la riche Alexandrie, dans la ville de Fostat, capitale momentanée de l'Égypte. Ce sont des Coptes, qui conçoivent et exécutent les travaux d'art, car les Arabes ne sont encore que des guerriers barbares sans aucune notion artistique ni aucun sentiment d'art. Le Copte,

aussi extatique que l'Arabe, fataliste comme les Égyptiens, ses aïeux, garde de ceux-ci la notion du mystère et de l'infini.

Si à l'origine, l'art arabe n'est que l'art byzantin remanié, il ne reste pas longtemps à se préciser, et à prendre son caractère.

Les Coptes rejettent totalement le plein-cintre et la coupole ronde de Byzance, ils adoptent l'arc brisé, l'ogive, et cherchent à ramener l'extérieur à la forme horizontale, en plate-bande, des anciens temples de l'Égypte, suivant en cela la discorde des deux Églises de l'Orient. Ils empruntent à Alexandrie et abandonnent Byzance.

Cette question de l'arc brisé, a une importance considérable, en ce sens que l'ogive ne serait pas due à l'invention française du moyen âge puisque son emploi est attesté par les portiques de la mosquée de Fostat!

On a discuté énormément à ce propos, d'autant plus que l'arc brisé de ces portiques est loin, très loin d'être pointu comme notre ogive en lancette du XIII^e siècle, mais, paraît-il, les plus anciens murs sont percés de fenêtres ogivales *pointues!* indiquant ainsi l'ancienneté de l'art copte dont l'arc brisé fut le trait saillant et marqua ainsi catégoriquement l'abandon des principes grecs par l'école dite d'Alexandrie, de même, que sur l'Ile-de-France, au début du XII^e siècle et déjà à la fin du XI^e l'emploi de l'ogive avait marqué et consacré l'art nouveau et sublime dont nos cathédrales sont les témoins admirables.

La légende, avons-nous dit, veut que l'orientation des mosquées ait été fixée dès Abraham lorsqu'il construisit son temple sur le rocher de Zem-Zem. Mais d'après l'histoire, la direction de la Kaabah ne

fut pas indiquée sur les murs et la mosquée de Fostat, la première qui fut bâtie tout spécialement en vue du culte de l'Islam, ne possédait pas de *mirhab* (tracé de la direction); ce ne fut que bien longtemps après (50 ans) sa construction qu'elle indiqua sur ses murs, le tracé d'orientation de la Kaábah.

Depuis cette époque, chaque mosquée posséda son *mirhab* et les fidèles purent se prosterner sûrement vers la Kaábah, temple central ou temple unique dont toutes les autres mosquées n'étaient en quelque sorte que l'antichambre.

Les premiers *mirhabs* furent de simples bas-reliefs placés dans le mur du côté *Est* de la mosquée, il s'inscrivait simplement dans un arceau qui plus tard devint une niche, rappelant ainsi, de façon plus exacte la porte murée de la Kaábah. Puis, avec le goût de luxe déployé sous les Khalifes, on rehaussa l'éclat de cette enclave murale par des applications de mosaïques, d'or, d'argent et de marbre.

On fit même des *mirhabs* de haute richesse, sorte de châsse, semée de pierreries, d'arabesques et toute décoration fastueuse comme en durent faire plus tard les artistes coptes et arabes.

Le *mimber* ou chaire eut des débuts tout aussi modestes que le *mirhab*: on raconte que Mahomet installa dans sa mosquée de Médine une petite tribune en bois ayant quatre marches et où il montait pour prononcer le sermon. La première estrade du prophète avait été plus simple encore puisqu'il prêchait le Koran monté sur un tronc d'arbre, et, en signe d'humilité, la tradition se maintint pour chaque successeur de Mahomet qui devait descendre une marche de l'escalier, inférieure à celle qu'avait occupée son prédécesseur; comme il n'y avait que quatre mar-

ches, le quatrième Khalife remonta sur l'estrade à la place qu'avait occupée autrefois Mahomet; cet exemple fut suivi et le prédicateur se plaça désormais en haut des marches.

Plus tard, dans la mosquée de la Mekke, une cloison à claire-voie enferma tout à la fois, le *mirhab*, le *mimber* et le *dehké* (tribune) constituant ainsi une enceinte réservée, sorte de chœur pour le chef des croyants.

L'établissement de cette cloison ne tenait pas à un but religieux, il eut pour unique raison de préserver le Khalife du poignard des partisans de son ennemi, ce qui ne l'empêcha pas d'être assassiné au seuil même de cette enceinte.

Toutefois, chaque mosquée eut par la suite son enceinte particulière.

Pour en revenir à l'histoire de l'art ou du style arabe, on peut conclure par tous ces faits historiques que les murs de la première mosquée n'étaient pas décorés, ses colonnes n'avaient probablement pas de chapiteaux, mais déjà un plan est adopté, l'école du copte se dégage par l'emploi des arceaux brisés et le sens horizontal de sa toiture, laquelle, contrairement à l'école de Byzance n'est couronnée par aucune coupole demi-sphérique. C'est l'architecture de cette mosquée qui sert de type à l'art arabe pendant plus de deux siècles.

L'assassinat du Khalife créateur de la première enceinte réservée, eut des conséquences énormes sur l'évolution de l'art arabe.

L'un des assassins s'empare du pouvoir, mais il est combattu par les descendants de Mahomet, une bonne moitié de l'Islam l'abandonne, lui et sa cause, déchaînant ainsi des guerres interminables et de nombreux massacres.

Après une accalmie, la Syrie reconnaissait le khalife Méroutan et une scission nouvelle de l'Islam se produisit : la Mekke demeurait au pouvoir des partisans de la branche légitime mais l'Égypte tout entière désignait Damas comme capitale du Khalifat.

L'Égypte était maîtresse, mais les descendants de Mahomet, conservaient le prestige attaché au berceau de leur religion, à la Kaábah du prophète.

Voulant réduire l'effet de ce prestige le nouveau khalife d'Égypte déclara le pèlerinage de la Mekke d'hérésie et institua Jérusalem ville sainte et sa mosquée comme lieu de pèlerinage, Jérusalem ayant été choisie par Mahomet, autrefois, avant la Mekke ; cette dernière perdit, du fait de cette décision, la richesse que l'Égypte envoyait à son temple.

Cependant, plus tard, la Mekke fut reconquise et restituée au pèlerinage sacré, les Khalifes la réparèrent alors avec une magnificence inconnue jusque-là, ce fut le premier pas vers l'éclat décoratif qui allait encore s'accroître sous les khalifes de Bagdad. C'est à ce moment et un peu avant le règne de ces khalifes fastueux que l'art subit une quasi transformation par l'adjonction d'un dôme de cuivre sur la mosquée de Jérusalem, à l'encontre des principes de l'art des Coptes et qui d'ailleurs n'eut pas de suite, au moins pour les premiers siècles.

Les khalifes de Bagdad portèrent, avons-nous dit, le faste de la décoration, au point culminant.

A la suite de nouveaux et profonds troubles ayant le khalifat pour but, le siège du pouvoir fut transporté de Damas à Bagdad où toute une dynastie régna et donna à l'art cette impulsion fastueuse d'extrême richesse tout à fait digne des contes arabes par lesquels nous la connaissons.

Les architectes de cette époque et sous l'impulsion de ces richissimes khalifes construisirent des palais dont la magnificence inconnue jusqu'alors ne fut jamais dépassée depuis.

Les poètes, les artistes, les savants encouragés formaient école à la cour même des souverains qui assistaient souvent aux conférences en y prenant quelquefois une part active, car plusieurs parmi eux furent de vrais savants et de profonds penseurs : l'algèbre fut découverte par l'un d'eux, le khalife Haroun, le même qui fit traduire en arabe les livres grecs, latins, hébreux, etc. Un autre restaurait et embellissait Bagdad, rassemblait tous les prêtres des différents cultes pour discuter avec eux et approfondir l'humanité, etc., etc. Avec de tels maîtres, de semblables protecteurs, Bagdad était le rendez-vous intellectuel de tout l'Islam, la source vive de l'art arabe ; quelque chose de plus grand encore que le grand siècle de Louis XIV pour la France.

Tous ces édifices, toutes ces magnificences ont été anéantis, détruits par des invasions successives et nous n'avons pour apprécier la floraison de cet art étonnamment riche, que les récits qui nous en sont parvenus.

Toutefois, et au seul point de vue qui nous occupe, si l'on sait que sous le Khalife Haroun, le gouverneur de l'Égypte était son propre frère et qu'une favorite, ancienne esclave copte envoyée par lui au Khalife prit sur celui-ci un tel pouvoir qu'elle fit restituer aux Coptes tous les privilèges qu'ils possédaient autrefois depuis la conquête d'Omar et la construction de la première mosquée de Fostat, on peut en déduire que l'art des palais de Bagdad fut conduit sous leurs inspirations et traduit en majeure partie par leurs pra-

tiens, c'était donc toujours les tendances égyptiennes qui dominaient à l'exclusion complète de toute influence grecque ou autre.

A la suite d'une révolte d'un protégé turcoman, nommé Toulouïn, celui-ci alla fonder une ville nouvelle à l'Est de l'ancienne Fostat, la ville de Kotaych, où il fit élever une mosquée magnifique dont le plan, était l'œuvre d'un Copte, architecte ordinaire du nouveau maître; cet artiste, jeté en prison à la suite d'une disgrâce, apprit que l'émir avait demandé à des Grecs, de construire une mosquée de grandeur et de beauté supérieures à tout ce que l'on avait encore fait, les Grecs posèrent comme condition qu'on leur fournirait trois cents colonnes d'églises coptes; l'architecte prisonnier fit offrir à Toulouïn de lui bâtir une mosquée dans les conditions de grandeur et de beauté voulues par lui, et sans employer une seule colonne! l'émir étonné rend la liberté à l'architecte prisonnier, lui restitue sa confiance et les honneurs.

Cette mosquée qui subsiste encore, quoique fort délabrée ne comportait en effet aucune colonne, c'était une suite d'arceaux formant plusieurs rangs d'arcades ogivales retombant sur des piliers flanqués de quatre colonnettes engagées, la partie supérieure du pied droit, espace entre chaque arceau, est percée d'une ouverture, reproduction de celle des grandes arcades.

Cette persévérance dans l'emploi de l'arc en ogive prouve surabondamment le style propre au Copte et si l'on a nié souvent l'existence de l'arc brisé ailleurs et avant l'apparition du style gothique c'est que d'une part, tous les édifices antérieurs à l'époque gothique étaient disparus de la terre musulmane et que dans ceux qui depuis subsistèrent, on ne chercha pas suffisamment la trace ogivale sous l'amoncellement de

la décoration dont nous allons maintenant entreprendre l'examen spécial :

Le propre du sentiment de l'art arabe, c'est le rêve, la recherche du fantastique et de la richesse excessive des matériaux employés à décorer l'architecture.

Cette richesse causa la perte de tous les monuments en excitant la convoitise des peuples barbares qui les pillèrent et convertirent en monnaie, l'or et l'argent semés à profusion dans ces édifices fastueux.

Ce qui surtout est frappant au point de vue de l'ornementation, c'est l'exclusion de la figure humaine; cette exclusion est-elle imposée par le Koran ou bien est-ce seulement le sentiment de la race qui se refusa toujours à reproduire les traits de l'homme et même de l'animal?

Disons tout de suite que la prohibition ne fut pas rigoureusement complète et qu'il y a des exemples de la reproduction de la figure animée dans l'art arabe, notamment sur certaines étoffes.

Mais, le fait est tellement exceptionnel qu'il peut être considéré comme nul dans l'évolution artistique dont nous nous occupons.

La prohibition de la représentation de la figure animée semble être admise par les deux citations suivantes, empruntées l'une à la loi écrite de Mahomet, l'autre dans la suite de ses opinions également écrites par lui :

1° « O croyant, le vin, les jeux de hasard et les idoles sont des abominations inventées par Satan, abstenez-vous et vous serez heureux. »

2° « Malheur à celui qui aura peint un être vivant. Au jour du jugement dernier, les personnages qu'il aura représentés sortiront du tombeau et viendront se joindre à lui pour lui demander une âme.

« Alors, cet homme, impuissant à donner la vie à son œuvre, brûlera des flammes éternelles.

« Dieu m'a envoyé contre trois sortes de gens, pour les anéantir et les confondre, ce sont les orgueilleux, les polythéistes et les idolâtres, gardez-vous donc de représenter soit le Seigneur, soit l'homme, et ne peignez que des fleurs, des arbres et des objets inanimés. »

Il est à supposer que si le sens artistique de la race avait été en désaccord avec cette recommandation formelle, toute l'école n'aurait pas obéi avec autant d'ensemble (1) mais il faut aussi reconnaître que la loi musulmane est subie avec un fanatisme qui est sans égal dans aucune autre religion.

L'exemple de la Perse est à considérer cependant en faveur de l'affinité de races, la Perse est musulmane aussi, mais son art est le très proche parent de l'art arabe et comme lui, est confiné dans la structure géométrique pure; on peut se considérer comme plus près de la vérité en disant que les commentaires de Mahomet ne faisaient que résumer la répugnance des Orientaux pour la représentation de la figure animée, puisque cette répugnance est affirmée dans tout l'art oriental.

L'apparition de l'Islam explique également pourquoi la Syrie et l'Égypte chrétiennes abandonnèrent les images de la figure que la suprématie religieuse détenue alors par le peuple grec lui avait jusque-là imposée, l'extension de la religion musulmane fut pour elles une véritable délivrance et l'affinité de race reprenant le dessus elles se plurent à la représentation ornementale, spéciale à l'invocation de l'in-

(1) On a vu ce fait se produire chez les Byzantins, Grecs d'origine, par leur résistance aux Iconoclastes.

fini, de l'au-delà, par des figures de rêve et d'extase. C'est ce que l'école d'Alexandrie fit la première en se séparant de Byzance et en reprenant les assemblages réguliers, les semis et les carrés de l'ornementation des tombes de l'ancienne Égypte.

Quand Mahomet proclama le Koran, ce retour à l'assemblage des polygones était déjà un fait accompli, mais le Copte n'était encore qu'aux combinaisons simples des figures géométriques; la conquête par les Arabes, en établissant leur domination sur cette terre de même idéal, permit aux Coptes de pousser leur art particulier, aussi loin que leurs aspirations, et eut en outre l'immense avantage de leur en fournir les moyens matériels en faisant construire et décorer leurs mosquées.

L'étude de l'ornementation est dès lors pleine d'intérêt; les vieilles frises de ce style se composent de rinceaux de feuillages tout à fait à la manière copte, c'est de l'art encore imitatif mais déjà transformé par un rythme; les motifs géométriques sont très précis.

Les inscriptions jouent un grand rôle dans la décoration, c'est une des caractéristiques de l'art arabe; l'épigraphie est souvent combinée pour former motif complet d'ornement; des phrases du Koran sont disposées en frises, en carrés, en lignes chevronnées et de ces lignes en tout sens, se dégage une philosophie particulière : la parole semble soulignée par l'allure des signes qui la composent : la ligne horizontale inspire le calme, l'extase tranquille de l'âme; la ligne verticale indique l'aspiration, l'élan, l'espoir; la ligne oblique éveille la tristesse ou la joie selon leur rapport avec la perpendiculaire à l'horizon. Le secret de ces dessins qui semblèrent longtemps le fruit de simples caprices, est contenu tout entier dans

l'emploi simultané, consécutif ou alternatif de ces quatre formes différentes de la ligne. Si on les avait analysées, on aurait trouvé la clef et l'on aurait pu s'expliquer non seulement l'expression d'ensemble, mais encore les expressions de détail en faisant la part de chacune en particulier, puisque toute figure symétrique est basée sur une construction géométrique, une disposition mathématique relativement simple.

Viennent les arabesques, accusant nettement l'amour du fantastique chez l'Arabe, puis, avec un peu plus de science et un raffinement où la ruse originelle se retrouve, éclosent les assemblages de polygones, compositions déconcertantes, troublantes s'il en fût, dont l'attention ne parvient que difficilement à se détacher tellement il y a d'imprévu dans leur examen; c'est un vrai dédale de lignes et de formes, s'entre-croisant, se prolongeant et quand on croit avoir trouvé le motif initial, il en apparaît un autre qui dans un instant fera encore place à une nouvelle combinaison, c'est bien l'idée de l'infini. On est émerveillé de cette débauche géométrique, de ces imprévus de croisements, de recoupements; mais en somme, ce genre d'ornementation est plus mathématique qu'il n'est artistique.

Les décorateurs arabes avaient, dans plusieurs traités de géométrie, formulé leurs tracés au moyen de nombreux problèmes dont l'étude approfondie amène à la compréhension de la philosophie des formes ainsi obtenues.

Une figure polygonale peut être traitée avec toute la fantaisie désirable puisque on peut la faire régulière ou irrégulière à volonté, ce qui produit une impression différente selon chaque cas.

Parmi les figures régulières ou symétriques, on peut en produire avec un nombre de côtés, pair ou impair, puis, les diagonales de ces figures, passant par leurs centres, constitueront encore d'autres figures qui pourront se superposer ou qui ne le pourront pas, donnant ainsi des effets de changement ininterrompu dont se ressent tout l'ensemble.

De plus, si l'on considère que tout polygone régulier est inscrivable dans un cercle, on obtiendra des subdivisions dont l'apparence sera fort compliquée, quoique en réalité le tout soit ramené à ces deux problèmes :

Diviser la circonférence en un nombre de parties données et construire un polygone régulier, le côté étant connu (1) :

Voici donc le principe établi, les éléments de la composition peuvent s'indiquer d'abord par les polygones qui dérivent de la forme étoilée; on les obtient des manières suivantes.

Si, dans un polygone régulier, on mène toutes les diagonales, leur croisement détermine un ou plusieurs polygones étoilés.

Si on prolonge les côtés d'un polygone, le croisement des lignes prolongées donne des polygones étoilés correspondants.

On détermine des polygones étoilés par croisement de polygones réguliers égaux.

D'après ces formules, on trouve les solutions suivantes.

On peut mener, du sommet d'un polygone, autant de diagonales que ce polygone a de côtés, sauf trois; donc, chaque polygone peut engendrer autant de po-

(1) Voir à la fin du chapitre III, page 59, la planche des figures étoilées toutes inscrites dans le cercle.

lygones étoilés qu'il possède de fois deux lignes diagonales partant d'un sommet.

Si l'on divise un polygone régulier en un nombre quelconque de parties égales, et si chaque sommet est joint à ces points de division, l'intersection des lignes donne un ou plusieurs polygones étoilés et réguliers par moitié.

Et maintenant, pour commencer à former un assemblage de polygones, il n'y a qu'à subdiviser un polygone donné en parties semblables, car si l'on partage les côtés d'un polygone quelconque, par exemple d'un triangle, en un nombre de parties égales, et que, par ces points, on mène des parallèles aux côtés, on décompose le triangle en triangles semblables, en sorte que le polygone primitif est couvert par toute une série de lignes donnant des formes semblables à lui-même ou dérivées de sa propre forme.

On peut donc poser ce principe, que la loi d'assemblage ne s'appuie que sur une seule donnée, savoir :

« La somme des angles déterminés autour d'un point par l'intersection de deux ou davantage de lignes est toujours égale à quatre angles droits. »

Les premiers assemblages que firent les Coptes s'arrêtaient aux polygones d'une seule forme, triangles, carrés, losanges, hexagones et parallélogrammes, qui seuls pouvaient, par leur assemblage, donner directement quatre angles droits.

Comme l'angle du triangle équilatéral est égal à $\frac{2}{3}$ d'angle droit, la réunion de six triangles leur avait donné, probablement sans qu'ils s'en doutassent, le résultat de ces quatre angles droits : $\frac{2}{3} \times 6 = 4$ droits.

L'angle du carré étant droit, la réunion de quatre carrés ne pouvait que leur donner quatre angles droits.

Et comme l'hexagone a un angle qui vaut $\frac{4}{3}$ d'angle droit, trois hexagones réunis donnaient encore quatre angles droits : $\frac{4}{3} + \frac{4}{3} + \frac{4}{3} = 4$ droits.

Une fois pénétrés de cette loi, les Arabes, forts algébristes, essayèrent de réunir des polygones de formes différentes, et, par calcul, ils arrivèrent à pouvoir réunir deux octogones avec un carré, l'angle de l'octogone étant égal à un angle droit et demi, ce qui leur donnait : $\frac{3}{2} + \frac{3}{2} + 1 = 4$ droits.

Deux hexagones et deux trigones leur donnaient par la somme des angles : $\frac{4}{3} + \frac{4}{3} + \frac{2}{3} + \frac{2}{3} = 4$ droits.

L'assemblage de deux dodécagones et d'un trigone donnaient, l'angle du dodécagone étant égal à $\frac{5}{3}$ d'angle droit, la somme des angles $\frac{5}{3} + \frac{5}{3} + \frac{2}{3} = 4$ droits.

Puis encore, un décagone et deux pentagones, puisque l'angle du décagone est égal à $\frac{8}{5}$ d'angle droit et celui du pentagone à $\frac{6}{5}$, ce qui leur donnait :

$$\frac{8}{5} + \frac{6}{5} + \frac{6}{5} = 4 \text{ droits.}$$

Or, selon que ces figures sont régulières, que leurs côtés sont pairs, elles donnent des impressions calmes,

nettes, graves et douces ; celles aux côtés impairs produisent le trouble par leur irrégularité ; quant à la réunion de ces deux formes, l'impression sera troublante. C'est le principe des sensations obtenues au moyen de ces figures entrelacées, aux combinaisons déconcertantes qui, pourtant, ne sont que l'entre-croisement régulier des lignes tracées, une figure initiale ou un dérivé de cette figure, une superposition de polygones qui s'entrecourent par l'assemblage.

La division de la circonférence en parties égales est le moyen le plus fréquemment employé pour ces figures.

En somme, l'ornementation polygonale tient tout entière dans ces quatre éléments : le réseau dont les sommets se confondent avec le centre des polygones ; le groupement des polygones élémentaires, les circonférences tangentes et les figures dérivées ou polygones étoilés formant les mailles de la rosace enfermée dans le premier polygone de construction.

La puissance de l'art arabe, l'époque où il fut le plus prospère coïncident avec l'époque du plus grand épanouissement de notre art ogival, fin du xiv^e siècle.

Jusqu'à ce moment, l'architecture arabe avait concentré tout l'effet décoratif à l'intérieur de la mosquée ; le mur extérieur était toujours nu. Mais, à partir de cette époque, on partage la façade en arcades fermées d'une cloison légère et percées de nombreuses fenêtres.

Puis, s'emparant de tous les détails de la mosquée, l'architecture les emploie à la décoration extérieure ; à chaque pied droit s'adosse une colonne dont le chapiteau reçoit une partie de la retombée ; les murs sont couronnés par une corniche, et une frise règne au.

dessus des chapiteaux; sous la frise, une grande fenêtre et, au-dessus d'elle, de petites arcades deux à deux ou trois à trois où l'on place des vitraux.

C'est à cette époque et sur ce caractère que fut bâtie la célèbre mosquée du sultan Hassan, qui prit encore, lui aussi, un architecte copte, véritable artiste qui fit de cette mosquée le plus beau type qui ait jamais existé comme grandeur majestueuse d'édifice, beauté des lignes et richesse savante d'ornementation.

Cette mosquée d'Hassan servit, par la suite, de thème à tous les artistes de l'Islam.

Il n'est pas inutile, croyons-nous, avant de terminer cette étude, de revenir un peu en arrière pour discuter certains rapprochements, certaines coïncidences qui n'ont pas échappé dans cette description au sujet de la similitude marquée entre l'art gothique du moyen âge et l'art arabe.

On a vu que ce qui distinguait le style arabe, emprunté aux formes de l'école d'Alexandrie, de l'école byzantine, influencée par les Grecs, c'était, d'une part, l'emploi de l'arc brisé ou ogive; d'autre part, l'inutilisation de la coupole. Ces caractéristiques sont précisément les mêmes pour l'art gothique dont l'ogive est l'élément constitutif principal et l'absence de toute coupole.

On a dit souvent que l'arc ogive avait été importé de l'Orient par les croisés qui y avaient vu cette forme nouvelle, mais l'arc brisé arabe porte un détail très typique : c'est que, à son sommet, il y a un claveau, comme dans l'arc en plein cintre, tandis que l'ogive gothique n'en comporte pas; ces dispositions différentes sont rendues encore plus sensibles par le système d'appareil des pierres.

On a dit aussi que les croisés avaient vu en Egypte

des monuments dont certains détails se retrouvèrent depuis dans ceux du moyen âge : des colonnettes minces groupées et dont l'arc et les voussures constituent le portail gothique ainsi d'ailleurs que les bases, les chapiteaux et les tympan. Ceci rapproché de la similitude des dispositions architecturales du reste de l'édifice, ils crurent que les éléments gothiques avaient été inspirés des éléments orientaux.

Mais, d'après un historien arabe très véridique, Makrîsi, ces fragments d'architecture provenaient d'églises chrétiennes de la Palestine détruites par les musulmans après la prise de Saint-Jean-d'Acre.

Ainsi, de même qu'au début de leur domination, les Arabes faisaient enlever les colonnes et autres matériaux des églises chrétiennes de l'Égypte pour édifier leurs mosquées, de même ils firent par la suite ; il n'y a donc pas lieu de s'étonner de certains points de ressemblance dans les deux architectures qui sont et restent tout à fait personnelles à la race qui les a conçues chacune en ce qui lui est propre, ayant chacune une technique et une philosophie distinctes.

La technique arabe se distingue par la recherche du compact ; la taille des claveaux de leurs arcades est tourmentée, découpée par un moulurage, des évidements très capricieux, et, au lieu de les appareiller comme des surfaces planes, ils en forment des zigzags dans le sens de l'horizontale pour que le profil soit toujours perpendiculaire ; les pierres emboîtées ainsi forment une masse compacte qui, pour très solide qu'elle parût, n'en avait pas moins certains défauts de résistance ; seulement l'effet décoratif primait toute autre considération, à un point tel que les décorateurs arabes allèrent jusqu'à revêtir de marqueterie des gros linteaux d'une seule pièce pour les accuser davantage.

Ce qui distingue fort bien le style arabe, c'est encore l'emploi des stalactites, ces pendentifs alignés, sorte de créneaux renversés que l'on retrouve à partir de l'apparition de la voûte; la stalactite fut d'abord un simple pendentif, mais avec l'amour de la loi d'assemblage inné chez lui, l'Oriental eut vite fait de mettre en *suite* cet élément isolé.

La technique de la stalactite est celle-ci : résultat de l'union des prismes établis sur deux chaînes différentes, la chaîne du sommet n'est qu'une répétition continuelle du prisme triangulaire sur lequel viennent s'imbriquer deux prismes en forme de parallélogramme accolés et qui alternent avec un autre prisme pentagonal; une ligne intermédiaire, celle des prismes triangulaires se place sur cette première chaîne. La seconde chaîne complète d'abord la ligne par le prisme triangulaire, dont la base vient reposer sur la base des deux pentagones de la première chaîne, puis, par l'alternance des prismes elle établit les deux lignes. La stalactite n'est donc pas un membre de sculpture, mais un assemblage de figures polygonales et si on la coupait en plan, on verrait tout le réseau géométrique de construction.

La réunion, en assemblage particulier de la stalactite donna la niche arabe, figure composée par excellence, triomphe de la polygonie et de l'assemblage.

La beauté des mosaïques arabes a depuis longtemps émerveillé les céramistes; des *assembleurs* comme les Arabes devaient nécessairement être tout à fait dans leurs éléments en composant et exécutant des mosaïques, c'est dans l'assemblage du marbre qu'ils excellèrent principalement en sachant le plier à tous les besoins de leur polygonie.

Mais ils modifièrent la formule ordinaire, et renoncèrent aux procédés habituels, en incisant le décor, évidant la matière pour y incruster des morceaux de couleur, une sorte de marqueterie. La mosaïque de marbre précède la mosaïque de faïence, qui réapparaît après avoir été employée autrefois et dont on a retrouvé de nombreux fragments dans les débris de la mosquée de Fostat, la première construite, après celle de Mahomet à Médine.

Dans les anciens carreaux de faïence, les tons bleus dominant généralement, ils portent comme motifs décoratifs, des arabesques à rinceaux bleus, rouges, verts et jaunes, les motifs sont petits et se répètent, produisant alors un grand carré ; il y en a à bandes d'inscriptions. Ces lettres sont alors légèrement en relief, et s'enlèvent franchement sur le fond dont la couleur forme un contraste très accentué avec la couleur des lettres. Dans les tympanes et les niches, la grandeur des motifs est très augmentée et devient entièrement symbolique.

Les Arabes connurent et exécutèrent également le vitrail, cet élément si précieux de décoration, mais leur système est tout différent du nôtre ; « c'est un châssis de plâtre dans lequel le dessin est simplement découpé. De petits morceaux de verre s'incrusteront dans chacune de ses mailles, le plus souvent collés à peine ». C'est rudimentaire comme facture et cependant, mis en place ce vitrail peut produire un très bel effet artistique, il s'en dégage un charme de grande douceur et l'on regrette de n'en pas voir davantage.

Il résulte de tout ceci, que l'art et le décor arabes font éprouver des sensations philosophiques, très similaires à celles qui se dégagent de l'ensemble de notre art national (ogival) qui se rapproche de lui

par les points les plus essentiels, élancement des voûtes, profondeur des nefs.

Au point de vue décoratif, les Arabes ont été de grands artistes, puisque par de simples rapports de lignes, ils ont su rendre des impressions sensibles ; le procédé quoique simple a pu, grâce à leur art subtil, résoudre ce problème. A l'aide de formes régulières, symétriques, donc toujours semblables entre elles, ils ont su rendre l'idée d'éternité, du recommencement inéluctable ; au lieu de vouloir rendre l'extérieur des choses ils ont voulu en pénétrer la pensée même, ce sont des spiritualistes.

Il ne faut pas croire que le style arabe n'est qu'une uniformité, puisque la même idée est souvent traduite sous des formes diverses ; il faut voir en lui autre chose que le caprice d'habiles géomètres, que de simples lignes ou des fractions d'angles ; derrière la symétrie du décor, se sont traduits les espoirs de toute une race.

Malheureusement on ne l'apprécie pas ainsi, c'est un art considéré comme à peu près nul et tout en surface, lorsqu'au contraire l'analyse de sa psychologie le montre comme très profond.

Les Arabes furent en tout cas de savants décorateurs, ils connurent les lois de l'harmonie d'ensemble et poussèrent au plus haut point l'exactitude du détail sans nuire à l'effet général ; ils furent fastueux, somptueux, mais toujours gracieux dans leurs compositions.

S'ils n'eurent pas l'ampleur et la maîtrise des Assyriens, ils dépassèrent les Byzantins par l'élégance de leurs formes architecturales et décoratives, et incarnèrent en eux la synthèse du véritable style de l'Orient.

CHAPITRE XVI

Style japonais.

On ne conteste plus aujourd'hui, la grande valeur artistique des peintures ou dessins japonais pour lesquels d'ailleurs (comme pour tout ce qui est d'abord dédaigné), le public s'engoua fortement à certaine époque peu éloignée.

A ce moment, toute la mode était aux articles du Japon; bibelots, meubles, tenture et peintures décoratives, on ne voulait que des motifs japonais; alors il arriva ce qui arrive toujours en pareil cas, on confectionna du japonais comme on confectionne depuis longtemps du Louis XV ou du Henri II. Il y eut des artistes qui produisirent du néo-japonais, comme on avait produit du néo-grec; c'était du japonais *fin-de-siècle*, selon le mot d'alors; mais ces productions envahissantes firent cesser l'engouement du public, la mode japonaise disparut, faisant place à une lubie nouvelle, celle d'un retour au style Empire d'abord, bientôt suivie de l'engouement pour l'art *nouveau* ou *modern' style*.

Cependant l'art japonais, offre un intérêt réel; c'est le plus décoratif qui soit, ou plutôt, tout cet art

est décoratif; le dessin *au trait* et la coloration plate en sont les principaux caractères.

Pour l'ornementation, le système est purement géométrique; pour l'animal c'est la vérité des poses qui en fait le grand mérite; quant à la figure humaine elle ne saurait être traitée plus sobrement ni avec davantage de talent, la science du dessin est incomparable et la peinture toujours traitée à *plat*, avec une finesse extrême de coloris.

C'est encore en suivant l'histoire que nous allons étudier ce style si particulier, si personnel; c'est une condition primordiale dont nous avons déjà fait ressortir toute l'importance; l'art d'un peuple, ou son style c'est sa propre histoire, car c'est elle qui donne les inspirations voulues, c'est dans ses faits que puise l'imagination des artistes, et comme le dit si justement M. Bing dans ses notices artistiques sur le Japon, et desquelles nous extrayons les éléments de cette étude: « Il ne sert de rien de contempler une image si on n'en peut saisir le sens. »

Nous allons donc analyser rapidement les influences religieuses et politiques qu'a subies le Japon et nous saisissons le caractère propre à son style.

Les Japonais eurent d'abord, antérieurement au v^e siècle, la religion *shintoïste* qui était basée sur la religion des aïeux et des Kamis, en voici succinctement l'origine.

Dans la mythologie du Japon on trouve la légende suivante :

La déesse du soleil, Amatérasu, en désaccord avec l'un de ses frères trop turbulent, abandonna l'Olympe et alla se cacher dans l'intérieur d'un rocher, ce qui plongea aussitôt tout l'univers dans les ténèbres; malgré les plus vives sollicitations, la déesse

ne voulut point sortir de sa retraite. On essaya de la charmer par de grandes fêtes et finalement ce fut la jalousie qui triompha de ses résistances. Aux accents de la musique une jeune danseuse avait essayé vainement d'apaiser la déesse par ses danses les plus lascives.

Alors on entonna un hymne en l'honneur de la danseuse où l'on disait que sa grâce et sa beauté dominaient le monde ; aussitôt Amatérassu à la pensée d'une rivale, montra sa tête par l'entrebaillement du rocher dont l'un des dieux présents enleva aussitôt la partie mobile, la lumière était aussitôt revenue.

Mais la déesse du soleil ne voulut point régner seule sur la terre et confia une partie de ses pouvoirs à son petit-fils dont l'un des descendants fut par la suite le premier des Mikado (empereur du Japon dont c'est encore le nom) lequel à son avènement reçut de la déesse Amatérassu, une épée et un miroir de métal en lui assurant que sa dynastie durerait autant que le ciel et la terre ; et depuis vingt-cinq siècles elle n'a pas encore changé. Il y eut bien des révolutions, le pouvoir passa en bien des mains étrangères à la dynastie, il y eut même pendant fort longtemps deux gouvernements. Mais les Mikado conservèrent toujours le titre et le sceptre impériaux.

On plaça le miroir de la déesse du soleil, dans un temple construit en son honneur, dans la province d'Issé, et ce sanctuaire (ou son remplaçant) est toujours le but d'un pèlerinage à peu près semblable comme importance au fameux pèlerinage de La Mecque pour les Musulmans.

C'est de cette façon que se fonda la religion dite shintoïste, à laquelle appartiennent toujours les Mi-

kado malgré que la religion de Bouddha soit depuis longtemps devenue celle du peuple.

Jusqu'au vi^e siècle, le Japon ne connut que de courtes périodes de paix et la Corée surtout fut l'objet de leurs expéditions; mais, vers le milieu de ce siècle, la paix devint plus profonde, aussi les lettres et les arts devaient-ils s'en ressentir considérablement.

Par l'intermédiaire de la Corée, dont le voisinage avec l'empire chinois facilitait l'introduction des théories nouvelles, au point de vue moral, scientifique et politique, le Japon prit contact avec la grande civilisation des fils du Ciel alors dans toute sa splendeur, ils eurent peu à peu connaissance de ses méthodes, et surtout de ses caractères d'écriture, précieuse connaissance s'il en fût et qui devait révolutionner le peuple, qui vit venir chez lui des bonzes, ou prêtres de la religion de Bouddha; ces bonzes coréens étaient de véritables savants comparativement aux Japonais auxquels, tout en prêchant leur religion, ils apprenaient la calligraphie doublement utile dans cet extrême Orient où elle est non seulement l'écriture, mais où elle est la base de tout dessin, sa forme élémentaire, car sa technique est la même; ces mêmes bonzes construisaient des ponts et des canaux, élevaient des digues, montaient des fours pour la poterie et des métiers à tisser, enfin à l'aide de la technique calligraphique ils enseignaient l'art du dessin et de la grande peinture pour glorifier les saints de leur religion.

Ce sont donc les Coréens qui ont instruit les Japonais, et les élèves devenus supérieurs à leurs maîtres ne paraissent pas avoir eu la reconnaissance pour principale vertu, car toujours, par la suite, ils l'envahirent et la dévastèrent.

Tout en prêchant la religion bouddhique, les bonzes, à l'aide des plus beaux spécimens de la peinture chinoise, répandaient et développaient le goût artistique chez ce peuple admirablement préparé à toute assimilation, et qui ne pouvait faire mieux que d'adopter la religion de ses civilisateurs; l'art et la religion se propagèrent ainsi, très rapidement, jusque dans les hautes classes de la société, ce que ne voyait pas d'un bon œil le mikado d'alors, inféodé quand même à la religion nationale shintoïste,

Ce mouvement s'accrut sans cesse et l'on vit jusqu'à un fils d'empereur être un des plus grands peintres de son époque, en même temps qu'il était poète et musicien.

La première école de peinture fondée au Japon fut donc l'école *bouddhique* et la peinture qu'elle inspira fut exclusivement religieuse, consacrée au culte de Bouddha fondé dans l'Inde depuis bientôt trois siècles, religion de laquelle Volnay (1) a dit qu'elle était la mère de toutes les autres.

On retrouvait dans les œuvres de cette école les mêmes qualités qui firent la grandeur de l'art chrétien, simplicité et grandeur dans les traits de la figure et un ensemble qui donne la sensation d'une vie meilleure et d'une parfaite sérénité de sentiments purs qui ne paraissent pas être de ce monde.

La seconde école fut celle de Tōssa, du nom d'une province qui vers le XIII^e siècle était le centre où habitaient de nombreux artistes, des philosophes et des littérateurs, nous en reparlerons à son moment.

Vers le VII^e siècle de notre ère, l'empereur qui régnait alors sur le Japon voulant s'alléger le fardeau

(1) VOLNAY. Les Ruines.

du pouvoir, et récompenser en même temps les nombreux services d'un fidèle ami, le nomma premier ministre, charge inconnue jusque-là dans le pays, et auquel ami il donna selon les coutumes, pour les hautes charges, un nom de son choix, non seulement pour lui mais encore pour toute sa famille, ce qui représente assez bien l'anoblissement tel qu'il se pratiquait chez nous sous la monarchie et tel qu'il se pratique même encore dans la plupart des autres pays d'Europe.

Le nouveau fonctionnaire s'appela donc, désormais, Fougivara qui veut dire paraît-il : champ de glycines, nom poétique s'il en fut. Ce nom de Fougivara devait par la suite jouer un rôle considérable dans l'histoire du Japon.

Tant que vécut le premier des Fougivara, le pouvoir impérial fut soutenu, mais les descendants du nom, enorgueillis sans doute par la grande influence qu'ils exerçaient sur les affaires, en vinrent bientôt à miner peu à peu le pouvoir établi, et cela, à leur profit exclusif.

Ils accaparèrent une à une toutes les directions de l'État et substituèrent leur puissance à celle des souverains, devenus de véritables *rois fainéants* sous la tutelle de nouveaux *maires du palais*.

Ces souverains avaient d'ailleurs été relégués dans une capitale nouvelle, la ville de Kioto, entourés seulement d'une cour pompeuse, seul patrimoine officiel d'un rang qu'on ne pouvait leur ravir.

Il y avait donc en réalité deux gouvernements, l'un effectif, l'autre fictif ; cet état de dualité dura des siècles, il ne prit réellement fin qu'en 1868, à la suite d'une forte révolution qui n'avait pas été la seule

comme bien on pense dans une si longue période de rivalités.

Ce dualisme gouvernemental s'appelait shogounat, il était, en pleine application, soumis à des convoitises jalouses de la part de deux autres familles puissantes, celle des Minamoto et celle des Taïra. De même que les Fougivara avaient fait tomber peu à peu le pouvoir des Mikado, ils furent à leur tour victimes des mêmes convoitises et succombèrent sous les intrigues incessantes de ces deux familles également rivales.

Soit au cours des soulèvements nombreux des temps passés, soulèvements qui avaient leur écho jusqu'aux plus lointaines provinces, soit au cours des expéditions faites au dehors, et où elles se signalèrent toujours bien au-dessus des autres, ces deux familles avaient combattu en bon sujets.

Seulement, au-dessus, le pouvoir légitime n'existait plus, et les Fougivara eux-mêmes avaient perdu tout prestige, toute autorité, le pays se trouvait donc dans un état voisin de l'anarchie, il fallait que cela prit fin, c'était l'intérêt supérieur de la nation. Aucun personnage n'avait donc plus de titre au gouvernement du pays, que les seigneurs de ces deux familles, aussi bien par la naissance que par la valeur. Mais, leur égalité devait rendre stériles leurs efforts, car aucune des deux maisons ne voulait céder à l'autre l'administration générale du royaume.

Ce fut alors entre elles, une guerre implacable, quelque chose comme notre guerre entre les Armagnacs et les Bourguignons, ce qui indique assez ce que furent la durée et la férocité d'une semblable querelle; on était alors au XI^e siècle.

Ce n'est pas évidemment sous une époque aussi

troublée que pouvaient se développer les arts, mais les faits qu'elles ont déterminés pendant cette épopée qui dura plusieurs siècles servirent par la suite de thèmes à la poésie et aux arts, comme chez nous les faits de notre propre histoire, et comme dans celle-ci, l'histoire du Japon comprend à côté de scènes barbares et féroces, des spectacles meilleurs, dus, pour la plupart, à l'esprit chevaleresque qui avait tant d'occasions de se développer, et auquel les Japonais doivent ce souci extrême du point d'honneur et le mépris de la mort, que présentement encore nous voyons se manifester avec tant de puissance chez ce peuple si brave, mais aussi bien téméraire.

L'école de peinture qui a célébré avec le plus de brio ces faits nombreux, y a apporté tout le souffle patriotique et poétique nécessaire c'est l'école : Tössä, que nous avons signalée plus haut.

Ce fut à l'un des descendants de la famille des Rougivara, qui s'illustra comme peintre au XIII^e siècle, que le Japon dut la création de ce centre artistique de Tössä dont il avait été nommé gouverneur et que ses disciples continuèrent à faire fleurir dans tout le pays. Le développement de l'école de Tössä a été considérable et son influence dure encore, sous le même titre et avec les mêmes formules.

Les peintures de cette école sont d'un grand style résultant du rapport étroit qui unit toujours le choix du motif avec le procédé d'exécution.

On peut dire de l'école de Tössä qu'elle est le style aristocratique de l'art japonais, style national qui ne doit absolument rien à l'influence chinoise.

Il n'en est pas de même, à ce dernier point de vue, du style d'une autre école, dite de Kano non moins célèbre cependant que l'école de Tössä mais, beau-

coup moins ancienne puisqu'elle ne date que du xv^e siècle; elle eut pour chef un artiste de très grande valeur: Kano-Massanobou; les traditions de cette école durent encore de nos jours.

Mais si c'est Kano qui en fut le chef et le fondateur ce fut un membre du Shogounat (gouvernement-double) et dernier descendant de la famille des Ashikaga nommé Yoshimassa qui en fut le promoteur.

Aimant le grand luxe et tout le faste des cours orientales, il fit de tels excès en ce sens qu'on le détrôna. Mais s'il aimait le luxe, il aimait aussi les arts et dans sa retraite de Kioto, il se fit construire un palais magnifique dans lequel il s'entoura des meilleurs artistes de tous les genres.

C'est de cette époque que datent les plus beaux objets en laque et le développement particulier de la céramique; l'art de la céramique passionna tellement les grands de l'empire que leur plus délicieux passe-temps était de faire de leurs propres mains des ustensiles de haut goût qui figuraient ensuite sur leur table même.

Ce Yoshimassa, prince détrôné, véritable ami des arts, résolut d'en devenir le protecteur; l'un de ses plus grands désirs fut de reprendre pour les suivre toujours, les relations avec la Chine, relations qui n'avaient été que très intermittentes jusque-là.

Les Japonais, dit-on, regardent la Chine comme le berceau de leur art, et l'on en cite cette preuve que partout, dans les familles aristocratiques, on trouve à la place d'honneur de la maison un objet de bronze ou de céramique, chinois d'origine et qui fut apporté *dans les temps anciens* par quelque explorateur ayant pu forcer l'entrée du pays du Soleil... car, l'art chinois nous ne le connaissons guère que depuis sa déca-

dence absolue, et nous ne possédons presque rien des époques de sa splendeur, ce qui a nécessairement



Ornements japonais.

faussé notre jugement sur lui; mais les Japonais, mieux placés que nous, ne pensent pas de même et sont loin de partager notre dédain à cet égard.

Et même à l'époque où Yoshimassa tenta de nouer des relations suivies avec la Chine, l'art chinois était

déjà frappé de décadence au moins pour la peinture ; son apogée ayant eu lieu au XIII^e siècle, et les tentatives de Yoshimassa ne se faisant qu'au XV^e siècle.

Toutefois, les traditions subsistaient encore à ce moment, les Japonais étaient en pleine possession de leur style, ce fut donc pour leurs artistes une occasion magnifique pour accroître, développer leurs facultés et manifester leur talent. Un nommé Seshni, artiste peintre conçut le plan d'aller étudier les vieux maîtres chinois chez eux-mêmes ou du moins sur les lieux. Ses travaux devinrent célèbres, il fut même conduit à la cour de Péking pour y peindre devant l'empereur qu'il émerveilla par son habileté. Seshni, après être resté quelques années en Chine, revint au Japon où il professa les doctrines chinoises qui finirent par absorber presque complètement l'art national japonais de l'école de Tōssa. Mais d'autres artistes se révoltèrent contre cet abandon complet de leur art propre et voulurent, tout en s'inspirant des doctrines chinoises, donner à leur art un style personnel japonais.

Cette fusion des deux arts amena une espèce de régénération dont Kano-Massanobou fut la principale incarnation, et que son fils illustra tout particulièrement.

On verra dans notre *étude des ornements*, que l'art chinois procède tout entier de l'écriture de ce peuple, c'est l'absolue vérité.

L'exécution des dessins chinois est toute calligraphique, l'écriture elle-même n'est en définitive qu'une manière de peinture.

La transformation artistique de Kano n'eut pas toutefois le pouvoir d'affranchir du système calligraphique des Chinois le style japonais de son école, qui est

demeurée dans ses grandes lignes tributaire de ce système, ce qui fait qu'un artiste japonais doit avant tout être bon écrivain, contrairement à nos artistes, dont beaucoup parmi les meilleurs écrivent si mal, ce qui n'est pas un reproche à leur adresser bien loin de là, mais ce qui suffit à prouver la différence des procédés et des méthodes.

La caractéristique de l'école chinoise ainsi que de son satellite, l'école de Kano, c'est l'effet du blanc et noir, quelquefois rehaussé par une demi-teinte dont l'encre de Chine est toujours la base essentielle. L'agrément de cet art, est sa simplicité ; simplicité merveilleuse dont on ne peut trouver la cause que dans une habileté sans pareille à tirer parti des ressources de cette base qu'est l'encre de Chine.

La majorité des sujets est fournie par le paysage qui ne suit pas tout à fait la doctrine chinoise, puis à la large part qui est faite aux animaux chimériques ou naturels, dont l'oiseau est toujours le favori ; dans les compositions religieuses dont cette école est assez prodigue, on trouve des saints non plus extatiques, placés dans les régions élevées du ciel, mais des saints ou des dieux tout pareils aux mortels et s'inquiétant des aspirations toutes matérielles des fidèles vivants.

Telles étaient à la fin du xvi^e siècle, à l'époque de notre Renaissance, les trois grandes écoles artistiques, du Japon.

1^o L'école *bouddhique* toute religieuse établie par le contact de la race avec les empires voisins au vi^e siècle ; école conventionnelle due aux formules hindoues et conservées malgré tout à travers les âges ;

2^o L'école de Tōssa qui donna l'art national aristo-

cratique, fondée par un seigneur de la famille des Fougivara, artiste lui-même et gouverneur de la province de Tössä ;

3° L'école de Kano, fondée grâce encore à l'un des descendants *détrôné* d'une famille puissante, ami des arts et qui voulut régénérer l'art japonais par l'application des doctrines chinoises, le prince Yoshimassa secondé par la grande réputation du peintre Seshni qui alla en Chine pour s'assimiler les procédés chinois et par l'esprit novateur de Kano-Massanobou qui devint le chef de cette école.

Voilà donc les éléments constitutifs de l'art japonais définitivement fixés; son style alors va se préciser complètement.

Grâce à une ère de paix profonde qui dura plusieurs siècles et à la protection de la féodalité et où chaque seigneur veut avoir près de lui plusieurs maîtres pour satisfaire ses goûts luxueux; on vit surgir des célébrités artistiques de premier ordre, tel Kōrin et son école, et plus près de nous, le maître naturaliste Shijo.

Enfin, apparut l'art dit *vulgaire*, l'art du peuple, que le peuple créa pour expliquer sa propre vie.

Toutes ces phases diverses qui font le style japonais ne sauraient être expliquées ici; contentons-nous de savoir où remontent les origines, et quelles en furent les aspirations.

L'animal dans le style japonais.

L'animal joue un rôle prépondérant dans l'art au Japon, aussi est-il intéressant d'en parler tout spécialement; nous empruntons à M. Ary Renan la cita-

tion suivante, parce qu'elle est d'une justesse de vue absolue.

« Dans les grands comme dans les moindres arts, les artistes japonais ont fait pénétrer la vie partout. L'ornement géométrique est chose assez rare chez eux : c'est l'ornement tiré de la création naturelle qui le remplace, aussi bien dans l'architecture que dans la sculpture, la peinture, la ciselure ou la céramique. On dirait que l'amateur japonais, rentré dans son logis, veut encore avoir devant lui les paysages du dehors, les fleurs de son jardin, les animaux qui lui sont familiers, pour ne les jamais quitter des yeux.

« Nous voulons examiner ici comment les artistes japonais ont interprété la création animale.

« Mais, il faut l'avouer, notre premier mouvement est un mouvement d'étonnement à rencontrer chez eux une pareille prédilection pour la bête, qui occupe dans notre art d'Occident une si petite place. Nos races ont toujours eu, en quelque sorte, le visage tourné vers en haut. Elles ne voient que le sublime, elles n'aperçoivent que depuis bien peu de temps le monde extérieur et les êtres inférieurs qui peuplent cependant la terre au même titre que nous.

« La faune du Japon est, en général et à quelques variétés près dans les espèces, la même que celle de nos climats, quoique sans doute plus abondante et plus libre, étant moins soumise à la destruction. Ce n'est donc pas l'étrangeté des espèces qui nous arrête ainsi d'abord devant les œuvres d'art japonaises qui représentent des animaux ? Ce qui nous étonne, en réalité, c'est l'attention prêtée par de véritables artistes à de tels sujets, de préférence (nous semble-t-il) à des sujets que nous qualifions de plus nobles.



« Comparons donc notre point de vue, et celui des Japonais vis-à-vis de la création.

« En général, nous ne prêtons pas une attention artistique aux animaux. L'idée de tirer une œuvre d'art d'une carpe ou d'une cigogne n'a pas germé chez nous (1). Elle est, au contraire, native chez les races de l'Extrême-Orient. Il faut faire exception pour les animaux domestiques, les compagnons de l'homme, ceux qu'il associe à ses actions.

« Notre peinture et notre sculpture nous ont laissé, par exemple, d'admirables chevaux, qui participent, pour ainsi dire, au caractère moral de leur cavalier.

« Ces animaux sont, pour nos races occidentales, des symboles, souvent des attributs, et c'est à ce titre qu'ils entrent dans l'art.

« C'est le contraire qui arrive au Japon.

« Les animaux les plus humbles tentent l'artiste; il tire un motif décoratif du premier animal qui frappe ses yeux.

« Il ne connaît guère de symbolisme et pas du tout de hiérarchie dans le règne animal. S'il est en quête d'un sujet : c'est souvent à ses pieds qu'il le trouve.

« Les arts japonais appliqués à ce que nous appelons l'industrie, nous offrent donc un tableau vivant et grouillant de toute la création. Les Japonais ont beaucoup aimé le monde de l'air; c'est ici que se révèle d'abord leur supériorité la plus hors d'atteinte.

« Voici les oiseaux de proie, l'aigle des montagnes à la prunelle terrible, le faucon dressé à la chasse, avec

(1) Cette étude parue antérieurement à l'éclosion de l'art nouveau se trouve maintenant en défaut car l'animal, tous les animaux peut-on dire sont pris à contribution et leurs formes savamment stylisées depuis l'apparition du nouveau style et son application aux objets d'art produisent de beaux sujets d'ornementation en tout genre.

son air mélancolique de captif, le pigeon, la caille dodue et frileuse avec son plumage si doux, la grande cigogne si fière, le canard indolent, le corbeau morose et les moineaux innombrables.

« Le caractère intime de chaque espèce, ses mœurs, son anatomie, sont ici l'objet de tendres études de la part de l'artiste.

« Mais cette pénétration de l'artiste japonais, cette familiarité dans laquelle il semble vivre avec son modèle sont peut-être plus sensibles encore à qui étudie sa façon de rendre, en art, les batraciens, les reptiles, le monde des eaux, les êtres dégradés méconnus ou inconnus, sur lesquels notre attention tombe comme une pitié, ou ne tombe jamais. Ces êtres-là ont leur revanche au Japon.

« Cependant, il y a autre chose encore dans la nature animée.

« Il y a les tout petits objets mouvants, les insectes de la terre et de l'air, les êtres qui, semés au hasard, font un décor spontané à la prairie ou à la forêt. »

Pour les gros animaux, l'opinion de M. Ary Renan est moins bien déduite, nous voulons cependant la résumer et faire suivre par notre conviction personnelle.

« Les gros animaux, dit-il, n'ont pas été traités par les artistes japonais avec la même rigueur et la même sagacité. En ce qui concerne plus spécialement le cheval, il y a lieu de faire observer d'abord que la race en est toute différente, elle est petite, courte et musclée et très poilue, quelquefois jusqu'aux naseaux, la forme est rebondie; mais, néanmoins, on ne sent pas, dans les dessins de chevaux par les Japonais, cette science d'observation qui frappe dans tout dessin du petit animal... il y a négligence avérée sous ce

côté particulier de l'art du Nippon, négligence inexplicable de la part de cet observateur si fin des autres objets de la nature et surtout de l'animal. Est-ce l'habitude de ne représenter le cheval que *calligraphiquement*, à la manière chinoise, devenue également manière japonaise, c'est ce que sembleraient démontrer des dessins de chevaux faits à des époques très lointaines et où n'apparaît aucune recherche dans la vérité anatomique ; il ne s'y trouve que le souci de l'habileté à *écrire* le cheval par quelques coups de pinceau seulement, mais alors quelle habileté ! c'est d'un mouvement étonnant, d'une vie intense qui fait d'autant plus regretter, quant à nous, le défaut d'observation ou le parti pris de ce dédain des formes chevalines pourtant si belles.

Deuxième Partie

CHAPITRE I

L'art nouveau.

On commença par en rire, et il y avait de quoi, tout au moins en ce qui regarde plus spécialement la décoration peinte, car l'Ameublement donnait des espérances, le Vitrail et la Céramique, dès qu'ils entrèrent dans le mouvement, y trouvèrent immédiatement leur voie.

La peinture décorative, elle, arriva bonne dernière, car il n'y a pas longtemps qu'elle peut se faire accepter sous sa nouvelle manière.

Mais, qu'est-ce donc que l'art dit nouveau, d'où émane-t-il, où va-t-il et surtout quel est-il présentement ?

L'art nouveau est la rénovation presque inévitable des aspirations artistiques du moyen âge, avec la foi en moins bien entendu, et le savoir aussi.

Jusque vers les approches de l'exposition universelle de 1889 on ne parla guère des tentatives d'indépendance artistique qui se faisaient pourtant dans les

écoles spéciales d'abord et chez beaucoup d'artistes ensuite. Les travaux de cette exposition suscitèrent néanmoins la curiosité par certaines hardiesses d'architecture et l'allure bien tranchée du caractère d'indépendance qu'affectaient déjà de nombreuses productions industrielles.

On vit, dans l'architecture, le retour inopiné de matériaux colorés, comme dans les deux dômes des industries diverses et des arts libéraux dont la calotte était faite en revêtements de tuiles vernissées aux couleurs franches et nettes, ce n'était pas encore de l'art nouveau, mais c'était une manifestation caractéristique attestant le souci des architectes du gouvernement de sortir de la routine dans laquelle crouissait l'art depuis les dernières années du second empire.

Du reste, ce n'est pas la couverture de ces dômes qui constitua le plus grand effort, ou la marque essentielle de ce besoin d'affranchissement. Toute la construction, celle des architectes et celle des ingénieurs attestait qu'un élan était donné, qu'il deviendrait irrésistible et que de lui naîtrait enfin une formule artistique nouvelle ou style du xx^e siècle.

Voilà pour la première manifestation ou tentative relative à l'application de théories qui s'étaient lentement développées et qui allaient surgir.

Qui lança ces théories nouvelles ? Quelle école se fonda pour les propager ? Enfin qu'est-ce qui donna naissance à l'art prétendu nouveau dont les premiers essais dans le dessin et la peinture furent si piteux ? C'est ce que nous allons essayer d'expliquer.

Les grands travaux entrepris sous Napoléon III pour l'embellissement de la capitale n'avaient fait que développer le mauvais goût des œuvres de style

bâtard, tout surchargé d'attributs et d'ornements sans grande délicatesse.

Pendant les années qui suivirent immédiatement la guerre de 1870, l'art ne pouvait ni prospérer ni se lancer dans des voies nouvelles, la tranquillité était nécessaire après les désastres subis si patriotiquement ; l'exposition de 1878 même passa sinon inaperçue, du moins sans laisser d'indication sérieuse quant aux tendances artistiques de l'époque.

Mais, toutefois, avec le calme, on vit renaître les cercles et les cours ayant l'art pour objectif, le travail intellectuel de la France, un moment suspendu reprenait à nouveau... Les malheurs du pays avaient rendu les gens plus sérieux, on envisageait l'avenir et l'on voulait y faire face glorieusement comme autrefois. Alors, on fut studieux, on s'instruisit de tout, les artistes comme tout le monde, et des bienfaits de l'étude sortirent des idées saines dont l'architecture profita tout d'abord et ensuite tous les autres arts et les diverses industries.

La grande voix de Viollet-le-Duc qui s'était fait entendre vingt ans plus tôt pour signaler les beautés du style ogival dédaigné si longtemps par les fils mêmes de ceux qui l'avaient porté si haut fit que l'on s'aperçut que les ordres romains ou grecs étaient bien vieillots, bien exotiques aussi.

La flore ornementale de nos monuments des XIII^e et XIV^e siècles fut reconnue autrement intéressante que la fastidieuse feuille d'acanthé, et l'on comprit enfin qu'il y avait autour de nous, sur notre sol, tous les éléments voulus pour pouvoir s'affranchir des styles classiques ; qu'en nous, il y avait toujours la sève artistique et que notre habileté ne demandait qu'à s'exercer. Mais longtemps encore les pontifes de l'art

officiel et classique veillèrent et l'enseignement des arts continua ni plus ni moins classique qu'auparavant.

Mais on ne peut enrayer le progrès, encore moins les idées... Des chapelles se formèrent bientôt à défaut d'écoles de novateurs, où l'on défendit courageusement les tentatives faites à quelques endroits par des architectes artistes ; l'emploi du fer se généralisant permit de chercher et d'appliquer des formules spéciales, on plia le fer à tous les besoins et l'on sut le rendre décoratif ; le goût de l'ornement revint forcément avec la nécessité d'habiller ces longues portées métalliques, ces fermes monotones, et l'ornementation marchant dans la même voie que l'architecture réalisa des formes en dehors de toute idée classique, d'abord assez timidement comme à toute période de transition où, s'enhardissant ensuite elle finit par établir un système qui, lui-même s'élargit toujours un peu plus jusqu'à ce que l'on trouve la formule exacte.

Si la formule exacte de l'art nouveau n'est pas encore définie à l'heure actuelle, on peut supposer qu'il lui faudra encore longtemps pour être donnée de façon absolue à cause de la grande diversité des influences qui se font sentir, surtout l'influence étrangère.

Nous ne croyons pas, pour notre part à l'avènement d'un style bien caractéristique, nous croyons plutôt à un assemblage très heureux de la liberté de mouvement, du choix ornemental et la grâce des lignes du style Louis XV, avec la sévérité de la forme, la fougue créatrice et l'élégance générale harmonieuse de notre style ogival.

Car, ce qui dans ces deux époques passées a été

cause de la recherche d'une formule nouvelle, c'est le besoin d'indépendance, et c'est encore le besoin d'indépendance qui est la cause de l'élan actuel quant à la recherche d'un style nouveau :

Sous le long règne de Louis XIV, l'art et le style furent asservis, placés sous la tutelle des maîtres officiels du moment; aucun élan n'était possible, toute tentative d'émancipation était aussitôt étouffée; aussi, comme la grâce revint rapidement sous le règne qui suivit et combien les compositions ornementales furent plus décoratives, plus harmonieuses. Il semble bien que les artistes, après avoir fait si lourd, s'ingénièrent à faire léger, on finit même par faire trop léger, trop délicat : l'ornementation devint grêle et pauvre, tellement on abuse vite des bonnes choses.

Comparativement, le style ogival était né du même besoin :

Trop longtemps soumis à l'art romain dégénéré, subissant malgré soi la lourdeur du plein cintre, des épaisses et longues murailles, l'art à ce moment allait à une décadence certaine et rapide, quand les tentatives d'application de l'ogive devenant de plus en plus générales constituèrent et déterminèrent enfin le style gothique qui ne mit pas cinquante années pour affirmer son affranchissement complet de tous les éléments d'architecture et d'ornementation du style roman.

A notre époque, c'est exactement le même phénomène qui s'est produit :

A force de faire du classique, d'appliquer l'architecture grecque ou romaine avec une ornementation *ad hoc*; après avoir copieusement imité tous les styles, ressuscité toutes les époques, on se sentit enfermé, emprisonné dans des formules surannées, et

comme l'art ne peut vivre que par la liberté de ses manifestations, il s'ensuivit une décadence relative dans le goût public; c'est à ce moment que surgirent tout à coup quelques audaces individuelles qui n'étaient pas sans valeur mais qui furent malheureusement suivies par des productions ayant pour tout mérite une originalité de mauvais aloi, ces productions ultra mauvaises quant à la valeur artistique et lancées d'ailleurs par tous les fruits secs des écoles d'art ou les médiocrités industrielles furent la cause du peu d'empressement qui accueillit le style dit nouveau dès son apparition.

Mais, il s'épura, il remonta aux sources vives de la nature, et par le système de l'*interprétation* des formes naturelles, les nouvelles tentatives d'un art non classique s'imposèrent à l'attention et la fixèrent définitivement.

Quel est le sort réservé à notre nouveau style? Nous ne pouvons évidemment que faire des conjectures à cet égard.

Déjà nous avons fait part de nos craintes, et nous avons dit que la diversité des influences, qui s'exercent sur lui, sera probablement une raison retardatrice sur son développement normal.

En cela l'Exposition de 1900 sembla appuyer notre manière de voir; car, sauf les œuvres architecturales, toutes les autres manifestations artistiques dans le genre nouveau furent plus piteuses qu'intéressantes. L'ameublement mérite toutefois une mention spéciale, car il se distingua à cette exposition par des modèles dont la plupart avaient une réelle valeur, mais on sentait encore que *la manière, la formule* n'étaient pas trouvées.

La peinture décorative fut la plus négligée de

toutes les productions à tendances nouvelles, et l'on ne vit figurer absolument rien, tout à fait rien de marquant sous ce rapport ; ce n'est pas que les indications manquèrent, elles furent au contraire, nombreuses, mais dans ce nombre aucune d'elles ne fut capable de retenir l'attention autrement que par la remarque de son infériorité.

Depuis elle semble avoir pris à tâche de racheter ce mauvais effet produit et, s'inspirant de la méthode architecturale pour l'ornementation par la sculpture, la peinture sortit enfin de son ralentissement, accéléra sa marche vers le but commun, mais elle est toujours en retard sur les autres branches artistiques, sur la céramique, le vitrail et la sculpture d'ornements qui, elles, vont de l'avant et produisent des œuvres déjà très remarquables au point de vue de la nouveauté des formes et de l'audace dans le coloris. Quelles peuvent être les causes de ce retard ?

On avait trop étudié les styles chez les peintres, nous voulons dire par cela que les peintres décorateurs s'étaient trop identifiés avec les manies bourgeoises issues du goût des dernières années de l'Empire ; on possédait son Louis XV ou son Louis XVI sur le bout du doigt, de même le style Empire, le Henri II ou la pure Renaissance ; avec ces connaissances techniques on pouvait faire face à tous les goûts, à toutes les sollicitations, on le croyait du moins et ce fut une erreur.

Les bons praticiens ne voulaient pas entendre parler d'art nouveau : pouvait-on croire à un art nouveau, puisque toutes les formes, tous les systèmes étaient désormais connus ? Les Grecs avaient créé les plus belles lignes qui puissent exister, les Arabes et les

Maures avaient poussé l'art du coloris à un point tel qu'on ne pourrait jamais les égaler, les Chinois et les Japonais avaient une telle délicatesse de touche, une si grande finesse d'observation qu'il ne fallait pas même songer à essayer d'en faire autant. Bref, tout était trouvé, tout avait été fait, il ne restait donc plus rien à faire.

Cependant de nouvelles formes sont nées, il y avait donc encore place à des interprétations nouvelles dans la composition des ornements.

Au lieu d'aller prendre ses inspirations dans la flore ou la faune exotique, on finit par reconnaître que notre flore et notre faune étaient assez riches pour donner libre cours à des interprétations plus originales que celles qui avaient été faites jusque-là.

En se penchant sur le vulgaire chardon on vit que son système de dentelure et son port en apparence désordonné convenaient parfaitement à la composition décorative libre comme on la voulait; on trouva le simple coquelicot très décoratif, la rose trémière également, on interpréta l'admirable fleur d'iris dont la feuille servit elle-même aux flexibilités du dessin moderne. En un mot, on se prit à styliser les fleurs et les plantes, exactement comme avaient fait nos aïeux du Moyen Age.

Ce serait pourtant méconnaître la vérité que de nier les progrès accomplis depuis peu de temps par la peinture décorative ornementale, ainsi que par la composition décorative industrielle.

Aujourd'hui, le propre de l'ornementation, son caractère dominant, c'est l'interprétation de la plante exclusivement prise en dessin géométral et appliquée en tons plats avec serti de redessiné, clair ou foncé, comme à l'époque ogivale.

On ne connaît plus les ornements modelés, les guirlandes, les vases ciselés, les rinceaux pleins et feuillus, aux culots si employés jadis; on décore des surfaces planes par une coloration plate, des fleurs, des plantes et même des figures plates, car la figure humaine a subi de grandes modifications, pas toujours heureuses, il faut le déclarer, parce qu'on abuse beaucoup trop du serti ou filet de contours, ce qui fait souvent ressembler une figure peinte à une figure de vitrail, et il semble même que plus les verriers s'appliquent à débarrasser la figure des plombs inévitables qui ne font que la dénaturer, plus les peintres mettent de soin à imiter ces plombs par des lignes de serti contournant les cheveux, les joues, le cou et les mains de la figure décorative.

Autant le filet de serti donne de l'allure aux ornements, autant il en retire à la figure; une tête cernée d'un filet noir ou brun ne donne plus que la moitié de sa véritable expression, très-souvent même elle change totalement cette expression.

Les belles compositions de Mucha sont bien souvent altérées par le serti trop fort du contour de ses figures cependant si suaves.

Est-ce que les oppositions de couleur ne suffisent pas à faire enlever une tête sur un fond? pourquoi ce gros trait qui enserre le visage et envahit la chevelure qu'il découpe en ficelles?

Si encore on voulait enlever une figure sur un fond à ramages, fleuroné ou semé, on comprendrait l'emploi du serti sans toutefois l'excuser totalement.

Nous ne prétendons pas condamner *ipso facto* ce procédé, le sertissage peint étant un des plus grands moyens de décoration, mais nous voulons dire qu'il y a abus de ce moyen ou manière fausse de l'employer.

C'est encore une idée reprise sur le Moyen Age dont toutes les figures peintes étaient dessinées sur les teintes plates par un serti d'ailleurs obligatoire, mais là, le trait est égal, au moins dans la tête pour tous les contours, et en toute absence de modelé; tandis que dans la manière contemporaine, le filet de serti est volontairement forcé et les traits de la figure trop fins, avec souvent même accompagnement d'un modelé de teintes fondues; c'est là où est le défaut et c'est ce qui constitue l'infériorité de l'interprétation décorative de nos jours : la figure semble découpée comme un patron, c'est ou de la mosaïque ou du vitrail, ce n'est pas de la peinture plate; aux temps du style gothique, les figures ne se découpaient pas sur le fond, elles s'en détachaient juste assez pour qu'il n'y ait pas confusion, pour donner la netteté nécessaire : elles étaient à l'effet voulu, pas davantage.

Un des mauvais exemples, à propos de l'interprétation de la figure, à notre époque, c'est l'habitude prise de n'en donner souvent qu'une partie, on aime le fragment, le morceau partiel; on voit fréquemment la décoration d'un dessus de porte ou d'un petit panneau quelconque uniquement occupée par une tête qui ne se rattache à rien, accompagnée d'une main éloignée qui tient un violon également éloigné de la figure, c'est d'un aspect décousu sans aucune compensation. Comment oser commettre des aberrations semblables qu'aucune raison ne peut faire admettre!

Ce manque de logique est encore assez fréquent dans la décoration artistique, c'est même ce qui fut la cause des entraves de toute nature que l'on plaçait sur la route de l'art nouveau, avec juste raison d'ailleurs, et dans la décoration ornementale il en fut de même, et le manque de logique existe encore dans

beaucoup de compositions prétendument conçues dans les idées modernes !

On crut faire nouveau, en présentant des fleurs totalement dénaturées, au point qu'elles étaient méconnaissables, puis placées n'importe où et n'importe comment, sans aucun lien, sans aucune attache, sans point de départ et sans indication d'arrivée.

Il est pourtant élémentaire que tout objet appartient à quelque chose et va quelque part.

Si l'on représente une pomme, il faut que la présence de cette pomme soit expliquée, soit par sa destination, soit par son effet ; or, il faut indiquer sa destination et souligner son effet, il ne suffit pas de la planter là tout bonnement et, dût-on ne l'attacher que par une ficelle, il faudra l'attacher, la suspendre ou la grouper avec d'autres, ou la disposer en suite ou alternativement avec des feuilles ; et encore devra-t-on faire relier entre elles les feuilles et les pommes par une ligne directe, droite ou courbe, sinueuse ou ronde ; seul, le fleuron géométral disposé en nappe ne s'attache nulle part, c'est un point, une tache dans un fond, mais son isolement est compensé par sa répétition régulière, qui détermine parfaitement son rôle. La preuve de ceci est fournie par ce fait que l'on peut contrôler très facilement :

Si dans une distribution en nappe, telle que dans le semis d'un plafond, on prend comme motif, une feuille dessinée *normalement* et une rosace, feuille ou tout autre motif *géométriquement* dessiné, on remarquera que la feuille normale, quoique à *plat* ne paraît pas en situation voulue, et, tandis que le fleuron conventionnel semble faire partie du tout, la feuille naturelle ne semble pas faire partie de l'unité décorative. Pour-

quoi? Parceque de par la forme *normale* qu'on lui a laissée, elle attend une place qui soit également normale tandis que le fleuron, de forme conventionnelle, est figuratif et va partout; la feuille non stylisée est réaliste, tout rôle conventionnel lui est défavorable; elle ne fera bon effet dans une composition qu'autant qu'on la maintiendra le plus près possible de sa position ou de ses fonctions naturelles.

C'est en raison de ce principe que toujours dans la décoration on a eu recours à la *stylisation* des objets naturels, des plantes, des fleurs et des animaux (1). L'homme même a été stylisé chez tous les peuples, sauf chez les Grecs, qui eux l'idéalisèrent en le représentant seul, mais jamais décorativement; les Grecs ont eu le génie d'idéaliser l'homme et de matérialiser les dieux de leur Olympe tout en établissant; entre ceux-ci et ceux-là une différence très caractérisée, au point qu'il n'y a pas de confusion possible entre de simples fragments de deux statues, celle d'un homme et celle d'un dieu, malgré que ces statues aient toutes deux face humaine.

Reprenons nos aperçus sur le style nouveau.

Les premiers essais de ce style, nous l'avons dit, se distinguèrent par une sorte de recherche de compositions ne tenant à rien, c'était quelque chose comme de *l'imprévu dans l'impossible*.

Ce qui se passait dans la forme se passait également dans la couleur, on visait à des tonalités baroques, à des effets sauvages; loin de rechercher l'harmonie on l'évitait avec soin, mettant un ton vert rompu à côté d'un rose frais, séparés par un jaune criard.

(1) Voir le chapitre sur la communauté des lois de la décoration chez les divers peuples, chapitre II, 2^e partie.

Nous nous sommes heurté personnellement bien des fois à des partis pris étranges, à des ignorances extraordinaires chez de jeunes artistes dont les études avaient cependant été poussées assez loin.

Nous en avons rencontré qui se glorifiaient même de méconnaître la loi des contrastes qu'ils considéraient comme démodée; elle avait pu être utile, disaient-ils, mais autrefois! Leur conviction était qu'à présent, l'artiste, le décorateur ou le peintre ne devait puiser qu'en lui-même, en ses inpropres inspirations et rendre les sensations de couleurs qu'il éprouvait personnellement, sans se soucier le moins du monde d'aucune loi, d'aucune entrave à ses idées propres.

Cela donne la note exacte des notions artistiques que possèdent beaucoup de prétendus artistes dont les connaissances ne s'étendent pas plus loin que le discernement du jaune de chrome et du bleu de Prusse; quant aux lois, quant aux principes, ils n'en veulent pas.

Ainsi donc, si cette loi des contrastes, loi reconnue, parfaitement établie, incontestable, peut être niée par des gens d'éducation, que doit-on penser des productions qu'ils feront par la suite? N'est-il pas à craindre que le parti pris ne les pousse précisément à commettre toutes les fautes possibles, à les accumuler même par snobisme, par genre, et cela ne suffit-il pas à expliquer, dans une large mesure, le discrédit qui s'attacha aux premières élaborations de l'art prétendument nouveau?

En effet, ce furent justement ces incapables, ces entêtés qui, au début, voulurent prendre en main les destinées du nouveau style et incarner l'art du xx^e siècle; leur sottise prétention, leurs productions baroques firent éclater de rire tous les gens sensés, et

l'on se détourna alors pendant longtemps des tentatives réellement sérieuses qui méritaient l'attention. Mais le bon sens et le goût finissent toujours par avoir le dessus; peu à peu les formes nouvelles pénétrèrent dans les habitudes, par des panneaux de céramique, par l'application de vitraux et aussi par les tentatives « modern' style »; les vrais peintres décorateurs, ceux qui au début ne voulaient rien lui sacrifier, changèrent leur genre et par des combinaisons étudiées, raisonnées, produisirent de fort belles compositions. Aussi on peut aujourd'hui dire du style nouveau qu'il est *en bonne voie*.

Toutefois, ne le quittons pas encore, il est trop jeune et nous devons surveiller ses pas chancelants.

Nous ne croyons pas, avons-nous dit, à un bien grand développement de l'art nouveau, nous ne l'apercevons guère, même dans l'avenir, que comme un heureux assemblage des formes variées et tourmentées du style Louis XV dernière manière, avec la sévérité des conceptions de la première époque ogivale.

Ces craintes, que nous souhaitons ne pas se réaliser, nous sont tout à fait personnelles et inspirées par des observations de toute espèce.

Le nouveau style porte en lui un virus mortel qui est la recherche du luxe; il n'est pas suffisamment austère.

Ce virus est mortel, disons-nous; on n'a qu'à lire les petits historiques sur les styles, contenus dans la première partie de ce volume: on y voit que la splendeur et le faste ont été la cause primordiale de la décadence de tous les arts chez tous les peuples:

L'art byzantin n'a point survécu au faste des derniers empereurs romains; l'art arabe fut en décadence marquée sous les kalifes, l'art mauresque ne

se continua plus après l'Alhambra ; les Romains tuèrent le bel art grec par l'amour immodéré des plaisirs et le luxe effréné de leur civilisation, la rénovation byzantine ne produisit qu'un style hétérogène sans valeur artistique ; notre art national, le gothique, ne put soutenir le choc formidable de la Renaissance parce qu'il était en décadence depuis près d'un siècle déjà, décadence produite par la recherche du compliqué, du maniéré, du luxe dans les formes ; la Renaissance elle-même ne put à peu près survivre que grâce aux nombreuses modifications qui lui furent imposées par les époques successives qu'elle traversa, de sorte que depuis Louis XIV au moins, on n'en a plus que des subdivisions très marquées, très tranchées et que, nos monuments, notre ornementation n'ont plus été que la représentation de l'une ou de l'autre de ces subdivisions.

L'art nouveau a encore un autre grand défaut, il manque d'unité, cette unité qui fait augurer d'une longue vie ; la majeure partie de ses manifestations va plutôt aux objets, aux bibelots qu'elle ne va aux constructions entières et plus durables.

Évidemment il y a des tentatives d'applications nouvelles à nos demeures, mais quand elles apparaissent d'un côté, on les voit disparaître de l'autre.

Certaines devantures de boutiques notamment, se sont montrées sur nos boulevards et dans nos rues, cependant on a beaucoup de peine à les retrouver quand on les cherche : elles font toujours exception lorsqu'au contraire elles devraient commencer à être la règle... Des villes comme Nancy sont en avance sur Paris, et quoique cela, le style ne se répand pas, n'augmente pas, du moins en apparence ; l'architecture reste à peu près stationnaire et n'introduit que

bien timidement quelques éléments nouveaux qui passent à peu près inaperçus ; pourtant l'Exposition de 1900 nous avait montré que l'architecture était capable de s'approprier des formes nouvelles, qu'elle était à même de s'infuser un sang nouveau.

Mais depuis l'Exposition tout a repris son cours habituel et si des applications d'art nouveau se font de temps à autre, cela nous semble insuffisant et nous montre qu'il y a encore bien des hésitations à vaincre, bien des obstacles à surmonter. C'est pour nous la confirmation des craintes que nous avons exprimées relativement à la possibilité d'un grand développement du style nouveau.

Ce style est, en outre, trop superficiel, et ce n'est pas ainsi que s'annonce une révolution artistique ; un style digne de ce nom commence à se manifester, peut-être timidement, mais il s'attaque de suite à un élément important de la construction : le style byzantin s'affirma par la suppression des toits plats et l'adoption de la coupole demi-sphérique ; le style gothique par la rapide application de l'arc brisé ; mais l'art nouveau ne s'est encore révélé par aucune innovation capitale, ce qui nous fait supposer qu'il ne sera qu'un style d'ornementation et que tel il restera, à la manière du Louis XV.

En ce qui nous regarde comme décorateur spécialement, nous pouvons nous en contenter, et c'est ainsi que nous avons voulu le présenter au début de ce chapitre ; si nous nous sommes laissé entraîner à l'envisager sous un autre aspect, c'est l'esprit d'analyse qui nous y a poussé.

Donc, si nous n'avons pas foi en l'avenir du style nouveau comme art véritablement caractéristique d'une époque, nous croyons qu'il aura une réelle in-

fluence sur les applications des éléments décoratifs constituant ce que l'on est convenu d'appeler les arts industriels : les bijoux, les poteries, la céramique, le papier peint, les meubles, les vitraux, la sculpture d'ornement et la peinture décorative.

C'est d'ailleurs par la rénovation des arts dits industriels, (surtout celle de l'ameublement) que commença la première manifestation de cet art nouveau, mais alors ses limites étaient relativement étroites, et la manifestation ne se produisait qu'à l'intérieur; cependant quand les yeux se portaient de l'intérieur des habitations où ils rencontraient tant d'objets aux formes nouvelles, ils se trouvaient en dehors affligés à la vue de nos façades aux allures de casernes, et l'on se plaisait à souhaiter que la rénovation si bien commencée par les arts plastiques s'étendit également à l'architecture et à la sculpture d'ornement.

Le goût du bibelot archéologique semble avoir perdu beaucoup de son intensité et l'on en vient à l'amour du bibelot moderne, de l'objet de fantaisie dont les expositions fréquentes sont maintenant surchargées.

La ville de Paris institua un concours annuel permanent pour les façades; on organisa un concours d'enseignes qui eut beaucoup de succès, mais ce fut tout... On parla bien aussi de créer une *voie triomphale* flanquée des statues de grands hommes, ce projet dépassait le but car les statues ne manquent nulle part, et Paris notamment en est surabondamment pourvu.

D'ailleurs, ce n'est pas ce genre de décoration qu'il y a lieu de développer; le grand art est en pleine performance; ce qu'il faut régénérer, c'est l'architecture de nos maisons, par des lignes nouvelles des ap-

pareils appropriés aux matériaux employés, rénover nos fontaines, nos horloges, nos kiosques, etc., en leur donnant des formes plus pittoresques, et surtout moins rigides; à ce point de vue, les gares du métropolitain sont une tentative assez hardie qui fait honneur à l'architecte, mais dont le résultat est encore douteux quant à l'esthétique nouvelle. Il faudrait que les pontifes qui se confinent dans leur idéal fassent taire leur égoïsme, que les statuaires daignent descendre quelque peu de leur piédestal et mettent leur talent au service de l'art « public », que les grands peintres suivent au moins les préparatifs des surfaces qu'ils ont à décorer, qu'ils daignent eux aussi s'approcher du mur, de ce mur qui en somme va recevoir leur œuvre, et de même que l'on voudrait voir l'architecte redevenir constructeur, ces messieurs devraient bien redevenir de bons professionnels.

Aujourd'hui, il y a dans toutes les catégories artistiques, deux divisions d'artistes, les créateurs et les exécutants, nous connaissons des décorateurs de grand renom qui ne sortent pas de l'exécution de leurs maquettes, jamais ils n'exécutent de travaux par eux-mêmes : les sculpteurs ont leurs praticiens, les architectes ont leurs dessinateurs, et ainsi de suite. Puis, les praticiens, les exécutants, se subdivisent eux-mêmes en spécialistes, chaque spécialité est traitée par les mêmes hommes, ce qui est peut-être bon au point de vue de la rapidité et de l'habileté, mais ce qui est détestable au point de vue artistique, l'exécutant ou le praticien spécialisé n'étant plus ainsi qu'un instrument et non un artiste au sens exact du mot : l'artiste *sent* son œuvre sous sa main, il en suit l'éclosion, la réalisation, avec un sentiment que le praticien

ne peut pas posséder au même degré puisque l'œuvre n'est pas de lui.

Les cités anciennes avaient un aspect très particulier à chacune d'elles, très caractérisé, tout le monde concourait à l'embellissement des villes, pécuniairement, manuellement ou moralement, tous les citoyens étaient également orgueilleux de la beauté des édifices, c'était de l'égoïsme si l'on veut, mais un égoïsme sain, un égoïsme *collectif* dont l'art recueillait tous les fruits.

C'est de l'égoïsme provincial pourra-t-on dire mais c'est de cet égoïsme qu'est sorti l'art gothique, c'est l'amour profond du pays natal qui a élevé les cathédrales; cet égoïsme provincial s'est transformé par la suite en patriotisme, sentiment de même source, mais plus large.

Les Italiens du xiv^e siècle oublièrent leurs discussions intestines pour élever dans Florence, dans Rome, les édifices les plus superbes, Florence et Rome se jalousaient réciproquement pour la prépondérance artistique qui, de la première, passa à la seconde grâce aux deux grands astres de la Renaissance : Raphaël et Michel-Ange; tous deux cependant travaillèrent à l'école de Florence et si cette dernière ville perdit la prépondérance, elle put s'enorgueillir d'avoir ouvert la voie des moyens et du sentiment à ces deux gloires du monde artistique, et aussi d'avoir donné le jour à l'un d'eux.

On retrouve encore cet égoïsme provincial, cet orgueil du clocher, dans les villes flamandes au moyen âge; à Bruxelles, la Grand'Place, le petit Sablon témoignent du souci artistique de cette ville. Bruges est encore plus féconde en enseignements.

Toutes les professions, les corporations, disait on

alors, concouraient à l'érection du monument communal de même qu'en France, toutes les bourses, toutes les bonnes volontés, tous les talents d'une même contrée prenaient part effectivement à l'édification des monuments incomparables qui nous étonnent par leur hardiesse et leur unité.

Et jusqu'à la Révolution presque chaque ville était un centre artistique, une école spéciale où l'on enseignait les procédés spéciaux de l'art particulier à la ville ou plutôt à la contrée, tels l'orfèvrerie d'Auxerre, les émaux de Limoges, etc.

L'unification administrative fut la cause primordiale de la disparition de ces industries locales, mais l'extension rapide des voies ferrées y donna le dernier coup par la grande diffusion des matières, la facilité des rapports et l'attraction dévorante des grandes villes, Paris, Lyon, etc., qui absorbèrent peu à peu toutes ces industries locales et les fondirent au creuset du mercantilisme.

Vouloir remonter ce courant, c'est une utopie, un songe irréalisable, les conditions de la vie matérielle sont changées, elles sont à présent trop profondément dissemblables avec les anciennes pour que l'on puisse même soupçonner un retour à ces temps relativement anciens.

La tendance actuelle qu'ont certains peintres ou sculpteurs de mettre la main à des œuvres purement décoratives dénote qu'une rénovation est probable, et d'ailleurs, les exemples d'autrefois prouvent bien que ce n'est pas déchoir. Le grand ciseleur Benvenuto Cellini fit bien un heurtoir de porte sans pour cela que son talent en souffrit. Raphaël a aussi dessiné jusqu'à des candélabres.

Les simples *huchiers* du moyen âge qui sculp-

tèrent les fameux bas-reliefs de Notre-Dame, les boiseries non moins célèbres du chœur à Amiens, de Reims, etc., étaient de bien grands artistes en réalité et, de nos jours, nous ne retrouverions certainement pas de talents comparables à celui qu'ils ont déployé dans ces œuvres inimitables.

D'autre part, est-ce que Jean Goujon se refusait à travailler lui-même à ses œuvres, n'était-il pas son propre praticien, il trouva même la mort dans la cour du Louvre, en plein travail, *sur le tas* comme on dit aujourd'hui.

Parmi les peintres, les grands peintres même, ne voyons-nous pas Poussin, Lebrun et Boucher être en même temps de grands décorateurs.

A ce moment, il y avait de l'unité dans les arts. Aujourd'hui, c'est le manque d'unité qui s'aperçoit surtout et c'est de ce défaut qu'est née la décadence que l'on s'efforce à combattre, précisément par la recherche de l'unité disparue.

CHAPITRE II

Les écoles d'arts décoratifs actuels.

La peinture et la sculpture ont marché trop longtemps en dehors de l'architecture ; l'une et l'autre n'ont pas perdu beaucoup, étant à peu près restées dans la tradition, mais le sens ornemental, dans son ensemble, a beaucoup perdu, il s'était même complètement atrophié, c'est ce qui nous donna du reste, en architecture, le style *caserne* qui sévit jusqu'en ces dernières années.

Il est vrai que les règlements administratifs ont été longtemps un sérieux obstacle à toute velléité artistique en imposant l'uniformité des modèles de saillies, la hauteur des maisons, etc. Heureusement que ces règlements, soumis à revision viennent d'être fort atténués dans leurs injonctions et sont beaucoup plus libéraux dans leur esprit ; l'enseignement lui-même s'est mis à hauteur. On parle toujours avec une certaine emphase de la grande qualité de l'enseignement allemand tant au point de vue scientifique qu'au point de vue artistique, cependant nous ne voyons pas poindre à l'horizon l'idéal que tous nous

cherchons. Les modèles de publications spéciales d'art décoratif indiquent au contraire que l'Allemagne ne s'assimile pas l'art nouveau ou qu'elle se l'assimile mal, de façon lourde quoique très consciencieuse.

En France, on a la funeste habitude de ne trouver bien que ce qui se fait à l'étranger, pourtant nous avons aussi un bon enseignement artistique et les écoles ne manquent pas, d'abord les jeunes architectes, peintres ou sculpteurs ont partout des écoles professionnelles spéciales aux arts plastiques.

A ceux qui se destinent au professorat d'archéologie, d'histoire de l'art dans les facultés ou les collèges, Paris et les principales villes de France leur ouvrent des écoles. Avec Paris on peut citer Lyon, Dijon, Lille; dans la capitale, mieux fournie naturellement on trouve des cours d'esthétique à l'École normale supérieure, à l'École des Chartes, au Collège de France.

A ceux qui aspirent aux fonctions de conservateurs des musées nationaux, ou aux carrières de critiques ou écrivains d'art, il y a les écoles du Trocadéro et l'école du Louvre.

Enfin, à ceux qui veulent être seulement des artistes industriels, ciseleurs, sculpteurs, ou peintres, il y a l'École des Arts décoratifs que M. Louvrier de Lajolais administre depuis sa fondation avec une autorité et une bienveillance toutes spéciales.

Cette école a deux sections, l'une pour les jeunes gens, l'autre pour les jeunes filles. Elle a aussi une succursale à Limoges :

C'est l'École des Arts décoratifs qui nous intéresse le plus directement et nous lui consacrerons un aperçu tout particulier, après que nous aurons rapi-

dement expliqué le fonctionnement des écoles précédemment citées.

A la Sorbonne.

La Sorbonne est le siège de l'Université de France qui comprend toutes les facultés de province en plus de celles qui sont réunies à la Sorbonne même.

Il y existe des cours d'histoire de l'art antique, du moyen âge, et des temps modernes.

L'enseignement à la Sorbonne n'est plus aussi *académique* qu'autrefois ; les élèves y peuvent décrocher un diplôme de doctorat par la présentation d'une thèse à la fin des cours : le choix de la thèse est assez libéralement admis.

On a vu dans ces derniers temps, des diplômes accordés avec des thèses sur les romantiques, sur l'opéra français au xviii^e siècle.

Pour montrer combien l'enseignement se démocratise et se *désacadémise*, c'est qu'il y a en Sorbonne une chaire spéciale sur l'histoire de *l'art moderne!!* ne pas confondre cependant avec le *modern'style* ; ce cours d'histoire moderne va des temps reconnus modernes artistiquement parlant, c'est-à-dire depuis la Renaissance jusqu'à la période du second empire.

Les cours sur l'histoire de l'art moderne sont de deux sortes : publics et privés. Les élèves professionnels ont seuls droit aux seconds, les autres cours sont accessibles aux profanes de tout acabit.

A ces cours, les professeurs ont eu l'heureuse idée de se servir du système des *projections*, système très en faveur aujourd'hui et qui est bien l'un des meilleurs moyens d'instruire agréablement.

Une bibliothèque est à la disposition des élèves

ainsi qu'une collection* complète de photographies sur la sculpture, la peinture, l'architecture au moyen âge et aux temps modernes; il y a encore un *musée des moulages* tout nouvellement installé et dont l'utilité n'est pas douteuse ainsi que les résultats qu'il donnera par la suite, c'est absolument de l'enseignement pratique et scientifique à la fois tel qu'on le comprend aujourd'hui, il paraît répondre aux besoins de l'actualité et devoir aboutir à des résultats très heureux.

L'école du Trocadéro.

Déclarations de M. de Baudot, architecte, professeur.

« Mes conférences sont hebdomadaires et complètement publiques.

« Je devais primitivement étudier le moyen âge, je l'ai fait longtemps avec le plus de détails possible. Puis, j'ai successivement abordé les époques romaine, byzantine et la Renaissance.

« Élève de l'architecte Labrousse qui l'un des premiers a dénoncé la faillite de l'architecture qu'il s'agit de ranimer, élève et collaborateur également de Viollet-le-Duc, je ne cesse de proclamer la profonde vérité des lois que l'illustre architecte-archéologue avait découvertes en étudiant l'architecture gothique.

« Viollet-le-Duc a mis en pleine lumière la logique qui présida à la construction des édifices du moyen âge.

« Il détermina nettement le principe conducteur de cette architecture et nous mit ainsi en présence d'une règle immuable; c'est que notre art doit vivre des

besoins de notre temps, que l'architecture est commandée par des nécessités contemporaines et par les matériaux mis à la disposition du constructeur.

« Mais Viollet-le-Duc, pour plusieurs raisons ne sut point imposer la vérité.

« Il était constamment encombré de besognes diverses, s'occupait de politique, etc.

• • • • •
 « Je reprends aujourd'hui sa doctrine et j'en proclame l'éternelle justesse.

« Il n'y a que deux styles architecturaux qui soient vraiment animés de principes rationnels : l'architecture grecque et l'architecture gothique.

« Chez les Grecs, les proportions étaient véritablement commandées par les matériaux; la longueur des pierres déterminait l'aspect des architraves, l'écartement des colonnes. Tout se tenait logiquement.

« Les Romains, gens pratiques, dépourvus de génie créateur se servirent avec bon sens des ordres grecs, en y ajoutant parfois des voûtes; tout de même ils étaient guidés par un souci d'hygiène et d'aménagement pratique.

« Les Byzantins faillirent créer un système organique avec la voûte à pendentifs et ses éléments décoratifs.

« Mais il faut attendre l'art gothique pour rencontrer un style pleinement logique et original.

« Le moyen âge seul s'est montré créateur à l'égal de la Grèce classique.

« Considérez une église du XIII^e siècle; les portes énormes, le dessin des fenestragés, tout révèle un système logique, un principe conducteur qui se fait même sentir puissamment dans la physionomie extérieure.

« La Renaissance italienne et française, les styles Louis XIV, XV et XVI, l'Empire, ne sont plus après cela que des abâtardissements de l'architecture gréco-romaine.

« De nos jours, c'est le néant, et le néant le plus profond, le plus absolu, pourquoi ?

« Voici : notre civilisation ne ressemble en rien à la civilisation grecque ou du moyen âge, les matériaux que nous employons, le fer entre autres, sont d'un usage très récent ; nos édifices, gares de chemins de fer, bibliothèques, etc., ont une destination inconnue de nos ancêtres.

« Or, par une véritable aberration, nous continuons de copier les formes grecques, romaines et gothiques. Et de quelle façon ?

« Nous reproduisons servilement les proportions des Grecs sans nous inquiéter en aucune façon du caractère de nos matériaux. Or, c'est le caractère de ces matériaux, leur résistance, leurs proportions, leur aspect, qui doit constituer le principe conducteur et régir tout le système de l'architecture régénérée.

« Vous voyez que l'architecte doit redevenir un *constructeur*, que nous devons avant tout nous occuper de la *construction* si nous voulons doter notre époque d'un style en harmonie avec nos mœurs, notre façon de penser et de vivre.

« Pour moi, les matières avec lesquelles on renouvellera l'art architectural sont le fer et le béton armé ; le fer permet des portées énormes, il faut franchement les accuser et non les dissimuler au moyen de portiques sottement empruntés aux Grecs.

« J'ai fondé jadis, sur la demande de Puvis de Chavannes, la section d'architecture au Champ de Mars.

« J'espérais que dans ce milieu enthousiaste, on

sentirait la nécessité de revivifier l'art de bâtir, qui est le premier des arts.

« Mais, au bout de trois ans, voyant que les exposants de la section d'architecture suivaient les errements traditionnels, je donnai ma démission.

« L'architecte ne retrouvera son rang et son prestige ancien usurpé aujourd'hui par le peintre et le sculpteur que lorsqu'il sera redevenu un constructeur...

« Les peintres et les sculpteurs comptent aux yeux du public parce qu'ils sont restés dans la vérité. Ils s'inspirent de la nature.

« Mais l'architecte est devenu un métaphysicien : je demande qu'il redevienne un constructeur ; je voudrais qu'il égalât les ouvriers, les maçons qui peuvent me donner des conseils pratiques.

« D'ailleurs, cette décadence de l'architecture tient en France à tout un ensemble de faits ; nous manquons de principes conducteurs aussi bien en morale, en politique qu'en art. Le caractère fait défaut.

« Les artistes sont habiles, mais d'une habileté qui n'a rien de commun avec le savoir profond et loyal du véritable créateur. On s'arrache les clients, on aspire aux honneurs, aux décorations, à l'Institut, on perd de vue l'essentiel : l'idéal. »

Ainsi parla M. de Baudot et quoique ses déclarations datent de deux ans déjà, elles sont restées justes, profondément justes et nous n'y voyons, quant à nous, aucune exagération.

Et si on a pu croire un moment que l'architecture allait marcher en tête du mouvement de rénovation on doit bien reconnaître qu'à part le semblant d'efforts qui avaient été faits pour l'Exposition de 1900, il n'a

été produit encore aucune œuvre architecturale réellement typique d'un art nouveau.

Cependant, le mouvement n'est pas niable, il y a des volontés qui s'exercent.

Toutefois nous craignons beaucoup que ce mouvement reste limité aux seuls arts décoratifs, c'est-à-dire à l'ornementation, à moins que l'architecture ne soit poussée elle-même, par ladite ornementation à se jeter résolument dans des voies nouvelles.

On pourrait objecter qu'à notre époque les constructions *de rapport* ne permettent pas à l'architecte d'étudier d'assez près de nouveaux systèmes et encore moins les appliquer selon les désirs qu'il peut en avoir, mais que la construction de grands édifices pourrait peut-être aider à mettre à jour.

Ces édifices, nous les avons eus, tout neufs; nous avons notamment le Grand et le Petit Palais des Beaux-Arts, eh bien, où est la révolution promise, l'innovation attendue? Nous voyons toujours de gigantesques colonnes, avec des entablements magnifiques, mais ces palais ont plutôt pour mérite leurs proportions énormes et la hardiesse de leurs grands halls, que le caractère véritablement affirmatif d'un système nouveau que l'on cherche en vain.

Les architectes de ces deux monuments se sont bien plus attachés à *faire beau* qu'à *faire nouveau*, et chez eux le sens du décorateur a certainement dominé le sens du constructeur.

L'œuvre est belle, certes, mais elle ne fait pas encore prévoir l'envolée nouvelle dont on parle toujours et qui ne vient jamais.

Pourtant il ne faudrait pas se montrer trop sceptique, l'éclosion d'un art demande une période d'incubation dont la durée est relativement longue; il y

à des gestations laborieuses, ne l'oublions pas.

Nous pensons que l'on peut fonder un grand espoir sur la nature de l'enseignement artistique tel qu'on le pratique actuellement; depuis déjà une quinzaine d'années on semble s'être enfin aperçu que s'il faut de la science, trop de science est souvent nuisible, l'artiste doit voir bien plus par ses yeux que par les livres; une fois en possession de la technique nécessaire suffisamment teintée de connaissances philosophiques et esthétiques on lui fait attaquer la matière même de sa profession, c'est comme un ouvrier sur son chantier, et c'est là une bonne éducation à donner aux jeunes artistes dont une science trop profondément poussée et prématurément acquise ne sert le plus souvent qu'à produire des raisonneurs et des critiques avant l'âge.

Mais, dira-t-on, puisqu'il y a des écoles c'est pour qu'on y aille; évidemment, aussi après avoir parlé de celle du Trocadéro, allons-nous dire quelques mots d'une autre école d'art, c'est l'école dite du Louvre qui date déjà de trente ans; les cours sont fractionnés ainsi:

Archéologie nationale; archéologie orientale et céramique antique; archéologie égyptienne; épigraphie orientale; histoire de la peinture; histoire de la sculpture; histoire des arts industriels.

Tous les professeurs de ces différents cours sont des conservateurs du Musée et quelques-uns même sont membres de l'Institut.

Cette école du Louvre fut illustrée par Courajod alors conservateur à la sculpture, qui mit un feu tout particulier à son enseignement mais surtout en restituant à l'art français du moyen âge, tout son mérite créateur.

Le but déclaré de cette école du Louvre, c'est de former des élèves capables d'être employés dans les musées de Paris ou des départements, ou bien, susceptibles d'être envoyés en missions scientifiques, pour diriger des fouilles archéologiques, etc. ; on désigne ce genre d'élèves, *élèves professionnels*, car les cours du Louvre sont également accessibles aux amateurs auxquels une formalité d'inscription permet d'assister aux leçons des conservateurs-professeurs.

Les élèves professionnels suivent les cours pendant trois ans et passent un examen à la fin de chaque année scolaire.

Après le troisième examen, l'élève présente une thèse écrite sur l'une des matières qui ont été enseignées dans les cours ; matière qui doit être traitée avec l'assentiment du professeur. L'élève soutient sa thèse devant un jury semblable à celui qui fonctionne pour les examens. L'acceptation de la thèse par le jury, jugement favorable, donne droit au diplôme spécial ou au diplôme général délivré par le Ministre des Beaux-Arts : le lauréat possède alors le titre d'*élève diplômé de l'école du Louvre*.

Lorsque le gouvernement a besoin de nouveaux conservateurs dans les musées nationaux, c'est parmi ces *élèves diplômés* qu'il choisit de préférence, nous soulignons de préférence parce que ce diplôme, malheureusement, n'exclut pas la faveur car la parole de Beaumarchais sera toujours de mode : « *Il fallait un calculateur, c'est un danseur qui fut nommé.* »

Et dans cette seule catégorie du département des Beaux-Arts, de nombreux exemples de favoritisme pourraient être cités, mais puisque les mœurs sont ainsi depuis longtemps, qu'elles demeureront encore de même fort longtemps, il n'y a pas autre chose à

faire que de les souligner et... passer à autre chose.

Voyons à présent l'École des arts décoratifs, celle qui nous concerne le plus et dont on connaîtra de suite l'esprit par le règlement et le programme des cours.

ÉCOLE NATIONALE DES ARTS DÉCORATIFS

Cette école dont l'*enseignement est gratuit* a été installée telle qu'elle fonctionne aujourd'hui, en septembre 1877, sous la direction encore effective de M. Louvrier de Lajolais.

Mais avant d'être école nationale, elle existait déjà comme école de dessin dès 1765, et avait été fondée par J.-J. Bachelier, pour les ouvriers. Elle devint en 1767 école royale gratuite de dessin, puis école nationale de dessin et de mathématiques, enfin elle reçut son dernier titre d'*école nationale des arts décoratifs* en 1877.

L'enseignement y fut d'abord donné le matin et le soir, il n'y avait dans la journée que le cours des applications décoratives, dont l'installation remontait à 1874.

A partir de 1880, un arrêté ministériel rendu sur la proposition du Directeur, a prescrit l'ouverture de l'école pendant toute la durée du jour en sorte que, en plus du temps employé aux cours du matin et du soir, les élèves sont admis à l'étude depuis 1 heure jusqu'à 4 heures dans toutes les divisions hiver comme été.

L'école créée spécialement pour former des artistes et des artisans pour les industries relevant de l'art, comporte un enseignement approprié à la destination spéciale des élèves.

Elle est administrée par un directeur, chef de tous les services et président de l'assemblée des professeurs; placée sous la haute surveillance d'un conseil supérieur présidé par le chef de l'administration des beaux-arts et sous le patronage d'un comité composé de 40 mem-

bres choisis par le Ministre parmi les artistes, les industriels et les membres des diverses administrations de l'État.

Les matières enseignées sont les suivantes : *Mathématiques, architecture et construction, dessin d'architecture et perspective, dessin de fleurs et ornements, dessin de figure et animaux, sculpture, histoire de l'art et composition d'ornements, applications décoratives, anatomie comparée, reproductions industrielles, législation artistique, industrielle et du bâtiment, histoire générale et histoire des industries, cours préparatoires aux examens pour les brevets de professeurs de dessin.*

Assemblée des professeurs de l'école.

Tous les mois au moins, et plus souvent s'il y a lieu, MM. les professeurs de l'école se réunissent en assemblée, sous la présidence du directeur pour délibérer sur les questions soumises, examiner la marche des études, étudier les méthodes d'enseignement, formuler les programmes des concours, et proposer la liste des élèves désignés au Ministre pour l'obtention des bourses vacantes.

L'assemblée élit son vice-président et son secrétaire qui sont ensuite présentés à l'agrément du Ministre.

De l'admission à l'école.

Les admissions à l'école ont lieu deux fois par an, en octobre et en février.

Les jeunes gens qui désirent être admis doivent :

1^o Avoir 13 ans accomplis pour suivre les cours du jour et 14 ans pour suivre les cours du soir ;

2^o Se faire inscrire au secrétariat de l'école, porteur de leur acte de naissance ou du livret de famille, et accompagnés de leurs parents ou répondants, aux dates fixées pour chaque session et portées à la connaissance

du public, à l'intérieur de l'école et *par voie d'affiche*;

3° Subir une épreuve d'admission consistant en un exercice de dessin d'après la bosse, de modelage ou d'architecture suivant la section dans laquelle ils se présentent.

Les étrangers ne peuvent être admis à l'épreuve d'admission que sur la demande du représentant de leur nation adressée à M. le directeur de l'école.

Les élèves, une fois admis, peuvent, selon leur classement, et les études qu'ils ont faites antérieurement, être classés dans une des divisions supérieures de leur section.

Tout élève admis dans une section peut être autorisé à suivre les cours des deux autres sections, dans la limite des places disponibles.

Règlement des cours.

L'école est ouverte : *le matin*, de 8 heures à 10 heures 1/2 ; *l'après-midi*, de 1 heure à 4 heures en hiver, et jusqu'à 5 heures en été ; *le soir*, de 7 heures 1/2 à 9 heures 1/2.

Les cours oraux peuvent avoir lieu en dehors de ces heures.

Tous les concours et exercices des cours sont cotés et classés à la fin de chaque mois pour concourir aux récompenses de fin d'année.

Chaque cours comprend, en outre, un concours annuel.

Extrait du règlement des élèves.

Les portes des classes sont rigoureusement fermées cinq minutes après l'heure fixée pour l'entrée des élèves.

Tout élève dont les absences réitérées n'auront pas été justifiées, en cas de maladie ou d'empêchement, par un certificat de médecin ou par une lettre des pa-

rents ou répondants, accepté par l'assemblée des professeurs, sera rayé des contrôles de l'école.

Il en sera de même pour tout élève dont les travaux auront été jugés insuffisants.

Les élèves sont tenus de se soumettre au règlement intérieur de l'école; ils doivent toujours être porteurs de leur carte et ne peuvent, sous aucun prétexte, sortir de l'école pendant les heures de cours ou d'étude.

TABLEAU DÉTAILLÉ DES COURS

Section de dessin.

1^{re} division élémentaire.

Jour.	Désignation des cours.	Soir.
Tous les matins } de 8 ¹ / ₂ à 10 ¹ / ₂ . }	Figure et ornement.	{ Tous les soirs de 7 ¹ / ₂ à 9 ¹ / ₂ .

2^e division de la bosse.

Tous les matins } de 8 ¹ / ₂ à 10 ¹ / ₂ . }	Figure et ornement.	{ Tous les soirs de 7 ¹ / ₂ à 9 ¹ / ₂ .
--	---------------------	--

3^e division supérieure.

Tous les matins } de 8 ¹ / ₂ à 10 ¹ / ₂ et 10 ³ / ₄ à 11 ³ / ₄ . }	Croquis et composition esquisse; figure anti- que et nature; orne- ment.	{ Tous les soirs de 7 ¹ / ₂ à 9 ¹ / ₂ .
--	---	--

Section de sculpture.

1^{re} division élémentaire.

Tous les matins } de 8 ¹ / ₂ à 10 ¹ / ₂ . }	Figure; ornement.	{ Tous les soirs de 7 ¹ / ₂ à 9 ¹ / ₂ .
--	-------------------	--

2^e division supérieure.

Tous les matins } de 8 ¹ / ₂ à 10 ¹ / ₂ . }	Antique et nature.	{ Tous les soirs de 7 ¹ / ₂ à 9 ¹ / ₂ .
--	--------------------	--

Dessin géométrique.

Lundis et jeudis } de 8 ¹ / ₂ à 9 ¹ / ₂ . }	Obligatoire pour les élè- ves des divisions élé- mentaires de dessin et de sculpture, dessin li- néaire, élément de de- sin géométral et des projections; Examens.	{ Lundis et jeudis de 7 ¹ / ₂ à 8 ¹ / ₂ .
--	--	--

Étude de la plante.

Lundis, mercredis, jeudis et samedis de 1 à 4.	Dessin et aquarelle d'après la plante et les éléments naturels.	Néant.
--	---	--------

Section d'architecture.*1^{re} et 2^e divisions élémentaires.*

Mercredis et vendredis de 1 à 4.	Etudes et exercices de composition.	Mardis et vendredis de 7 ¹ / ₂ à 9 ¹ / ₂ .
----------------------------------	-------------------------------------	--

Mathématiques.

Lundis et jeudis de 10 ³ / ₄ à 11 ³ / ₄ .	1 ^o Arithmétique, algèbre, logarithmes équations du 1 ^{er} et du 2 ^e degrés. 2 ^o géométrie élémentaire. 3 ^o géométrie descriptive, tracé des ombres et stéréotomie. 4 ^o trigonométrie, géométrie analytique, résistance des matériaux.	Lundis et jeudis de 7 ¹ / ₂ à 9 ¹ / ₂ .
---	---	---

Composition d'architecture.

Néant.	Etude des matériaux, pratique des constructions, compositions.	Mardis de 8 ¹ / ₂ à 9 ¹ / ₂ .
--------	--	---

Cours oral d'architecture.

Mardis de 1 ¹ / ₄ à 2 ¹ / ₄ de novembre à avril.	Pour les dessinateurs, sculpteurs et architectes étude des matériaux, compositions.	Néant.
Mardis et vendredis de 4 à 5 de novembre à avril.	Histoire générale et histoire des industries d'art.	Néant.

Composition d'ornements

Néant.	Etude des styles, théorie de la composition décorative, applications industrielles, exercices de compositions.	Mercredis et samedis de 7 ¹ / ₂ à 9 ¹ / ₂ .
--------	--	---

Perspective.

Mardis et vendredis de 10 ³ / ₄ à 11 ³ / ₄ octobre à janvier.	Représentation des objets, perspective, géométral et ombres.	Mardis et vendredis de 9 ¹ / ₂ à 10 ¹ / ₂ octobre à janvier.
---	--	--

Anatomie.

Mercredi 10 ³ / ₄ à 11 ³ / ₄ janvier à mars.	Anatomie de l'homme anatomie comparée.	Mardis et vendredis de 9 ¹ / ₂ à 10 ¹ / ₂ janvier à mars.
--	--	---

Ateliers d'applications décoratives.

PEINTURE, SCULPTURE

Compositions décoratives en vue de l'exécution industrielle tous les jours de 1 à 4 en hiver et de 1 à 5 en été.

Architecture.

Ouvert les mardis et vendredis après-midi de 1 à 4 en hiver, de 1 à 5 en été et le soir de 7¹/₂ à 9¹/₂.

Cours public de reproductions industrielles. Janvier à avril, les dimanches à 9¹/₂.

Interrogatoires pour la préparation aux brevets de professeurs, avant chaque session d'examen.

CHAPITRE III

Historique ornemental.

*Communauté des lois d'ensemble sur l'ornementation
peinte ou sculptée.*

S'il est bon de connaître l'histoire d'un peuple pour juger son art, il est nécessaire de grouper spécialement les explications concernant la nature des ornements qui caractérisent cet art afin de pouvoir en saisir plus efficacement les différences essentielles.

Nous allons en conséquence passer en revue et très rapidement, les éléments de décoration pure employés chez les divers peuples, autrement dit, nous allons faire l'étude de leurs ornements au point de vue de la *forme* et de la *couleur* :

C'est le tatouage du corps, qui semble devoir être le premier pas fait dans la voie ornementale, puis vient l'impression des objets d'habillement, quand ils sont en peaux d'animaux c'est par les mêmes procédés que ceux du tatouage ou par des procédés analogues que l'on opère. Ensuite, et avec les premières notions du tissage, inspirées sans doute par la tresse de la paille et des nattes, vient l'impression des ornements en relief ou à plat sur les poteries. Les usten-

siles pour la chasse et la pêche sont ornés aussi, et les premiers très probablement, et de proche en proche, la main de l'homme s'exerçant, il en arrive peu à peu, progressivement à se faire une manière, à créer un genre; telle semble être la cause première de la création des formes ornementales.

L'ornementation égyptienne, est celle que nous considérons comme la plus ancienne, c'est en tout cas parmi les anciennes, celle qui a exercé la plus grande influence dans les arts universellement connus, c'est également celle que l'on peut reconstituer le mieux grâce à la conservation étonnante de beaucoup de leurs monuments, dans lesquels se sont également conservés les objets de leur industrie, leur sculpture et aussi leurs peintures décoratives.

Ce qu'il y a de particulier dans l'étude des arts en Egypte, c'est que ce sont les plus anciens monuments qui nous montrent les meilleurs spécimens d'un art plus parfait; et ce qui porte à croire que nous ne connaissons encore les arts égyptiens que depuis une décadence, c'est que les monuments que nous retrouvons, datant de 3 ou 4000 ans sont construits sur d'autres monuments qui sont encore plus parfaits, on se trouve donc placé en face de cette conjecture : que l'Afrique fut dans des temps très reculés en possession d'une civilisation supérieure dont les vestiges que nous retrouvons ne sont que les témoins déjà éloignés; et pendant que l'on peut faire à peu près directement descendre 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'Egypte 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. Cet état est inférieur, sans doute, à la perfection inconnue de l'art égyptien, mais il l'emporte de beaucoup sur ce qui suivit; les Egyptiens, en somme, ne sont inférieurs qu'à eux-mêmes.

Dans tous les autres styles nous pouvons tracer l'avancement rapide, depuis l'enfance fondée sur quelque style du passé, jusqu'au point culminant de la perfection, où l'influence étrangère fut modifiée ou écartée, et où commença la descente vers la période d'une décadence lente et languissante, s'entretenant aux frais de ses propres éléments. Dans l'art égyptien, nous ne voyons aucune trace d'enfance ou d'influence étrangère; d'où il faut conclure que les Egyptiens puisaient leurs inspirations directement aux sources de la nature. Cette vue est confirmée surtout par l'examen de l'ornement égyptien; les types en sont peu nombreux, et ils sont tous des types naturels; et la représentation ne s'écarte du type que très légèrement. Mais plus nous descendons l'échelle de l'art, plus nous trouvons qu'on s'éloigne des types originaux; à tel point, que dans bien des ornements, tels que les ornements arabes et mauresques, il est difficile de découvrir le type original, d'où l'ornement a été développé par les efforts successifs de l'esprit.

Le lotus et le papyrus qui croissent aux bords de leur rivière, symboles de la nourriture du corps et de l'esprit; les plumes d'oiseaux rares qu'on portait devant le roi, comme emblème de la souveraineté; le rameau du palmier, avec la corde torse faite de ses tiges: tels sont les types peu nombreux qui forment

la base de cette immense variété d'ornements avec lesquels les Egyptiens décoraient les temples de leurs dieux, les palais de leurs rois, les vêtements qui couvraient leur personne, leurs articles de luxe, ainsi que les objets modestes destinés à l'usage journalier, depuis la cuiller en bois, avec laquelle ils mangeaient, jusqu'au bateau qui devait porter à travers le Nil, à la vallée des Morts (dernière demeure), leurs corps embaumés et ornés de la même manière. En imitant ces types, les Egyptiens 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 Egyptiens ne se laissaient 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.

L'ornement égyptien se divise en trois sortes : l'ornement de construction qui forme une partie du monument même, étant le gracieux revêtement extérieur de la carcasse intérieure; l'ornement représentatif,

rendu, cependant, d'une manière conventionnelle; et l'ornement purement décoratif. L'ornement, du reste, à quelque catégorie qu'il appartint, était, sans exception, symbolique, formé, comme nous avons remarqué déjà, d'après quelques types peu nombreux qui ne subirent que des changements très légers durant toute la période de civilisation égyptienne. A la première espèce, savoir à l'ornement de construction, appartiennent les décorations des parties qui servent de supports ainsi que les membres qui forment le couronnement des murs. La colonne qui n'avait que quelques pieds de hauteur, de même que celle qui atteignait la hauteur de quarante ou de soixante pieds, n'était que la plante du papyrus de grandes dimensions; la base en représentait la racine; le fût, la tige; et le chapiteau, la fleur tout épanouie entourée d'un bouquet de plantes plus petites, jointes ensemble à l'aide de bandes.

Nous sommes portés à croire que dans les temps reculés, les Egyptiens avaient la coutume de décorer, de fleurs indigènes du pays, les piliers de bois de leurs temples primitifs; et lorsque l'art chez eux prit un caractère plus permanent, cette coutume se consolida, pour ainsi dire, sur leurs monuments en pierre.

Leurs lois religieuses leur défendaient de changer ces formes qui étaient devenues sacrées; mais cette possession d'une seule idée motrice et dominante était bien loin de conduire à l'uniformité.

Depuis les Grecs jusqu'à nos jours, le monde s'est contenté de la feuille d'acanthé arrangée autour d'une campane, pour former les chapiteaux des colonnes de l'architecture classique, ne différant que dans le modelé plus ou moins parfait des feuilles, ou dans les

proportions gracieuses ou dépourvues de grâce de la campane ; la modification du plan n'a été tentée que fort rarement. Et c'est ce qui a ouvert la voie du développement si grand donné au chapiteau des Egyptiens ; commençant avec le cercle, ils l'entourèrent successivement de quatre, de huit et de seize autres cercles. Si l'on tentait le même changement dans le chapiteau corinthien, on ne manquerait pas de produire un ordre de formes tout nouveau, tout en retenant l'idée première d'appliquer la feuille d'acanthé à la surface d'un vase façonné à l'instar d'une cloche.

Dans le fût de la colonne égyptienne, quand elle était circulaire, on conservait l'idée de la forme triangulaire de la tige du papyrus, moyennant trois lignes en relief, qui divisaient la circonférence en trois parties égales ; lorsque la colonne était formée de quatre ou huit fûts liés ensemble, chacun de ces fûts était pourvu à la face extérieure d'une arête saillante qui avait le même but. Le couronnement ou corniche des bâtiments égyptiens était décoré de plumes, qui étaient, à ce qu'il paraît, l'emblème de la souveraineté, tandis qu'au centre se trouvait le globe ailé, emblème de la divinité.

La seconde espèce de l'ornement égyptien est le résultat de la représentation conventionnelle d'objets réels sur les murs des temples et des tombeaux ; et là aussi, dans les représentations des offrandes présentées aux dieux, ou dans celles des différents objets à l'usage journalier, de même que dans les peintures des scènes réelles de la vie domestique, chaque fleur, ainsi que tout objet, est reproduite, non pas comme une réalité, mais comme une représentation idéale. Ces représentations servaient à rap-

peler un fait en même temps qu'elles constituaient une décoration architecturale, et il n'y avait pas jusqu'à l'inscription hiéroglyphique qui n'ajoutât, par son arrangement symétrique, à l'effet général.

Et nous y voyons que les Egyptiens, en rendant le lotus et le papyrus d'une manière conventionnelle, obéissaient instinctivement à cette loi que nous trouvons partout dans les fleurs des plantes, à savoir : le rayonnement des feuilles et de toutes les veines des feuilles, s'élançant en courbes gracieuses de la tige mère; et ils ne suivaient pas seulement cette loi dans le dessin de chaque fleur individuelle, mais ils l'observaient également en groupant plusieurs fleurs ensemble.

La troisième espèce de l'ornement égyptien, c'est-à-dire l'ornement qui est purement décoratif, ou qui paraît tel à nos yeux, avait sans aucun doute également ses raisons et ses lois d'application, quoiqu'elles ne paraissent pas si visibles pour nous.

La formation des dessins par la division égale de lignes semblables les unes aux autres, comme cela se fait dans le tissage, tendrait à donner à un peuple qui entre dans la voie du progrès les premières notions de la symétrie de l'arrangement, de la disposition et de la distribution des masses. Les Egyptiens, à ce qu'il paraît, ne sont jamais allés au delà de l'arrangement géométrique, dans leur décoration appliquée à une surface étendue. Les lignes ondoyantes sont très rares, et elles ne forment jamais le motif de la composition; cependant le germe de ce genre de décoration même, la forme de la volute, existe déjà dans leur ornement du cordon.

Les différentes cueilles de corde y sont assujetties, il est vrai, à l'arrangement géométrique, mais le dé-

roulement de la corde fournit cette même forme, qui a été une source si féconde de beauté dans plusieurs des styles subséquents. C'est pourquoi on peut soutenir que le style égyptien, quoiqu'il soit le plus ancien, est en même temps le plus parfait, dans tout ce qui est nécessaire pour constituer un vrai style d'art. Le langage dans lequel il se révèle peut bien paraître étranger, particulier, formel et rigide, mais les idées et les renseignements qu'il nous fournit sont des plus solides. En avançant avec les autres styles, on a bien vu qu'ils n'approchent de la perfection, qu'autant qu'ils suivent, communément avec le style égyptien, ces principes justes et vrais, qu'on peut observer dans chaque fleur qui pousse. De même que les fleurs, ces favorites de la nature, ainsi chaque ornement devrait avoir son parfum ; c'est-à-dire la raison de son application.

Il devrait tâcher d'égaliser la grâce de construction, l'harmonie des formes variées, la proportion et la subordination voulue d'une partie à l'autre qu'on trouve dans le modèle. Toutes les fois que nous trouvons, que l'un ou l'autre de ces traits caractéristiques manque dans une œuvre d'ornementation, nous pouvons être certains qu'elle appartient à un style d'emprunt, et que l'esprit, qui avait animé l'œuvre originale, s'est perdu dans la copie.

L'architecture des Egyptiens est parfaitement polychromatique, il n'y a rien qu'ils n'aient peint ; c'est pourquoi nous avons beaucoup à apprendre d'eux sous ce rapport. Ils se servaient de teintes plates et n'employaient aucune ombre ; et cependant ils ne trouvaient aucune difficulté à réveiller dans l'âme l'identité de l'objet qu'ils voulaient représenter. Ils

employaient les couleurs comme ils employaient les formes, d'une manière conventionnelle.

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 : et à cette époque on ajoutait même le pourpre et le brun, ce qui ne servait du reste qu'à affaiblir l'effet.

Le rouge, qu'on trouve sur les tombeaux et sur les caisses à momies de la période grecque ou romaine, est plus faible de ton que celui des temps anciens; et c'est à remarquer, une règle universelle que, dans toutes les périodes archaïques de l'art, les couleurs primaires, bleu, rouge et jaune, sont les couleurs qui prédominent et qui sont employées avec le plus d'harmonie et de succès. Tandis que dans les périodes où l'art se pratique traditionnellement, au lieu de s'exercer instinctivement, il y a une tendance à employer les couleurs secondaires ainsi que toutes les variétés de teintes et de nuances, mais rarement avec le même succès.

Quoique les ornements assyriens ne soient pas basés sur les mêmes types que ceux des Egyptiens, ils sont représentés de la même manière. Les ornements en relief de ces deux styles, ainsi que ceux en peinture, sont de la nature des diagrammes. Il existe très peu de surfaces modelées, invention spéciale des

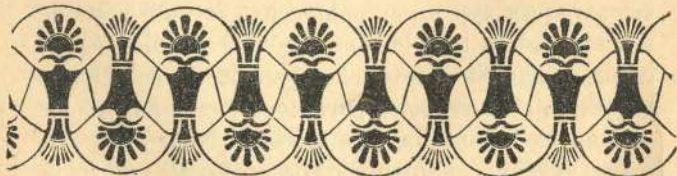
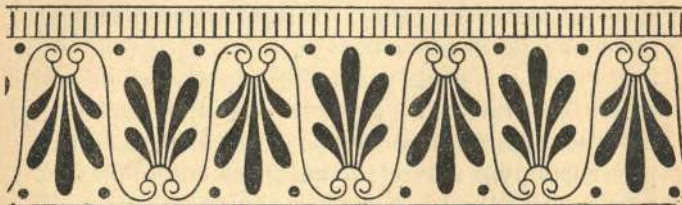
Grecs, qui ont su tenir, dans ses vraies limites, le modelé des surfaces tandis que les Romains le portèrent à l'excès, jusqu'à ce qu'enfin toute ampleur d'effet fût détruite. Les Byzantins retournèrent aux reliefs modérés, les Arabes les employèrent avec encore plus de sobriété, et chez les Maures, une surface modelée devint chose excessivement rare.

Sous un autre point de vue le style roman se distingue de la même manière de l'ancien style gothique, qui lui-même est d'un effet plus large que le gothique le plus rapproché de notre époque, où les surfaces devinrent enfin si travaillées, si chargées, que tout repos fut détruit.

A l'exception de la pomme de pin sur les arbres sacrés, des ornements peints, et d'une espèce de lotus, les ornements ne paraissent pas avoir été formés d'après aucun type naturel ; ce qui donne encore plus de consistance à l'opinion, que l'art assyrien n'est pas un style original.

Quant aux couleurs, les Assyriens paraissent avoir employé le bleu, le rouge, le blanc et le noir dans leurs ornements peints ; le bleu, le rouge et l'or, dans leurs ornements sculptés ; et le vert, l'orange, le brun, le blanc et le noir, pour leurs briques émaillées.

Nous avons vu que l'ornement égyptien tirait directement sa source de la nature, qu'il était fondé sur quelques types peu nombreux, et qu'il resta le même pendant tout le cours de la civilisation égyptienne, sans subir d'autre changement que celui d'une exécution plus ou moins parfaite, les monuments les plus anciens étant les plus parfaits. Nous avons, en outre, exprimé l'opinion que l'ornement assyrien était un style emprunté, entièrement dépourvu du cachet qui caractérise l'inspiration originale, mais présen-



Ornements grecs.

tant toutes les apparences d'avoir été suggéré par l'art égyptien arrivé déjà à son déclin lequel déclin, y fut porté encore plus loin.

L'art grec, au contraire, quoi qu'il fût emprunté en partie à l'art égyptien et en partie à l'art assyrien était le développement d'une ancienne idée dans une direction nouvelle; et, n'étant pas enchaîné par les lois religieuses qui restreignaient, à ce qu'il paraît, l'art assyrien et l'art égyptien, celui de la Grèce prit un essor rapide vers un état de perfection fort élevé, du haut duquel il est parvenu à fournir aux autres styles les éléments d'une grandeur inconnue jusqu'à lui.

Cet art a porté la pureté de la forme à un degré de perfection tel qu'on n'a jamais pu atteindre depuis; et les restes si abondants de l'ornementation grecque nous portent à croire, que la présence d'un goût raffiné a dû être presque universelle, et que le pays était inondé d'artistes, dont l'âme et les mains étaient capables de concevoir et d'exécuter ces beaux ornements avec une vérité infaillible.

Il manquait cependant à l'ornementation grecque un des grands charmes qui devraient toujours accompagner l'ornement, savoir, le symbolisme. C'était un ornement sans signification, purement décoratif, jamais représentatif et on ne peut guère l'appeler un ornement de construction car les différents membres d'un monument grec, représentent simplement des surfaces préparées d'une manière exquise, et admirablement adaptées à recevoir l'ornement qu'on y appliqua en effet d'abord en peinture; plus tard on y joignit le relief. L'ornement ne formait pas comme chez les Egyptiens, partie de la construction: on pouvait l'enlever sans changer la construction. Sur le chapi-

teau corinthien l'ornement est appliqué et non pas construit ; il n'en est pas ainsi du chapiteau égyptien ; là on sent que le chapiteau dans son entier est l'ornement — en enlever une partie, ce serait détruire le tout.

Les exemples de l'ornement représentatif sont très peu nombreux ; si nous exceptons l'ornement des ondes et la frette, qui servaient dans leur peinture à distinguer l'eau de la terre, et quelques reproductions conventionnelles d'arbres, il ne reste que peu de chose qui mérite cette dénomination ; mais en fait d'ornement décoratif, les vases grecs et étrusques fournissent des matériaux abondants ; et comme les ornements peints des temples qu'on a découverts jusqu'à ce jour, ne diffèrent nullement de ceux des vases, nous pouvons dire que nous connaissons l'ornement grec dans toutes ses phases. De même que dans l'ornement égyptien, les types en sont peu nombreux, mais la reproduction conventionnelle y est encore bien plus éloignée des types. Dans l'ornement si bien connu du chèvrefeuille, il serait difficile de reconnaître une tentative d'imitation, on y voit plutôt l'appréciation du principe décelé dans la croissance de la fleur ; le fait est, qu'en examinant les peintures des vases, nous sommes assez tentés de croire que les différentes formes des feuilles d'une fleur grecque ont été engendrées simplement par la brosse du peintre, qui donnait aux feuilles un cachet différent selon que la main en formant la feuille, était tournée en haut ou en bas ; et il est même fort probable que la fleur n'a jamais servi de modèle à l'artiste, et que la légère ressemblance que l'ornement porte au chèvrefeuille n'a été reconnue qu'après coup,

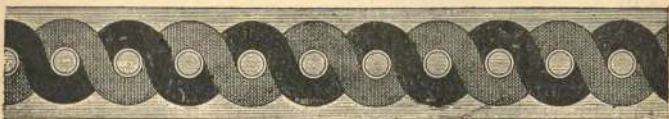
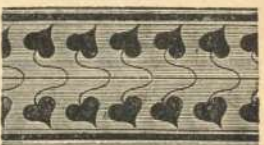
Ce qu'il y a de plus évident, c'est que les Grecs,

dans leurs ornements observaient la nature de près ; et quoiqu'ils ne tentassent ni de copier, ni d'imiter la nature, ils n'en travaillaient pas moins d'après les mêmes principes.

Les trois grandes lois que nous trouvons partout dans la nature y sont toujours obéies ; et c'est la perfection infailible dans l'application de ces lois, se manifestant dans les œuvres les plus élevées. Un des traits qui caractérise fortement l'ornement grec, trait qui fut continué par les Romains mais abandonné pendant la période byzantine, c'est que les différentes parties d'un enroulement naissent les unes des autres en une ligne continue.

Dans les styles byzantin, arabe, mauresque, de même que dans le style ogival du ^{xiii}^e siècle, les fleurs s'élancent des deux côtés d'une ligne continue. C'est un exemple qui nous démontre que le changement le plus léger, opéré dans un principe généralement reçu suffit pour engendrer un ordre tout nouveau de formes et d'idées. L'ornement romain lutte constamment contre cette loi fixe de l'ornement grec. A la tête de chapiteau romain se trouve un bel exemple qu'on peut regarder comme le type de tous les autres ornements romains, qui allaient rarement au delà de l'arrangement d'une volute naissant d'une tige ajustée dans une autre et entourant une fleur. Le changement qui eut lieu pendant la période byzantine, par suite de l'abandon de cette loi fixe, a été tout aussi important dans ses résultats à l'égard du développement de l'ornement, que l'a été la substitution de l'arc à l'architecture droite, par les Romains, ou l'introduction du cintre en ogive dans l'architecture gothique.

C'est un fait reconnu presque universellement, que



Ornements grecs.

les temples en marbre blanc des Grecs étaient entièrement couverts d'ornements peints. Quels que soient les doutes qui puissent exister quant aux couleurs appliquées plus ou moins à la sculpture, il ne peut y en avoir aucun quant à leurs applications aux ornements des moulures. Il existe partout des traces de couleur si prononcées, qu'en faisant un moule de ces ornements, les traces du dessin peint sont marquées fortement sur le plâtre.

Mais quand il s'agit de dire quelles étaient les différentes couleurs, il n'y a plus la même certitude. Elles sont représentées différemment par les différents auteurs : où l'un veut voir du vert, l'autre voit du bleu ; où l'un s'imagine qu'il aperçoit de l'or, l'autre voit du brun. Il y a un point, cependant, dont nous sommes tout à fait certain, c'est que tous ces ornements de moulures étaient placés si haut au-dessus du sol, et étaient d'ailleurs si petits en proportion avec la distance d'où on les voyait, qu'ils ont dû être coloriés de manière à les rendre distincts, et à en faire ressortir le dessin.

La frette rampante est la mère de presque toutes les formes d'ornements entrelacés, employés dans les styles qui succédèrent au style grec.

C'est d'elle que dérive la frette arabe, laquelle à son tour, donna naissance à cette variété infinie d'ornements entrelacés, formés par l'intersection de lignes diagonales et équidistantes, que les Maures ont portés à une si grande perfection à l'Alhambra.

Les entrelacs à nœuds des Occidentaux ne diffèrent des dessins mauresques, qu'en ce qu'ils ont une terminaison courbe, ajoutée aux lignes qui s'entrecoupent. La première idée motrice une fois trouvée, elle donna naissance à une variété immense de formes nouvelles.

L'ornement de la corde nouée des Grecs a probablement aussi exercé quelque influence sur la formation de nos entrelacs et des ornements entrelacés arabes et mauresques. Les méandres chinois sont moins parfaits que tous ceux dont nous avons parlé. De même que les méandres grecs, ils sont formés de lignes perpendiculaires et horizontales qui s'entrecoupent, mais ils n'ont pas la même régularité ; et le méandre est plus généralement allongé dans une direction horizontale. Ils forment d'ailleurs le plus souvent des méandres brisés, c'est-à-dire qu'il y a la répétition constante de la même frette placée à côté l'une de l'autre, ou l'une au-dessous de l'autre, sans qu'elles forment un méandre continu.

Voici quel était l'arrangement général de la décoration sur les murs d'intérieur d'une maison pompéienne, il consistait en un lambris feint de demi revêtement, occupant un sixième de la hauteur du mur ; sur ce lambris étaient placés de larges pilastres, ayant la moitié de la largeur du lambris, et divisant le mur en trois panneaux ou plus.

Une frise, qui variait en largeur et qui occupait environ le quart de la hauteur du mur à partir d'en haut, servait à réunir les pilastres. La partie supérieure du mur était fréquemment blanche, et subissait dans tous les cas, un traitement moins sévère que la partie inférieure ; elle représentait généralement des scènes de plein air, — le fond étant occupé par ces peintures de bâtiments à architectures fantastiques, qui excitèrent l'ire de Vitruve. Dans les meilleurs exemples, il existe une gradation de couleurs à partir du plafond vers le bas, qui se termine en noir sur le lambris ; mais c'était loin d'être une loi fixe.

L'arrangement qui produit le plus d'effet paraît être : lambris noirs, pilastres et frises rouges ; panneaux jaunes, bleus ou blancs, pendant que la partie du mur, au-dessus de la frise, est blanche et décorée d'ornements coloriés. Le meilleur arrangement des couleurs pour les ornements du fond, paraît être : sur des fonds noirs, le vert et le bleu en masses, le rouge avec sobriété, et le jaune avec plus de modération encore ; sur des fonds bleus, le blanc en lignes fines, et le jaune en masses ; sur des fonds rouges, le le vert, le blanc, et le bleu, en lignes fines. Le jaune sur le rouge ne produit pas d'effet, à moins qu'on ne le relève d'ombres. On peut trouver à Pompéï presque toutes les variétés de nuances et de tons des couleurs fondamentales. On s'y servait du bleu, du rouge et du jaune, non seulement en petites quantités dans les ornements, mais aussi en grandes masses, comme fond pour les panneaux et les pilastres.

Le jaune de Pompéï, approche presque de l'orangé, et le rouge est fortement teint de bleu. Ce caractère neutre des couleurs permettait de les placer ainsi en juxtaposition tranchante, sans produire de discorde, — résultat auquel contribuaient les couleurs secondaires et tertiaires qui les entouraient.

Mais le style de la décoration pompéienne dans son entier, est si capricieux, qu'il est au delà des limites de l'art véritable, et qu'on ne saurait le soumettre à une stricte critique. C'est un style qui plaît en général, mais s'il n'est pas absolument vulgaire, il approche souvent de la vulgarité.

La véritable grandeur des Romains, se voit plutôt dans leurs palais, leurs bains, leurs théâtres, leurs aqueducs et autres ouvrages d'utilité publique, que

dans leurs temples, dont l'architecture empreinte de l'expression à une religion empruntée aux Grecs, et en laquelle ils avaient probablement peu de foi, ce que trahit, un manque correspondant de zèle et de culte pour les arts.

Dans les temples Grecs, il est évident que le but de l'architecture était d'arriver à une perfection digne des dieux. Dans ceux des Romains, on n'a eu pour but qu'une glorification personnelle. Depuis la base de la colonne jusqu'au sommet du fronton, toutes les parties sont surchargées d'ornements, qui tendent plutôt à éblouir par leur surabondance, qu'à exprimer l'admiration par la qualité de l'ouvrage. Les temples grecs, qui sont peints, sont décorés d'autant d'ornements que ceux des Romains, mais avec un résultat bien différent, car les ornements sont arrangés de manière à jeter un coloris délicat sur toute la structure, sans nuire en rien à l'effet des surfaces admirablement dessinées qui les reçoivent.

Les Romains cessèrent d'apprécier à leur juste valeur, les proportions générales de la structure et des contours des moulures, lesquels étaient entièrement détruits par le modelé excessif des ornements sculptés dont ils étaient décorés, ornements qui, au lieu de naître naturellement des surfaces, y étaient appliqués. Les feuilles d'acanthé sous les modillons, et celles autour de la corbeille de chapiteaux corinthiens, sont placées l'une devant l'autre de la manière la moins artistique. Elles ne sont même pas liées ensemble par le gorgerin au sommet du fût, mais s'y appuient simplement; tandis que dans le chapiteau égyptien, les tiges des fleurs autour de la corbeille se continuent à travers le gorgerin, et représentent

un type de beauté en même temps qu'elles expriment une vérité.

La malheureuse facilité, que donne le système romain de décoration à fabriquer des ornements, en se servant de la feuille d'acanthé, sous toutes les formes et dans toutes les directions, est la cause principale de l'invasion de ce genre d'ornement dans la plupart des constructions modernes. Il exige de l'artiste, si peu de pensées, il est de sa nature si complètement un produit de manufacture, qu'il a entraîné les architectes à négliger une spécialité, qui est de leur ressort, et à abandonner la décoration intérieure des bâtiments, aux mains de personnes les plus inaptes à les remplacer.

Dans l'usage qu'ils faisaient de la feuille d'acanthé, les Romains ne montraient pas beaucoup d'art.

Ils l'avaient reçue des Grecs représentée d'une manière conventionnelle et admirable; ils approchèrent bien davantage des contours généraux, mais ils portèrent à l'exagération, les décorations de surface. Les Grecs se limitaient à exprimer le principe de la feuillaison de la feuille, et donnaient tous leurs soins aux ondulations délicates de la surface.

Dans les ornements grecs, les volutes naissent de la même manière l'une de l'autre, mais elles sont beaucoup plus délicates au point de jonction. On y voit aussi la feuille d'acanthé en élévation de côté, pour ainsi dire. La méthode purement romaine de traiter la feuille d'acanthé, se voit dans les chapiteaux corinthiens. Les feuilles sont aplaties en dehors et elles sont placées l'une sur l'autre.

La variété des compositions qu'on peut obtenir en suivant le principe de faire naître une feuille d'une autre feuille et de les placer l'une sur l'autre, est très

limitée, et ce ne fut qu'après avoir abandonné le principe d'une feuille s'élançant d'une autre en une ligne continue, pour adopter celui d'une tige continue d'où s'élancent des ornements des deux côtés, que le pur ornement conventionnel prit du développement. Les plus anciens exemples de ce changement se trouvent dans les décorations de Sainte-Sophie à Constantinople.

L'église de Saint-Vital à Ravenne, quoiqu'elle soit d'un style entièrement byzantin, quant à l'architecture, ne nous donne qu'une idée bien incomplète de l'ornementation byzantine ; Saint-Marc, à Venise, ne représente qu'une phase de l'école byzantine, et la cathédrale de Montréal et les autres exemples du même style, qui se trouvent en Sicile, ne servent qu'à montrer l'influence de l'art byzantin pur, mais c'est à peine s'ils en illustrent la vraie nature. Pour connaître à fond et comprendre parfaitement le style byzantin, nous avons besoin de ce dont les ravages du temps et le badigeonnage des Mahométans nous avaient privés, savoir, d'un édifice byzantin sur une grande échelle exécuté pendant la meilleure période de l'école byzantine. Cette source d'informations inappréciable nous a été ouverte, grâce à la publication du bel ouvrage de Salzenberg sur les églises et les édifices de l'ancienne Byzance.

Nous avons indiqué déjà que les particularités caractéristiques du style byzantin, proviennent de la combinaison de diverses écoles ; et nous allons rappeler brièvement les causes premières, qui ont servi à former ce style. Au commencement du iv^e siècle, même avant le transfert de l'empire romain de Rome à Byzance, on voit tous les arts, soit dans une période de décadence, soit à l'état de transformation. Il est cer-

tain que Rome a communiqué son style particulier de l'art aux nombreux peuples étrangers placés sous sa domination, mais il n'est pas moins certain que l'art hybride de ces provinces a réagi puissamment sur le centre de la civilisation ; et même à la fin du III^e siècle, celui-ci avait déjà matériellement affecté le style fastueux de décoration qui caractérisait les bains magnifiques et les autres édifices publics de Rome. La nécessité où se trouva Constantin, nouvellement établi à Byzance, d'employer des artistes et des ouvriers orientaux, produisit un changement plus vital et plus marqué dans le style traditionnel romain ; et il ne peut guère y avoir de doute, que chaque nation voisine n'ait fourni son contingent à la formation de l'école nouvelle, selon son état de civilisation et ses connaissances de l'art, jusqu'à ce qu'enfin cette masse composée d'éléments hétérogènes, finit par se fondre en un ensemble systématique, pendant le règne long et prospère, pour les arts, du premier Justinien.

On ne peut manquer d'être frappé de l'influence importante, que ce résultat exerça, pendant la domination des Césars, dans la construction des grands temples et des théâtres de l'Asie Mineure, dans lesquels nous voyons déjà une tendance à employer les lignes courbes elliptiques, les feuilles aux pointes aiguës, et le feuillage léger et continu sans la boule bourgeonnante et la fleur, traits caractéristiques de l'ornement byzantin.

S'il est intéressant et instructif de tracer l'origine de ces formes du style byzantin il ne l'est pas moins d'en marquer la transmission, en même temps que celle des autres formes, à des époques plus récentes.

Nous voyons donc que Rome, la Syrie, la Perse,

et d'autres pays prirent tous part à la formation du style de l'art byzantin et de ses décorations concomitantes, lequel, tout complet qu'il était du temps de Justinien, réagit dans sa forme nouvelle et systématisée sur la partie occidentale du monde connu alors et subissant dans son cours certains changements, changements qui, provenant de l'état de la religion, de l'art et des mœurs des pays où l'art byzantin fut introduit, lui donnèrent un caractère spécial, et produisirent, dans certains cas, des styles d'ornements corrélatifs et cependant distincts, comme on le voit dans les deux styles arabe et russe ; et l'on ne saurait avoir le moindre doute que le caractère de l'école d'ornementation byzantine ne soit très fortement empreint sur tous les premiers ouvrages de la partie occidentale de l'Europe, ouvrages qui sont rangés sous la désignation de style roman.

Le pur ornement byzantin se fait remarquer par des feuilles pointues à dentelures larges, qui en sculptures sont coupées de biais aux extrémités, profondément cannelées et perforées de trous profonds aux différents points de naissance de la dentelure, le feuillage est généralement maigre et continu. L'ornement roman, au contraire, dépendait principalement de la sculpture, pour les effets : il est riche en lumière et en ombre, en profondes incisions, en projections massives, et enfin en un mélange varié de figures de tout genre, de feuillages et d'ornements conventionnels. La peinture suppléa généralement à la mosaïque ; et dans les ornements coloriés, on emploie les reproductions d'animaux aussi librement que dans la sculpture ; mais le fond n'est plus toujours couleur d'or, il est tantôt bleu, tantôt rouge ou vert. Sous les autres

rapports, nous voyons que le style roman conserve beaucoup le caractère byzantin ; et dans le cas particulier des vitraux peints, par exemple, il a transmis ce caractère aux ouvrages du milieu et même de la fin du *xiii^e* siècle.

Toute importante qu'a été l'influence que l'art byzantin a exercée en Europe, du *vi^e* jusqu'au *xi^e* siècle, et même jusqu'à une époque plus rapprochée, il n'y a aucun peuple chez lequel cette influence se soit fait plus sentir que parmi la grande race arabe, qui a propagé la croyance de Mahomet, conquis les plus beaux pays de l'Orient, et qui a même réussi à s'établir en Europe. L'influence du style byzantin se fait fortement remarquer dans les premiers édifices, que les Arabes construisent au Caire, à Alexandrie, à Jérusalem, à Cordoue et en Sicile (1). Les traditions de l'école byzantine affectèrent plus ou moins tous les pays voisins ; en Grèce, elles restèrent les mêmes sans subir presque aucune modification, jusqu'à une période très rapprochée de nous.

Ce sont ces traditions qui ont servi, en grande partie, à former la base de tous les arts décoratifs, en Orient et dans l'Europe orientale.

Les Mahométans, dès la première époque de leur histoire, formèrent et perfectionnèrent un style d'art, — un style particulier devenu tout à eux. Ce résultat est remarquable, surtout lorsqu'on le compare avec les résultats de la religion chrétienne dans une autre direction. On ne saurait guère dire du christianisme, qu'il ait produit un style particulier, un style à lui

(1) Voyez le chapitre sur l'art byzantin.

et tout à fait libre des traces du paganisme, avant le XII^e ou le XIII^e siècle.

Les mosquées du Caire comptent parmi les plus beaux édifices du monde. Elles se font remarquer, en même temps, par la grandeur et la simplicité de leurs formes générales, et par l'élégance et le raffinement déployés dans la décoration de ces formes.

Cette élégance de l'ornementation était apparemment d'origine perse, source à laquelle les Arabes, à ce que l'on croit, ont puisé bien des arts qu'ils exercèrent. Il est plus que probable que cette influence leur arrivait par un double procédé. L'art byzantin lui-même décèle déjà l'influence asiatique.

Cependant les Arabes ne sont jamais arrivés à l'état de perfection dans la distribution des masses, ou dans l'ornementation des surfaces, comme les Maures qui l'ont atteint et à un si haut degré. L'instinct moteur est le même pourtant, mais l'exécution est bien inférieure. Dans l'ornement mauresque, le rapport entre les aires de l'ornement et le fond est toujours parfait; il n'y a jamais ni lacunes, ni trous; dans la décoration des surfaces, se manifeste aussi un talent supérieur, — car il y a moins de monotonie.

Les Maures ont introduit, en outre, un autre trait dans leur ornementation de la surface, c'est qu'il y a quelquefois deux et même trois plans sur lesquels les dessins sont tracés, les ornements du plan de dessus étant distribués hardiment sur la masse, pendant que ceux du second plan s'entrelacent avec les premiers, et enrichissent la surface sur un niveau plus bas; grâce à cet arrangement si admirablement ménagé, une pièce d'ornementation retient toute sa largeur d'effet, lorsqu'elle est vue à distance, tout en déce-

lant, à l'inspection minutieuse, des décorations fort exquises et quelquefois excessivement ingénieuses. En général, leur traitement de la surface présentait plus de variété que celui des Arabes.

L'architecture des Turcs, d'après ce qu'on en voit à Constantinople, est principalement basée, quant à tout ce qui appartient à la construction, sur le style des premiers monuments byzantins ; tandis que le système d'ornementation est une modification du style arabe.

Lorsque l'art particulier à un peuple est adopté par un autre peuple de la même religion, mais différent de caractère et d'instinct naturels, il faut nous attendre à le trouver défectueux dans toutes les qualités, dans lesquelles le peuple qui emprunte est inférieur à celui qu'il imite. Il en est ainsi à l'égard de l'art des Turcs, comparé à celui des Arabes ; la différence qui existe, sous le rapport de l'élégance et du raffinement, entre les styles des deux peuples, est la même que celle qui existe entre leur caractère national.

Nous sommes, cependant, porté à croire que les Turcs ont rarement exercé eux-mêmes les arts, mais qu'ils en ont ordonné l'exécution plutôt qu'ils ne les ont exécutés, car toutes leurs mosquées et tous leurs édifices publics présentent l'aspect d'un style mixte.

Sur le même bâtiment, on trouve des ornements dérivés des ornements arabes et des ornements fleurons perses, côte à côte avec des détails abâtardis du style roman et du style renaissance ; ce qui nous conduit à croire que ces bâtiments ont été construits, pour la plupart, par des artistes d'une religion différente. A une époque plus récente, les Turcs ont été les premiers, parmi les races maïnomé-

tanés, à abandonner le style traditionnel de construction de leurs ancêtres, et à adopter, dans leur architecture, la mode prédominante du jour; leurs bâtiments et leurs palais modernes sont non seulement l'ouvrage d'artistes européens, mais ils sont dessinés dans le style européen le plus en vogue.

Les tapis turcs sont les seuls objets, qui nous offrent des exemples d'une ornementation parfaite, mais ils sont principalement fabriqués dans l'Asie Mineure et, très probablement, ils ne sont pas faits par les Turcs eux-mêmes.

Les dessins en sont tout à fait arabes et ils diffèrent des tapis perses en ce que le traitement du feuillage y est beaucoup plus conventionnel.

La surface d'un ornement arabe ou mauresque est légèrement arrondie, relevée et enrichie par le moyen de lignes qui y sont creusées, et lorsqu'elle est unie, le patron additionnel ou premier patron, est produit à l'aide de la peinture.

L'ornement turc, au contraire, présente à la vue une surface sculptée; et les ornements peints que nous trouvons dans les manuscrits arabes, exécutés en lignes noires sur des fleurs d'or, se trouvent dans le style turc, sculptés sur la surface, produisant ainsi un effet moins large que celui qu'on obtient par les ornements fleurronnés, creusés dans la surface du style arabe et du style mauresque.

Le style turc possède une autre particularité, qui fait qu'on ne peut jamais le confondre avec l'ornement arabe, c'est le grand abus de l'emploi de la courbe rentrante qui est pourtant un caractère préminent dans le style arabe, mais plus spécialement dans le style perse.

Il est très difficile, et même presque impossible

d'expliquer complètement à l'aide de mots les différences qui existent entre des styles d'ornements, qui possèdent une ressemblance de famille aussi grande entre eux, que les styles perse, arabe et turc ; quoique l'œil les découvre aussi facilement, et de la même manière, qu'on distingue une statue romaine d'une statue grecque. Les principes généraux sont les mêmes dans les styles d'ornements perses, arabes, tures, mais on trouvera quelque chose de particulier à chacun, dans les proportions des masses, plus ou moins de grâce dans le coulant des courbes, une tendance des lignes principales à se diriger dans certaines directions, et une manière particulière d'entrelacer les formes ; tandis que la forme générale du feuillage conventionnel reste toujours la même.

Le degré relatif d'imagination de délicatesse ou de rudesse avec lequel les ornements sont dessinés fera connaître de suite s'ils sont l'ouvrage du Perse raffiné et spirituel, ou de l'Arabe non moins raffiné mais plus réfléchi, ou enfin du Turc dépourvu de toute imagination.

Mais quant à l'effet essentiellement décoratif, c'est le palais de l'Alhambra qui occupe le sommet le plus élevé de la perfection pour le style mauresque si justement considéré.

Tous les principes, quels qu'ils soient que l'on pourrait tirer de l'étude de l'art de l'ornementation des autres nations se trouvent réunis dans cette grande œuvre des Maures et ces principes y sont observés plus généralement et avec plus de vérité que dans les autres nations. Dans l'Alhambra, on retrouve l'art parlant des Egyptiens, la grâce naturelle et le raffinement des Grecs, les combinaisons géométriques des Romains, des Byzantins et des Arabes.

Il n'y a qu'un charme qui manque à ces ornements et qui formait le cachet particulier des ornements égyptiens, le symbolisme que la religion des Maures défendait, mais ce manque de charme a été plus que remplacé par les inscriptions, lesquelles flattaient l'œil par la beauté extérieure en même temps qu'elle réveillait l'intelligence par la difficulté de déchiffrer leurs involutions curieuses, mais, une fois comprises, elles charmaient l'imagination par la beauté des sentiments qu'elles exprimaient et par l'harmonie de leur composition.

Ceux qui ont construit cet édifice merveilleux comprenaient bien toute la grandeur de leur œuvre et ils n'ont pas hésité de proclamer dans les inscriptions qui ornent les murs, que ce monument surpassait tous les autres monuments.

Mais, ce qui nous intéresse le plus et nous regarde de très près, c'est leur déclaration, que ceux qui voudront en faire une étude attentive en recueilleront l'avantage d'un commentaire sur la décoration.

Les Maures se conformaient toujours à cette loi qui est considérée comme le premier principe dans l'architecture : « de décorer la construction et de ne jamais construire la décoration. »

Les races mahométanes et en particulier les Maures n'ont jamais perdu de vue cette règle, chez eux on ne trouve jamais d'ornements inutiles et superflus, chaque ornement naît et découle paisiblement et naturellement de la surface décorée. Ils regardent toujours l'utile comme le véhicule du beau ; et ils ne sont pas les seuls à suivre ce principe qui a toujours été observé dans toutes les meilleures périodes de l'art ; ce n'est que lorsque celui-ci tombe en décadence que les vrais principes sont négligés, ou bien encore

dans une époque comme celle que nous venons de traverser en ces vingt dernières années, où l'on s'évertuait à copier et à reproduire les œuvres du passé. Heureusement, nous sommes dans une période d'incubation, de recueillement et de travail dont les heureux effets se font déjà sentir par l'horreur du pastiche et le retour aux aspirations d'un art personnel.

Le principe mis en pratique par les Maures consistait à arrêter d'abord les *formes* générales que l'on subdivisait ensuite en *lignes* générales, puis on remplissait les vides par des ornements qui étaient subdivisés à leur tour et enrichis pour procurer une plus grande satisfaction.

C'est à l'observation rigoureuse de ce principe que l'ornementation mauresque doit son principal succès. Les grandes divisions contrastent les unes avec les autres et se contrebalancent ; il en sort une grande netteté, les détails ne prédominent pas sur la forme de l'ensemble général.

Regardées à distance, on voit d'abord les grandes lignes, puis, au fur et à mesure que l'on s'approche, les détails apparaissent, se font valoir et si on veut les examiner de plus près on aperçoit de nouveaux détails sur la surface même des ornements.

L'harmonie de la forme réside tout entière dans le juste équilibre et dans le contraste des lignes verticales, horizontales, obliques et courbes.

Dans la décoration de surfaces, tout arrangement de formes qui ne se compose que de lignes horizontales sera monotone ; mais si l'on y introduit des lignes qui tendent à diriger l'œil vers les angles, l'effet devient aussitôt plus agréable ; si l'on ajoute des lignes à tendance circulaire, l'harmonie sera à peu près complète.

En adoptant une disposition angulaire et en y ajoutant des lignes circulaires on obtiendra un résultat également harmonieux parce que l'œil n'apercevant plus de vides à combler gardera une impression de repos au lieu de recevoir une impression rendue pénible pour la vue en apercevant des manques auxquels il faut suppléer.

Dans la décoration de surface des Maures, toutes les lignes partent d'une tige mère; tout ornement si éloigné qu'il soit de la ligne directrice de la composition peut retrouver sa trace à la branche ou à la racine; les Maures étaient assez heureux pour posséder l'art d'adapter l'ornement à la surface décorée, de telle manière que l'ornement avait tout autant l'air d'avoir indiqué la forme générale que d'avoir été indiqué par celle-ci.

On ne trouve jamais un ornement introduit au hasard et placé à tort et à travers, sans aucune raison de son existence. Si irrégulier que fut l'espace à décorer, ils mettaient toujours à le diviser en aires égales d'abord, puis ils distribuaient les détails sans jamais manquer de retourner à la tige mère ou directrice du système de disposition.

Un autre principe que les Maures suivaient, c'est celui de la radiation partant de la tige mère, principe suivi par la nature, dont la main humaine est un exemple.

Toutes les jonctions de lignes courbes avec d'autres lignes courbes, ou de celles-ci avec des lignes droites doivent s'effectuer en devenant réciproquement les tangentes les unes des autres à leur point de rencontre, c'est une loi que l'on trouve aussi partout dans la nature; la pratique orientale est d'accord avec cette loi.

Nombre d'ornements mauresques sont basés sur ce principe qu'on peut tracer dans les lignes des plumes, comme dans les articulations de chaque feuille, et, c'est à ce principe qu'est dû ce charme supplémentaire qu'on découvre dans l'ornementation parfaite et qu'on appelle la grâce.

On pourrait l'appeler la mélodie de la forme comme les principes expliqués avant en font l'harmonie. Ces lois de la distribution égale de la radiation partant de la tige mère, de la continuité des lignes et des courbes tangentes se retrouvent dans toutes les feuilles naturelles.

Les œuvres des Arabes et des Maures se distinguent encore par un autre charme qui réside dans l'interprétation toute conventionnelle des ornements, et qu'ils ont portée au plus haut degré de perfection puisque leur religion leur interdisait la représentation des formes vivantes.

Tout en suivant les lois de la nature, ils ne la copiaient point directement ; ils lui empruntaient ses principes mais ne cherchaient nullement à rendre la nature et sous ce rapport de l'interprétation conventionnelle ils se trouvent d'accord avec la plupart des autres formes de styles ; car, dans toutes les périodes de foi artistique réelle, l'ornementation est constamment idéalisée : il semble que la convenance de l'art ne voulait pas froisser la nature en répétant ses formes.

Ainsi, le lotus, la fleur classique des Egyptiens n'était jamais reproduit dans sa forme naturelle, c'était un lotus conventionnel harmonisé avec les autres membres de l'architecture dont il faisait partie, c'était le symbole du pouvoir exercé par le roi sur tous les pays où pousse le lotus ; les statues colossales des Egyptiens n'étaient point des hommes

sculptés à grande échelle, mais des représentations architecturales de la grandeur majestueuse de l'homme dans la nature.

Dans la meilleure époque du style gothique les ornements étaient aussi traités en convention sans jamais l'indice d'une imitation directe de la nature, mais quand le style déclina, l'ornementation se rapprocha beaucoup de cette copie servile.

D'ailleurs c'est la caractéristique des époques de décadence, l'artiste, sans imagination ne peut interpréter, il lui manque le sentiment voulu, la sensation de l'art n'est plus en lui, il ne peut donc faire que copier ce qu'il voit, s'imaginant ainsi être dans les règles et suivre les principes qu'au contraire il méconnaît complètement.

Nous remarquons qu'à l'époque actuelle, en ce commencement du xx^e siècle l'expansion très marquée d'un art nouveau caractérise une époque réellement artistique, car toutes les compositions visent essentiellement à l'interprétation des formes naturelles, à leur stylisation.

CHAPITRE IV

La coloration des ornements à travers les âges.

Si on examine le système de coloris adopté par les peuples artistes, on trouvera que pour la couleur comme pour la forme, ils suivaient des principes fixes basés sur l'observation de la nature.

Ces principes de vérité si absolue sont observés dans tous les styles pendant leur plus belle période, et comme nous le disions tout à l'heure pour la forme conventionnelle des ornements ces principes se trouvent abandonnés aux périodes de décadence.

Les Anciens employaient la couleur comme auxiliaire dans le développement de la forme et s'en servaient comme d'un moyen pour en accuser les lignes essentielles de construction. Ce sont ces mêmes principes que nous avons énoncés déjà au début de cet ouvrage et que l'on trouve répétés souvent dans toutes les explications relatives à la technique.

Dans l'architecture gothique, la couleur s'employait aussi comme auxiliaire pour aider à développer les formes de ses panneaux et de ses réseaux, mais, malheureusement nous ne pouvons nous rendre qu'une

idée très imparfaite de l'application de ce principe, toute la coloration de nos monuments du style ogival, ayant été ou anéantie ou complètement recouverte.

Les fûts de colonnes si élancées de ce style hardi entre tous, paraissaient plus élancés par leur vive coloration qui avait encore l'avantage d'en accuser plus nettement la forme.

Il en est de même dans le système du coloris oriental qui accuse les lignes de construction. Un coloris ajoute par son application judicieusement appropriée plus de caractère à la hauteur, à la largeur, à la longueur et à la grosseur d'un objet ; dans les ornements en relief, les couleurs développent constamment des formes nouvelles qui restent à jamais perdues par l'absence de coloration.

L'observation dénote d'ailleurs que ce principe est observé dans la nature même qui dans toutes ses productions accompagne les changements de forme par une modification de couleur disposée de telle sorte qu'elle puisse produire de la netteté dans l'expression ; est-ce que les fleurs ne sont pas séparées de leurs feuilles par une couleur autre, et les feuilles très souvent séparées de la tige par un changement de coloration ; et la plante tout entière ne se distingue-t-elle nettement du sol où elle est attachée ?

Est-ce que dans la figure humaine il n'y a pas les mêmes modifications pour accuser les changements de formes ? La couleur des cheveux souligne le changement de forme du crâne par rapport au front, la couleur des yeux, des lèvres et la nuance sanguine des joues ajoutent à la netteté du visage dont elle fait ressortir davantage les formes, et l'on sait quelle importance prend la détérioration ou l'absence de ces colorations que la maladie détermine

quelquefois et combien cela contribue à ôter aux traits du visage leur signification et leur expression.

Si la nature n'avait appliqué qu'une seule couleur à tous les objets, ceux-ci auraient été aussi indistincts par la forme, que monotones par l'aspect. C'est la variété sans bornes des teintes qui perfectionne le modelé et définit les contours de chaque objet.

Les couleurs que les Maures appliquaient à leurs ouvrages en stuc étaient, sans exception, des couleurs primaires : le bleu, le rouge, et le jaune (or). Les couleurs secondaires, le pourpre, le vert et l'orangé, ne se rencontrent que dans les lambris peints en mosaïque, lesquels, se trouvant plus rapprochés de la vue offrent un point de repos, après le coloris plus brillant qui se trouve au-dessus. Il est vrai que de nos jours, on trouve que le fond de plusieurs de leurs ornements est vert, mais un examen plus minutieux ne manquera pas de nous démontrer, que la couleur appliquée dans l'origine avait été le bleu, lequel, étant une couleur métallique, a tourné au vert par l'effet du temps.

Il est digne de remarque, que parmi les Egyptiens, les Grecs, les Arabes et les Maures, les couleurs primaires s'employaient toujours, pour ne pas dire exclusivement, pendant les premières périodes de l'art, tandis que durant la décadence, les couleurs secondaires avaient plus d'importance. Ainsi si nous prenons l'Égypte, nous trouvons que les couleurs primaires prédominent dans les temples pharaoniques, et les secondaires dans les temples ptolémaïques ; de même on trouve les couleurs primaires dans les premiers temples grecs, tandis qu'à Pompéï on employait toutes les variétés de nuances et de tons.

Au Caire moderne, et en Orient en général, le vert se trouve toujours côte à côte avec le rouge, là où dans les temps plus reculés on aurait employé le bleu.

La même chose est vraie à l'égard des œuvres du moyen âge. Dans les plus anciens manuscrits, ainsi que dans les vitraux peints, on employait principalement les primaires, sans exclure toutefois les autres couleurs ; tandis que dans les époques plus récentes, nous trouvons toutes les variétés de nuances et de teintes, mais elles s'employaient rarement avec le même degré de succès.

Chez les Maures, les couleurs primaires s'appliquaient, comme règle générale, sur les parties supérieures des objets, les secondaires et les tertiaires sur les parties inférieures ; ce qui paraît être d'accord avec la loi de la nature, où nous avons le bleu primaire au ciel, le vert secondaire aux arbres et aux champs, pour finir avec les couleurs tertiaires sur la terre. De même, nous trouvons dans les fleurs, les primaires aux boutons et aux fleurs, et les secondaires aux feuilles et aux tiges.

Les anciens ont toujours observé cette règle pendant les meilleures périodes de l'art.

Nous voyons, cependant en Egypte, le vert, qui est une couleur secondaire, employé quelquefois dans les parties supérieures des temples, mais cela vient de ce qu'en Egypte, les ornements étaient symboliques ; c'est pourquoi si une feuille de lotus était représentée sur la partie supérieure d'un bâtiment, il fallait nécessairement la colorier en vert, ce qui n'empêchait nullement la loi d'être vraie au fond, et l'aspect général d'un temple égyptien de l'époque pharaonique présente les primaires en haut et les secondaires en bas ;

mais dans les édifices de l'époque ptolémaïque, et surtout dans ceux de la période romaine, cet ordre était renversé, et les chapiteaux aux feuilles de palmiers et de lotus, fournissent une surabondance de vert appliqué aux parties supérieures des temples.

A Pompéï, nous trouvons quelquefois dans l'intérieur des maisons, une gradation de couleurs allant en descendant du plafond et passant par degré du clair au sombre, jusqu'à ce qu'elle finisse en noir; cependant ce n'est point une chose assez universelle, pour nous convaincre que ce fût là la loi générale. Il y avait de nombreux exemples où le noir était appliqué immédiatement au-dessous du plafond.

Malgré les couches minces de blanc de chaux appliquées à différentes reprises et qui de nos jours couvrent les ornements de l'Alhambra de la Cour des Lions surtout, nous pouvons dire, que nous avons une indication sérieuse pour le coloris tout entier parce que dans plusieurs endroits, on n'a qu'à écailler le blanc de chaux pour voir les couleurs dans les interstices des ornements; d'ailleurs le coloris de l'Alhambra a été exécuté d'après un système si parfait, que tous ceux qui se donnent la peine d'en faire l'étude peuvent à la première vue d'un morceau d'ornement mauresque en blanc, indiquer, avec une certitude presque absolue la manière dont il a été colorié. Les formes architecturales étaient dessinées de manière à être parfaitement en rapport avec le coloris qu'elles devaient recevoir subséquemment, de sorte que la surface indique d'elle-même les couleurs qui devaient la couvrir. Ainsi en employant le bleu, le rouge, et l'or, les Maures avaient soin de mettre ces couleurs dans des positions, où elles étaient vues le mieux et où elles pouvaient contribuer le plus à

rehausser l'effet général. Dans les surfaces modelées, ils plaçaient le rouge qui est la plus forte des trois couleurs et que dans les profondeurs, l'ombre peut adoucir la couleur, mais jamais ils n'appliquaient le rouge sur les surfaces. Le bleu se mettait dans l'ombre également, et l'or sur toutes les surfaces exposées à la lumière ; car il est évident que c'est le seul arrangement qui puisse donner à ces couleurs toute leur valeur.

Les différentes couleurs sont toujours séparées, soit par des bandes blanches, soit par l'ombre produit par le relief de l'ornement même, et c'est le principe qu'il faut absolument observer dans le coloris à plat, où il ne faut jamais permettre que les couleurs se touchent au point de se mêler à leur ligne de contact.

Dans le coloris des fonds des différents ornements diaprés, c'est le bleu qui occupe toujours les aires les plus grandes ; ce qui est parfaitement d'accord avec la théorie de l'optique et avec les expériences faites à l'aide du spectre prismatique. Les rayons de lumière se neutralisent, à ce que l'on croit, dans les proportions de trois de jaune, cinq de rouge et huit de bleu ; il faut donc une quantité de bleu égale au rouge et au jaune, le tout mis ensemble, pour produire un effet harmonieux, et pour empêcher qu'une couleur ne prédomine sur les autres. Dans l'Alhambra, où le jaune est remplacé par l'or qui tend vers un jaune rougeâtre, le bleu se trouve encore en plus grande quantité pour contre-balancer la tendance naturelle du rouge à accabler les autres couleurs.

Au point de vue de la distribution égale de l'ornement de surface sur les fonds, les Indiens ont aussi déployé 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.

On peut déduire les règles générales suivantes applicables à la fabrication de tous les tissus indiens.

Quand on fait usage d'ornements d'or sur un fond colorié, le fond sera le plus foncé là où l'on a employé l'or en grandes masses ; et quand on emploie l'or avec plus de sobriété, le fond sera plus clair et plus délicat.

Quand on fait usage d'un ornement en or seul sur un fond colorié, on y introduit la couleur du fond par le moyen d'ornements ou hachures, travaillés dans les couleurs du fond sur l'or lui-même.

Quand les ornements d'une seule couleur sont placés sur un fond d'une couleur contrastante, on détache les ornements du fond, par des contours d'une couleur plus claire, pour empêcher un contraste trop tranchant.

Quant, au contraire, les ornements d'une seule couleur sont placés sur un fond d'or, on détache les ornements du fond d'or, par des contours d'une couleur plus foncée, pour empêcher que l'effet des ornements ne soit affaibli.

Dans les autres cas, où l'on fait usage d'une variété de couleurs sur un fond colorié, des contours d'or ou d'argent, ou bien de soie blanche ou jaune, déta-

chent les ornements du fond, en donnant à l'ensemble un ton général d'aspect.

Dans les tapis et dans les combinaisons de couleurs aux tons foncés, on se sert dans ce but de contours généraux de couleur noire.

Le but que les Indiens ont eu en vue, surtout dans leurs tissus, semble être de définir les ornements d'une manière délicate et non d'une manière abrupte ; ils visent à ce que les objets coloriés, vus à une certaine distance, présentent un éclat neutralisé, qu'ils décèlent de nouvelles beautés à mesure qu'on s'en approche ; et qu'une inspection minutieuse fasse connaître les moyens par lesquels l'artiste est arrivé à produire ces effets.

En ceci, ils ne font que mettre en pratique les mêmes principes, qui règlent la décoration de surface dans l'architecture des Arabes et des Maures. Le tympan d'un arc mauresque et un châle indien sont faits précisément d'après les mêmes principes.

Les Chinois, malgré la haute antiquité de leur civilisation et la perfection à laquelle ils atteignirent dans leurs procédés de manufacture bien des siècles avant notre époque, ne paraissent pas avoir fait beaucoup de progrès dans les beaux-arts.

Dans leur ornementation, si familière au public, par les nombreux objets de toute sorte, provenant de leur manufacture qui ont été importés en Europe, les Chinois ne paraissent pas avoir dépassé le point auquel arrive tout peuple dans l'enfance de la civilisation ; leur art, tel qu'il est, est entièrement stationnaire et ne présente aucune tendance ni progressive, ni rétrograde. Ils sont même en arrière des habitants de la Nouvelle-Zélande, sous le rapport de la concep-

tion d'une forme pure ; mais ils possèdent, de commun avec toutes les nations orientales, l'heureux instinct de l'harmonie des couleurs ; et comme ce don est plutôt une faculté naturelle qu'un talent qu'on acquiert, il ne nous étonne pas, puisque c'est précisément ce à quoi nous devons nous attendre. L'acquisition de l'appréciation de la forme dans sa pureté demande une éducation plus subtile ; c'est le résultat ou de qualités naturelles beaucoup plus élevées, ou du développement des idées primitives par des générations successives d'artistes continuant dans leurs efforts, par de nouvelles améliorations, les progrès faits par leurs prédécesseurs.

Dans leur décoration peinte et dans leur décoration des tissus, les Chinois, en fait d'instinct artistique, ne trahissent que celui d'un peuple primitif (1). Les ornements qui ont pour base des combinaisons géométriques, sont ceux dans lesquels ils ont le plus de succès ; mais même alors, s'il leur arrive d'abandonner les patrons formés par l'intersection de lignes égales, ils paraissent n'avoir qu'une idée très imparfaite de la distribution des intervalles.

L'instinct qu'ils possèdent de l'harmonie des couleurs leur permet jusqu'à un certain point de balancer les formes, mais, une fois privés de cette aide, ils ne semblent pas capables d'obtenir le même résultat heureux.

Les Chinois sont avant tout de bons coloristes, et peuvent balancer, avec le même succès, les tons

(1) On a vu au chapitre du style japonais que les œuvres artistiques de la Chine ne nous ont été connues que beaucoup trop tard pour apprécier la valeur artistique de ce peuple à la civilisation séculaire.

Quand la Chine fut ouverte au monde ses arts étaient en pleine décadence depuis déjà plusieurs siècles.

de couleur les plus riches ainsi que les nuances les plus délicates.

Leurs efforts sont couronnés d'un plein succès, non seulement dans l'emploi des couleurs primaires, mais aussi dans celui des secondaires et des tertiaires; et davantage encore peut-être, dans le maniement des tons clairs, des couleurs pures, — surtout dans le bleu pâle, le rose pâle et le vert pâle.

L'ornement chinois, pris dans son ensemble, est une expression fidèle de ce peuple bizarre; ce qui le caractérise, c'est la bizarrerie, — nous ne saurions dire qu'il soit capricieux, car le caprice est l'élan erratique d'une imagination vive; et les Chinois sont entièrement dénués de la faculté imaginative; aussi toutes leurs œuvres pèchent-elles par le manque d'idéal.

Les ornements les plus variés que les artisans en métaux, en pierre, et les écrivains des manuscrits employaient généralement, se composaient d'une ou de plusieurs bandelettes étroites entrelacées et nouées, contournées quelquefois dans les enroulements les plus compliqués, et quelquefois arrangées d'une manière géométrique et symétrique.

En coloriant ces rubans de différentes teintes, appliquées sur un fond noir ou sur un fond de couleur, on peut produire des effets variés et charmants.

Un autre ornement caractéristique, qu'on employait à profusion dans les plus anciens ouvrages de tout genre, se composait d'animaux monstrueux, tels que oiseaux, lézards et serpents de différentes espèces, allongés généralement outre mesure et garnis de nœuds, de queues et de langues qui s'étendaient en longs rubans entrelacés, s'entremêlant de la manière la plus fantastique; quelquefois d'une manière symé-

trique, mais le plus souvent d'une manière irrégulière, dessinés qu'ils étaient de manière à servir de remplissage dans certains endroits.

Corrélation de l'ornement sculpté et de l'ornement peint (temps modernes).

Entre un enroulement en forme de volute, où le relief diminue graduellement depuis le départ jusqu'à l'œil de la volute, et un enroulement où le relief est uniforme sur toute l'étendue, la différence de l'effet est très grande ; et c'est à leur préférence constante pour la première de ces formes, que les artistes de l'Europe sont redevables des résultats infailliblement agréables qu'ils ont atteints dans les combinaisons les plus simples, comme dans les plus compliquées, de leurs formes spirales.

Cette appréciation raffinée des nuances délicates du relief en sculpture, fut portée à sa plus grande perfection dans les temps modernes par Donatello, dont l'autorité en fait de goût avait le plus grand poids possible chez ses contemporains de Florence, et dont l'exemple fut suivi avec respect par les artistes de toutes les classes.

Et au moyen de cette combinaison, il parvint à diviser ses compositions en différents plans, presque comme dans une peinture. Donatello connaissait trop bien son métier pour jamais dépasser les conventions spéciales de la sculpture, mais il enrichit la pratique florentine de nombreux éléments dérivés de l'art de peinture. Ces inventions — car elles sont presque dignes de ce nom, quoiqu'elles ne soient que le fruit d'une étude soigneuse de l'antique — furent adoptées et imitées avidement par les ornemanistes de l'épo-

que, et c'est à ces inventions qu'on peut faire remonter la trace de la supériorité technique si frappante, qui distingue les meilleures sculptures et le modelage de la Renaissance.

Enfin, quand ce système de l'arrangement régulier des ornements en plans eut atteint à l'apogée de la perfection, les effets de lumière et d'ombre se trouvèrent ménagés si ingénieusement, que, vue de loin, l'œuvre ne présentait que des points disposés symétriquement en rapport avec certaines figures géométriques dominantes. En s'approchant de quelques pas, l'œil pouvait démêler les lignes et les figures qui joignaient les points des plus saillants. En se rapprochant de plus près encore, on distinguait les feuillages et les tendrons, qui servaient à donner une idée tangible du type de la nature reproduit conventionnellement, et plus l'inspection était minutieuse et rapprochée, plus elle découvrait l'idée parfaite de la part de l'artiste, de tous les raffinements du tissu de la surface.

Jamais on n'y voit les fibres d'une feuille ou d'un tendron tournées dans une fausse direction, jamais la tendance gracieuse que la nature déploie dans la croissance, n'y est pervertie ou mal entendue. La polissure et les détails n'y trouvent leur place, qu'autant qu'ils ont quelque fonction spécifique à remplir ; et quoique le travail y ait été prodigué à pleines mains, à tel point que chaque touche prouve que c'était un travail d'amour, il n'y est jamais prodigué en pure perte, comme cela arrive souvent de nos jours. L'introduction dans les bas-reliefs des éléments, qui sont du domaine de la peinture, dégénéra bientôt en confusion entre les mains d'artistes moins pénétrés que Donatello, de l'appréciation des limites exactes du

traitement conventionnel en fait de sculpture. Le grand Ghiberte même a gâté l'effet de plusieurs de ses compositions les plus gracieuses, par l'introduction de la perspective et d'autres accessoires copiés trop directement d'après nature. Dans quelques-uns des ornements sculptés de Certosa, cette faute est poussée à un tel point d'exagération, que des monuments qui, par leur beauté et leur dignité devraient inspirer au spectateur une admiration grave et sérieuse, ne servent qu'à l'amuser — ressemblant à une maison de poupées peuplée de fées de guirlandes, revêtue de tablettes, et couverte fantastiquement de feuillage, au lieu de représenter des œuvres d'art importantes, élevées en commémoration des morts ou destinées à un usage sacré.

Un reproche qu'on peut adresser avec justice à bon nombre de ces monuments, c'est que les idées que leur destination doit nécessairement faire naître, s'accordent mal avec les ornements déployés dans les frises, les pilastres, les panneaux, les tympans et les autres points enrichis d'ornements. Les masques tragiques et comiques, les instruments de musique, les ornements terminaux semi-priapiques, les autels antiques, les trépieds, les coupes à libations, les amours dansants, les hybrides monstres marins et les chimères, sont peu en harmonie avec des monuments érigés dans des édifices consacrés ou dédiés au culte religieux. Il ne serait pas juste, cependant, de mettre cette faute de confondre le sacré avec le profane, entièrement sur le compte des artistes de la Renaissance, dont les œuvres ne servaient qu'à refléter l'esprit prédominant de l'époque, car, déjà au xiv^e siècle, l'esprit des hommes les plus religieux était imbu des associations les plus dissembla-

bles à la fois religieux et païens, chastes et pervers.

On vit aussi se développer dans l'art de la peinture, un mouvement correspondant à celui qui avait eu lieu dans la sculpture, et dont nous venons de donner un aperçu succinct. Giotto secoua les entraves de la tradition grecque, mettant toute son âme à l'étude de la nature. Ses ornements, comme ceux de son maître, se composaient d'une combinaison de mosaïques peintes, de bandes entrelacées et de reproductions libres de l'acanthé. Dans ses ouvrages il a invariablement déployé une conception gracieuse de la balance qu'il est essentiel de maintenir entre les peintures sur murs et les ornements des murailles, tant pour la quantité que pour la distribution et les couleurs relatives.

Ces principes si justes de la balance ont été généralement compris et adoptés pendant le xiv^e siècle et nombre d'autres artistes étaient reconnus comme maîtres dans l'art de décorer les murs (1).

Ce fut Andrea Montegna, cependant, qui imprima à la peinture le mouvement que Donatello avait donné à la sculpture, et cela, non seulement pour les figures, mais aussi pour toutes les variétés des ornements empruntés à l'antique.

Les magnifiques cartons de cet artiste pourraient passer, jusque dans leurs détails les plus minutieux, pour les dessins d'un ancien Romain.

Voici en terminant l'énumération des principes généraux relatifs à l'harmonie des formes décoratives

(1) Cent ans au moins avant Giotto, les artistes français du moyen âge avaient trouvé la formule admirable de la peinture *murale*, dont quelques fragments de fresques attestent encore la beauté. Voir au chapitre suivant : Conférence de M. Laffilée.

et à l'harmonie des couleurs; nous les appellerons les vingt-six commandements du décorateur :

1

L'architecture dérive directement des besoins de l'homme, elle est l'expression des facultés et des sentiments d'une race.

2

On doit décorer la construction mais il ne faut pas construire la décoration, ce qui veut dire que la décoration naît de l'architecture et qu'elle en dépend.

3

Les éléments décoratifs doivent se combiner pour la convenance générale du style, la proportion et l'harmonie et donner comme résultat une sensation de repos.

4

La beauté de la forme résulte des lignes naissant les unes des autres graduellement.

5

Dans une composition, on doit arrêter d'abord les grandes lignes ou formes générales, les subdiviser ensuite, puis commencer l'ornementation par grandes divisions et suivre progressivement, par remplissage successif de petites divisions.

6

Tout motif ornemental doit avoir pour base une construction géométrique.

7

Le sentiment des proportions est aussi indispensable entre les membres ou les détails d'une ornementation qu'il est indispensable dans l'ensemble général.

8

L'harmonie des formes réside dans le juste équilibre et dans le contraste des lignes verticales, horizontales, obliques et courbes.

9

Toutes les lignes ornementales doivent partir d'une ligne directrice, et chaque ornement aussi éloigné soit-il de l'axe de la composition doit être relié à son point de départ, branche, tige ou racine.

10

Les jonctions des lignes courbes avec d'autres lignes courbes, ou de ce genre de lignes avec des lignes droites doivent s'établir de façon à ce que ces lignes soient tangentes entre elles aux points de rencontre.

11

La composition des ornements ne doit jamais être basée sur l'imitation naturelle des objets, mais d'après une interprétation conventionnelle basée sur le rappel des principaux caractères de cette forme qui ne doit pas être dénaturée mais stylisée de manière à ce qu'on puisse toujours la reconnaître.

12

La couleur, dans l'ornementation, est considérée comme l'auxiliaire de la forme pour venir en aide à

la compréhension que l'œil doit s'en faire, soit pour distinguer les motifs les uns des autres, soit pour distinguer les unes des autres les différentes parties d'un même motif.

13

On emploie la couleur pour accentuer ou marquer les lumières et les ombres et aussi pour aider le jeu des formes par une juste répartition des nuances.

14

Les petites surfaces demandent des couleurs plus franches que les grandes surfaces et en moindre quantité.

15

Les couleurs franches, voyantes, s'emploient de préférence sur la partie supérieure des objets, les autres à la partie inférieure.

16

Dans une harmonie de colorations franches, le jaune est appelé à figurer en moindres proportions que le rouge, et le rouge en moindre proportion que le bleu; dans les colorations dérivées de ces trois couleurs fondamentales, les tons orangés seront en moindre proportion que le rouge sombre, et celui-ci en moindre proportion que le vert, puis viennent dans le même ordre les tons jaune-vert, bruns et olivâtres.

17

Quand un ton de faible valeur se trouve juxtaposé à un ton vigoureux, il faut donner au plus faible une plus grande proportion.

18

Dans un ensemble de décoration peinte, où le bleu et le jaune dominant, il faudra contraster ces deux nuances par un ton rougeâtre; si l'ensemble est rouge et bleu, il faudra contraster par un ton jaunâtre, et si l'ensemble est dominé par le jaune et le rouge, on fera contraster par un ton bleuâtre.

19

Le bleu se place de préférence dans les creux, le jaune sur les parties saillantes, et le rouge dans les fonds.

20

Les couleurs paraissent plus claires sur les fonds foncés et plus foncées sur les fonds clairs.

21

Les ornements de couleur sur un fond d'or s'en détacheront mieux par un serti de couleur foncée par rapport à leur teinte locale.

22

Les ornements d'or sur fond de couleur se détacheront du fond par un serti noirâtre.

23

Les ornements de couleur sur un fond de couleur s'en détachent par un serti blanc ou noir ou même en or.

24

Sur des fonds *très clairs* ou *très foncés*, on peut donner aux ornements n'importe quelle couleur

franche, ainsi que des ornements en or, sans qu'il y ait besoin de les détacher par un serti.

25

Un ornement foncé sur un ton clair de même nuance (ton sur ton) demande à être redessiné par un serti, un ornement clair sur un fond sombre de même nuance, ne demande pas de redessiné.

26

On ne peut prétendre à faire bien et beau que par la connaissance des principes généraux et lorsqu'on en comprend toute l'importance.

On a trouvé déjà ou l'on trouvera, au cours des chapitres de cet ouvrage, l'explication développée de ces principes qui sont comme la charpente de toute œuvre décorative, mais nous avons voulu les grouper ici pour qu'ils soient plus en évidence, il faut les avoir en tête à force de les avoir eu sous les yeux.

Aucun métier, aucun art, ne peut utilement s'exercer sans cette connaissance des principes spéciaux à chacun d'eux, on le dit souvent, on le dit toujours, on ne le dira jamais trop.

CHAPITRE V

La peinture décorative en France avant la Renaissance.

De tout temps la peinture a été appliquée sur les surfaces murales des édifices; les monuments des plus anciens peuples dont nous avons résumé l'histoire dans ce volume même, nous le prouvent surabondamment.

Les Egyptiens peignaient leurs demeures, intérieurement et extérieurement, les Arabes polychromaient luxueusement leurs mosquées; les Japonais, les Russes, chez tous la peinture fut appliquée dès les âges les plus reculés.

Il nous paraissait intéressant de rechercher, avec preuves à l'appui, si chez nous, il en avait été de même, car les lourds édifices de pierres de l'époque romane nous semblaient peu faits pour être décorés par la peinture; les cathédrales elles-mêmes, par leurs gigantesques proportions, semblaient peu se prêter à une ornementation polychrome, malgré les traces de couleur que l'on y avait retrouvées souvent.

Eh bien! nous sommes heureux de pouvoir donner ici la plus grande partie d'une conférence faite à

l'Ecole des beaux-arts sur ce sujet spécial par M. Laffillée, architecte, qui s'est consacré tout particulièrement et depuis longtemps à l'étude de la décoration picturale de nos édifices anciens.

On y verra que non seulement la plupart des églises étaient peintes, mais qu'aussi les maisons particulières, les châteaux l'étaient également... On ne se fait pas à l'idée de voir nos édifices gothiques polychromés en dedans et même au dehors, peints, dorés, pomponnés comme des châsses, et pourtant cela a été ; c'est une vérité qui fut mise en doute, mais que Viollet-le-Duc a su réfuter magistralement — et que M. Laffillée va réfuter à nouveau :

« On a nié pendant longtemps la participation de la polychromie à la décoration intérieure et extérieure des édifices du moyen âge et, encore aujourd'hui, peu de personnes sont bien fixées sur l'importance pourtant considérable de son rôle.

« Les spécimens de décorations peintes qui nous sont parvenus sont, en effet, si incomplets et tellement dispersés que, à moins de les rechercher d'une façon spéciale, on peut voyager longtemps en France sans en remarquer un seul. Il en résulte une habitude de l'œil à laquelle on ne peut opposer que des conjectures qui, si rigoureusement déduites soient-elles, sont impuissantes à modifier l'opinion publique. Cependant, cette rareté est plus apparente que réelle.

« Nous avons constaté des traces de décorations dans plus de huit cents monuments, le quart de ceux que nous avons explorés.

« Ces vestiges se réduisent souvent à quelques taches de couleur ; insuffisantes pour donner une idée exacte de l'aspect primitif d'un édifice, mais permettant d'affirmer qu'il a été peint. Par leur état de délabre-

ment même, ces témoignages nous renseignent doublement en nous faisant comprendre comment beaucoup d'autres décorations ont pu totalement disparaître.

« Plus que l'action des années et des intempéries, les travaux de restauration ont contribué à dépouiller les monuments de leur décoration ; il en résulte que les plus considérables, ceux qui ont été l'objet de plus de soins, sont à ce point de vue les plus maltraités.

« Par contre, ceux qui ont été laissés dans un état d'abandon relatif sont les plus riches en documents. Dans quelques-uns de ces derniers on trouve les restes de trois, quatre, jusqu'à six décorations d'époques différentes dont plusieurs superposées, le tout couvert par de nombreuses couches de badigeon à la chaux. Dans des édifices voisins et du même âge on ne saurait trouver le moindre vestige de peinture et peu ou point de badigeon.

« Comme il est impossible d'admettre que ces monuments aient de tout temps été traités aussi inégalement, de parti pris, la différence d'aspect qu'ils présentent aujourd'hui ne peut avoir qu'une cause accidentelle, d'intervention relativement moderne, telle qu'une remise à neuf accompagnée d'un grattage à vif dont il est toujours facile de retrouver la trace.

« Des centaines d'observations des monuments de tous styles, de toutes époques, nous ont conduits à conclure que toutes les églises du moyen âge étaient faites pour être entièrement peintes à l'intérieur et au moins partiellement à l'extérieur. Prenons l'église Notre-Dame de Paris, qui peut être considérée comme un des types les plus parfaits de l'architecture go-

thique, nous verrons qu'elle conserve encore sous les voussures de ses portes des traces de peintures, surtout de dorure, visibles pour l'œil le moins exercé. Mais ces tons usés, poussiéreux, ressortent à peine sur le ton gris de la pierre et ne modifient en rien l'aspect d'ensemble.

« Tout autre serait l'effet si nous leur rendions leur éclat primitif, l'or employé avec abondance faisant supposer que la gamme en était extrêmement brillante.

« La décoration ne pouvait être limitée à ces parties, car rien n'entraîne plus que l'emploi de la couleur, et le propre des artistes du moyen âge est de n'avoir jamais reculé devant les conséquences d'un système, quel qu'il fût.

« Le portail de Notre-Dame était-il entièrement couvert de peinture, comme étaient couvertes de mosaïque les basiliques des premiers siècles en Italie? Nous ne le pensons pas. C'est plus que la logique et l'œil surtout n'en réclament. Mais nous croyons que des rappels de couleur et d'or venaient redessiner les grandes lignes de la composition et relier à l'ensemble, des points que le trop grand éclat de leur coloration en aurait fait sortir. Lors de la restauration de ce portail, Viollet-le-Duc a d'ailleurs trouvé à différentes hauteurs des traces de couleur très significatives.

« Une partie du transept nord de la cathédrale de Reims, abritée depuis le xvii^e siècle par une construction parasite, conserve une décoration du xiii^e siècle qui montre jusqu'à quel degré de délicatesse était poussé ce genre de décoration extérieure.

« Les documents que nous avons pu réunir nous ont fait non seulement admettre le principe de la poly-

chromie, mais nous ont permis de retrouver quelques-unes des règles qui en dirigeaient l'application et dont l'ensemble constitue un art bien défini, ayant une évolution logique et conforme au progrès de l'architecture.

« En dehors des nombreux fragments d'enduits colorés qu'on retrouve sur l'emplacement d'anciennes villas romaines, on ne connaît en France qu'un seul spécimen de peinture murale antérieur au XI^e siècle ; c'est une fresque que l'on voit à Langon, dans le département du Morbihan.

« C'est une œuvre entièrement d'inspiration romaine, mais par un point elle se rattache à l'art français. Il s'agit du procédé matériel, différant notablement de celui des fresques italiennes, mais en tout semblable à celui employé chez nous aux XI^e et XII^e siècles et, vraisemblablement, le seul en usage pendant cette longue période intermédiaire sur laquelle nous ne savons que ce que nous apprennent les chroniques du temps.

« Si nous étudions les autres arts pendant la même période, nous constatons une influence byzantine bien marquée, qu'une importation très active d'objets d'art orientaux avait rendue permanente. Les peintures murales du XI^e et du XII^e siècles conservent des traces de cette influence, et tout fait croire, si l'on considère son point de départ et son point d'arrivée, que notre art à ses débuts suivit pas à pas l'art byzantin dans son lent développement. C'est dans les églises de Ravenne, de Rome et de Constantinople qu'il faut étudier pour reconstituer l'art décoratif de la France avant le XI^e siècle. Après cette date, nous sortons du domaine de l'hypothèse, et les exemples ne nous manquent pas pour reconnaître que, si l'art

est encore dominé par l'influence gréco-byzantine, il est exercé par des artistes nationaux et non pas par des étrangers, comme d'aucuns le prétendent.

« La main d'artistes grecs aurait eu trop d'occasions de se trahir en collaborant à des œuvres aussi considérables que la décoration de Saint-Savin (Vienne) soit dans l'ajustement des accessoires, soit dans le tracé des inscriptions dont le système repose sur des conventions toutes différentes dans l'art grec et dans l'art occidental.

« Dans les édifices du XII^e siècle les documents se font plus nombreux ; nous constatons alors plusieurs centres qui nous permettent de conclure à l'existence d'écoles régionales, bien caractérisées, que nous pouvons opposer à toute une catégorie d'archéologues prétendant que, pendant l'époque romane, nous étions encore tributaires de l'étranger et que nos monuments étaient décorés par des artistes de passage, leur achèvement étant ainsi livré au hasard de ces rencontres.

« L'école qui nous a fourni jusqu'à ce jour le plus de documents a été découverte tout dernièrement dans la vallée du Loir. Tous les jours on trouve dans cette contrée, en grattant les vieux badigeons à la chaux, des fragments de décoration qui, tout en révélant dans leur facture le concours d'artistes différents, présentent des analogies qui autorisent à les classer sous le même titre d'école. J'ai étudié de près et copié avec soin un certain nombre de ces peintures. Elles sont assurément curieuses, mais elles sont loin d'avoir la valeur artistique de celles de Saint-Savin. Pour l'école Poitevine donc, nous possédons l'œuvre culminante. Sur les bords du Loir, c'est le contraire qui a lieu. Les grands édifices romans ont été transfor-

més, détruits, reconstruits ; notre étude ne peut porter que sur des monuments secondaires confiés à des artistes secondaires, mais dont le travail décèle encore, quoique à un degré très atténué, les qualités de l'œuvre mère à jamais perdue pour nous.

« Pour juger cet art assurément naïf et un peu trop rudimentaire, il faut s'isoler, oublier tout ce que l'on a vu, et, en tout cas, se garder d'établir des comparaisons, ce qui est bien la façon la plus déplorable de goûter une œuvre d'art.

« Rien en effet, de ce que nous recherchons dans la peinture moderne ne s'y rencontre, ni la beauté des formes, ni la grâce des attitudes, ni la magie des effets de lumière. Toute cette science était inconnue au moine peintre du xii^e siècle qui semblait la dédaigner. Son idéal était tout autre et plus élevé sans doute.

« Son art est un langage : dans les longs poèmes qu'il trace sur les murs de ses cloîtres ou de ses églises, il recherche avant tout la clarté, et pour y arriver ne recule devant aucun moyen. Il choisit à dessein les plus naïfs, et s'il lui arrive d'être éloquent, c'est par excès de simplicité.

« Le côté décoratif n'était pas sacrifié à la partie légendaire, et il faut admirer la sagesse avec laquelle les artistes d'alors savaient concilier les exigences de ce double rôle.

« Nous les voyons disposer les grandes lignes de leur composition de façon à respecter les formes de l'architecture et au besoin à les faire valoir en les redessinant à l'aide de moyens qui sont toujours les mêmes. Ce sont de doubles galons rouges et bruns, semés de points blancs, bordant tous les contours de l'architecture, ou bien de larges bandes horizontales

accentuant les divisions logiques de la construction.

« Les tons dominants de ces peintures sont l'ocre jaune et l'ocre rouge ; le vert et le bleu y entrent en quantités moindres.

« La combinaison de ces tons entre eux et leur mélange avec le lait de chaux forment une série de tons intermédiaires qui assure à ces travaux une harmonie qu'atteignent rarement aujourd'hui les œuvres les mieux conçues.

« Une autre école importante, celle de l'Île-de-France, est représentée par deux décorations placées dans des monuments assez éloignés l'un de l'autre, la chapelle du Petit-Quevilly, près de Rouen, et l'église Saint-Quiriace à Provins. Si la partie ornementale est fort pauvre à Saint-Savin, et presque nulle dans la vallée du Loir, elle est, sur les bords de la Seine, d'une variété et d'une richesse vraiment extraordinaires. La façon dont elle s'allie à la partie légendaire est surtout très caractéristique.

« Les scènes ou les personnages sont enfermés parfois dans des médaillons circulaires, grands ou petits, sur lesquels viennent mordre dans leur exubérance les volutes des rinceaux dont toute la souplesse, fait déjà pressentir les épanouissements de la flore ornementale du XIII^e siècle.

« Jusqu'au XIII^e siècle, les peintres décorateurs s'étaient servis presque exclusivement de la fresque que bien des critiques ont considérée comme inapplicable en France, à cause de l'humidité de notre climat. Ce procédé admirable, qu'il ne faut pas confondre avec les badigeons ou les peintures à la résine employés plus tard et aussi éphémères que notre peinture à l'huile, est absolument inaltérable quand il est exécuté dans certaines conditions qui n'ont pas

toujours été bien observées par les peintres romans.

« Dès le commencement du XIII^e siècle, à la faveur d'un mouvement politique et social, dont la nationalité française doit sortir définitivement constituée, l'art se transforme brusquement ; la peinture, la sculpture, rompant ouvertement avec les vieilles doctrines déjà battues en brèche aux siècles précédents, vont se régénérer dans l'étude de la nature. Mais, par une coïncidence fatale, c'est au moment où le premier de ces arts, entrant dans la voie nouvelle, va progresser rapidement, qu'il est arrêté dans sa marche.

« Le système d'architecture inauguré dans les nouvelles cathédrales, avait pour conséquence, la substitution de points d'appui isolés aux murs continus et de forte épaisseur.

« Cette nouvelle conception de l'équilibre des constructions, était un grand progrès dans l'art de bâtir, mais elle était fatale au grand art de la fresque.

« Les peintres ne disposaient plus de ces vastes surfaces planes, si favorables au déploiement des compositions, dont les sujets empruntés à la Bible étaient seuls, à cette époque, capables de soutenir l'inspiration des artistes ; quelques édifices importants, où le système ogival avait été appliqué avec moins de rigueur, présentaient bien encore quelques pans de muraille, mais leur décoration livrée à des artistes secondaires, ne peut nous donner qu'une idée médiocre de l'art à cette époque. Malgré cela, elles témoignent des préoccupations, des tendances nouvelles et montrent que, près d'un siècle avant Giotto, nos artistes avaient fait faire à la peinture, les progrès qu'on attribue généralement à ce maître.

« L'épanouissement de cet art plein de promesses,

correspondait à une époque de transition, et ne devait être que de courte durée. La peinture privée de ses espaces, ne trouvait qu'un refuge insuffisant dans le vitrail. La division des fenêtres en longs panneaux étroits, était pour elle une cause de gêne, dont elle ne s'affranchit qu'au xv^e siècle, en se décidant à déployer ses compositions sur la surface vitrée, sans tenir compte des meneaux de pierre qui la traversaient.

« Les peintres, n'ayant pour se mouvoir que des espaces encore plus restreints, n'abordèrent plus que des sujets en rapport avec l'étroitesse d'un cadre, auquel ils finirent par s'habituer si bien qu'ils se l'imposèrent, quand il eurent la facilité de s'étendre.

« De là ces combinaisons, d'ailleurs fort ingénieuses, d'architecture simulée, en forme d'arcatures dans les parties basses, de triptyques encadrant des tableaux.

« Villard de Honnecourt, architecte du xiii^e siècle, dans un précieux album conservé à la Bibliothèque nationale, nous indique nettement comment, au moyen de tracés géométriques, les artistes du temps, même les moins habiles, obtenaient cette pondération qui caractérise leurs productions.

« Quelques croquis de cet album montrent jusqu'où étaient poussées à ce moment la science du dessin et l'étude de la nature. L'architecture, dont la Sainte-Chapelle est le spécimen le plus typique, n'admettant plus les enduits de mortier qui servent d'assiette à la fresque, ce procédé fut presque complètement abandonné.

« On adopta la peinture proprement dite, qui répondait mieux à toutes les nouvelles conditions de la décoration et qui permettait l'emploi des tons brillants capables de lutter avec l'éclat des vitraux.

« Le vermillon, le bleu au cuivre, broyés avec divers ingrédients, cire, résine, etc., l'or et l'argent, les émaux, les pâtes gaufrées viennent répondre à cette préoccupation de l'effet décoratif, qui l'emporte bientôt sur l'étude du mouvement et de l'expression juste.

« La peinture du XIII^e siècle devient surtout ornementale.

« Dans ce nouveau rôle, elle reste pleine d'invention et se montre pleine de science.

« Elle crée une foule de tracés ingénieux et d'assemblages de tons qui pourront nous servir de modèles.

« Dans les édifices de peu d'importance, on suppléait aux moyens coûteux dont je viens de parler par l'emploi de la peinture à la chaux qui offre l'aspect de la fresque, et qui, sans en avoir tous les avantages, en conserve pourtant la largeur d'exécution.

« Je n'ai parlé jusqu'à présent que des constructions religieuses, mais nous possédons des documents qui permettent de savoir que la décoration des châteaux, basée sur un système iconographique différent, offrait tout autant d'intérêt.

« Si le prêtre voulait montrer à l'humble fidèle les articles de sa foi, le seigneur féodal aimait à retracer sur les murs de sa demeure ses propres faits d'armes, ou ceux d'un ancêtre fameux, ou bien encore les aventures fabuleuses chantées par les trouvères. Ces scènes étaient disposées d'après un système qui était toujours le même :

« C'est à la partie supérieure des murailles qu'elles se déroulaient, formant une longue frise. La partie basse était recouverte de jeux de fonds, de damiers et de semis, imités des étoffes du temps.

« Pendant le XIV^e siècle, qui correspond à la guerre de Cent ans, l'art fut négligé et resta à peu près le

même. L'arrivée à Avignon des Italiens qui nous ramenaient cet art éclos chez nous 100 ans auparavant, passa inaperçue, ou du moins l'influence de ceux-ci ne s'étendit pas au delà d'un très petit rayon.

« Au xv^e siècle, soufflaient les influences les plus diverses. Dans le nord, l'art flamand dominait et les figures de sybilles de la cathédrale d'Amiens semblent avoir été peintes par un élève de Memling.

« Dans le Midi, c'est l'art italien qui l'emportait ; on en trouve quelques traces, notamment à Saint-Emilion.

« Sollicité de côtés différents, notre art perdait toute direction.

« L'architecture ogivale, ayant poussé à leurs dernières limites les conséquences de son système, semblait ne plus pouvoir aller au delà et tenait en suspens les progrès des arts qu'elle régissait. Ce mouvement d'hésitation fut favorable à l'avènement de la renaissance italienne, qui, aidée par des circonstances politiques, s'implanta chez nous et imposa des dogmes nouveaux.

« La protection officielle des arts, inaugurée au même moment, se traduisit par une exaltation à outrance de l'esprit antique au détriment de notre génie national. On vit l'architecture, rejetant chaque jour quelques-unes des dispositions dont elle s'était enrichie pendant le moyen âge, faire en sens inverse le chemin qu'elle avait si brillamment parcouru, alors qu'elle se dégagait peu à peu des traditions de l'art romain dont elle était issue.

« Cette sorte de retraite ne fut pas sans gloire ; la lutte de ces deux courants engendra bien des chefs-d'œuvre où survivait l'esprit inventif de notre race, mais la tendance était fatale et devait aboutir au pas-

tiche insipide de l'art romain, tel qu'il fut pratiqué au commencement de ce siècle.

« Il est également curieux de remarquer que cette décadence coïncidait avec un abandon progressif de la couleur, et de constater que les récents essais, tentés en vue de rénover l'architecture, sont caractérisés par un retour à la polychromie qui, tout permet de le croire, jouera un rôle considérable dans l'architecture de l'avenir.

« Où pourrions-nous le mieux réapprendre cet art, pour lequel nous avons toujours montré le goût le plus vif, si ce n'est chez nous, où tant de conditions sont restées les mêmes ?

« Etudions donc nos vieux monuments pendant qu'il en est temps encore.

« Grâce aux soins de la Commission des monuments historiques, la conservation des œuvres de peintures murales les plus importantes est assurée, mais les fragments disséminés, qui en sont les commentaires précieux, disparaissent tous les jours sans qu'il soit possible de les sauver. Il serait à désirer qu'on en gardât au moins le souvenir, en en faisant des copies au fur et à mesure de leur découverte, et que, dans ce but, l'Etat organisât un service spécial. C'est le vœu que je formerai en terminant. »

Certes ce vœu honore celui qui l'a formé et dénote le souci d'un artiste épris des vestiges du passé. Mais hélas ! l'archéologie n'est pas suffisamment enseignée, on la prend dans le vulgaire pour une science de vieux fous et voilà pourquoi les « fragments disséminés », qui sont comme les épaves de notre art national, au lieu d'être recueillis, sont plutôt détruits ou pour le moins totalement dédaignés et agonisent dans quelques coins, à jamais perdus pour l'histoire de l'art.

Remarques générales sur l'emploi de l'or dans la décoration par teintes plates.

L'emploi de l'or dans la décoration remonte à la plus haute antiquité ; les Anciens, en effet, savaient battre l'or en feuilles pour l'utiliser à tous les usages décoratifs de leur temps : on peut voir au musée du Louvre de beaux spécimens de dorure, sur les sarcophages égyptiens notamment ; il s'y trouve même un exemplaire d'un livret de feuilles d'or fort intéressant à examiner et qui témoigne du degré de civilisation où en étaient arrivés ces peuples, de nombreux siècles avant notre ère.

Le vif éclat de l'or était fait pour séduire les artistes, car il donne une note de richesse incomparable aux objets, et dans la décoration peinte ; il fournit des rehauts magnifiques ; mais précisément en vertu de la vivacité de son éclat, il demande à être employé avec une modération relative, sa note a vite fait de devenir sinon excessive, au moins prépondérante ; souvent même, l'effet qu'on en attendait se trouve dépassé ou nullement atteint à cause de ses effets trop changeants selon la nature et la quantité de lumière qu'il réfléchit.

L'or est d'un voisinage redoutable pour les couleurs avec lesquelles il est juxtaposé et dont aucune ne peut soutenir la comparaison comme éclat ; sur les surfaces planes, l'or est difficile à poser, car il donnera un point brillant s'il est éclairé, et par contre, ne produira pas plus de sensation qu'une couleur jaune quelconque s'il se trouve dans l'ombre.

Décorativement parlant, et sauf pour les rehauts

d'ornements, l'or n'est à sa vraie place que sur les parties en relief.

Voici, au point de vue spécial de la peinture plate, l'avis de Viollet-le-Duc :

« Deux éléments constituent la décoration peinte, la forme, le dessin de l'ornementation et la juxtaposition des tons, l'harmonie en un mot.

« Mais nécessairement ces deux éléments sont connexes : l'harmonie colorée de l'ensemble peut dépendre en partie et dépend en effet de la composition du dessin. Or, il y a deux manières principales de procéder : ou considérer le dessin comme une ornementation posée sur un fond, ou faire que ce dessin soit combiné de telle sorte que les tons, juxtaposés à peu près suivant des surfaces égales, forment une tapisserie dont les valeurs colorantes composent un ensemble harmonieux.

« Le premier de ces deux systèmes a été appliqué par les Grecs et les Romains ; le second, par les Orientaux et notamment par les Indiens, les Persans et les Arabes.

« Les peintures décoratives qui nous restent de l'antiquité grecque et romaine nous montrent, sauf en des cas très rares, des fonds unis blancs, noirs, rouges, jaunes ou bleus, sur lesquels se détachent en vigueur ou en clair des arabesques, des rinceaux. L'ornement est ainsi, comme nous le disions, une juxtaposition.

« Les Byzantins ont, en maintes circonstances, adopté ce parti et ils ont ajouté à cette variété de fonds l'or qui n'était guère employé par les Grecs et les Romains, leurs initiateurs, que comme rehauts.

« L'emploi de l'or, comme fond, modifia nécessairement tout le système harmonique admis par les

Occidentaux, puisque cette couverture métallique a par elle-même une puissance de ton qui impose un parti très énergique, soit en clair, soit en vigueur. L'or, d'ailleurs, présente des apparences colorées d'une extrême variété, il parcourt toute la gamme des valeurs, depuis le clair le plus brillant, qui fait grisonner le blanc, jusqu'à l'intensité sombre qui lutte avec le noir, si bien que des tons intermédiaires peuvent se confondre absolument avec les demi-teintes du métal.

« De plus, l'éclat métallique de l'or, en tant que fond, a le grave inconvénient d'enterrer les couleurs et les tons, de leur donner un aspect louche. Avec les fonds d'or, on se servit donc, pour obtenir la coloration des ornements et des figures, de pâtes de verre. Ainsi l'éclat vitreux de ces manières pouvait lutter de puissance avec les reflets métalliques. L'emploi de la mosaïque n'était pas nouveau et il s'allia ainsi avec le parti des fonds d'or. Ceux-ci, d'ailleurs, étaient composés également de petits cubes de pâtes recouverts d'une feuille d'or prise sous une légère couche de verre transparent. Si le métal en prenait plus d'éclat, ces petites facettes juxtaposées, séparées par une surface plane, reflétaient la lumière de différentes façons et donnaient ainsi à des fonds une valeur colorée chaude, douce, transparente et vitreuse, que ne peut posséder la feuille d'or étendue sur une surface parfaitement dressée.

« Toutefois, la mosaïque, surtout avec les fonds d'or, acquiert une telle puissance de tonalité, qu'aucune matière, aucune peinture ne peuvent lutter avec elle, à moins que ces matières ne possèdent les mêmes qualités colorantes et le même aspect métallique ou vitreux, comme les bronzes, les marbres, les porphyres, les granits et les jaspes polis.

« Si l'on ne peut employer ces matériaux, il faut nécessairement renoncer à la mosaïque, sous peine d'écraser par son aspect puissant les parties des édifices qui n'en sont point couvertes. Aussi, les monuments dans lesquels la mosaïque produit un effet satisfaisant sont-ils entièrement revêtus ou de ce genre de peinture ou de matériaux précieux, y compris les pavés.

« C'est donc là un moyen de décoration très dispendieux et qui exige une exécution longue. Aussi ne peut-on le considérer comme d'un emploi ordinaire.

« Quant à la peinture décorative, si les fonds d'or peuvent être employés, ce ne doit être qu'avec discrétion ou en atténuant leur éclat par un travail qui équivaut aux inégalités de facettes que présente la mosaïque. L'or, au contraire, dans la peinture, peut être employé comme rehauts pour donner une valeur particulière à des parties que l'on veut faire saillir.

« Mais l'or exige l'emploi de tons très vifs et très chauds ou de tons blancs ou presque blancs.

« Quant aux tons mixtes, qui n'ont qu'une faible valeur, ils offrent cet inconvénient de se confondre avec les demi-teintes du métal et d'apporter ainsi de la confusion dans la composition. Ces tons mixtes étant nécessaires toutefois en maintes circonstances, on doit les employer suivant certaines compositions dont nous rendrons compte tout à l'heure.

« On peut donc dire : du moment que l'or intervient dans la décoration picturale, il faut adopter une gamme de tons différente de celle qui conviendrait si on évitait la présence du métal, et c'est de quoi l'on ne se préoccupe pas assez lorsqu'il s'agit de peintures décoratives.

« Pour nous faire mieux comprendre, si, avec quel-

ques tons légers, des gris, des rouges pâles, des jaunes et le blanc, on peut composer une décoration picturale d'un bon effet, on détruit cet effet en mêlant l'or à cette ornementation d'une tonalité douce, en ce que les reflets du métal, qui ont une extrême puissance de décoration, font paraître faux ou passés ces tons doux.

« Prodiguer l'or est un moyen d'éviter la difficulté, et c'est ce à quoi beaucoup de nos peintres décorateurs modernes ont été entraînés.

« Mais cette prodigalité n'est pas toujours une marque de goût et de savoir.

« Les peintures décoratives de la Perse qui sont certes d'une élégance harmonieuse rare et souvent d'une grande richesse d'effet, n'emploient l'or qu'avec beaucoup de mesure et d'à-propos.

« Il est une observation dont tous les peuples doués des qualités de coloristes ont tenu compte dans l'ornementation : c'est d'employer toujours des tons rompus et de ne se servir des couleurs franches qu'exceptionnellement.

« Il est impossible d'obtenir une décoration harmonieuse avec les trois couleurs : le rouge, le jaune et le bleu purs. On arrive avec beaucoup d'efforts à obtenir l'harmonie par l'emploi simultanément de ces trois couleurs en y ajoutant le blanc et le noir ; mais le résultat est toujours dur. Quand on analyse les tons qui composent un beau tapis de Perse par exemple, on constate parfois la présence d'une des trois couleurs employée pure, tandis que tous les tons qui accompagnent cette couleur sont rompus. Le plus souvent, la décoration colorée n'est composée que de tons rompus, et les plus harmonieuses ne sont pas celles où les couleurs franches sont les plus nombreuses.

« Les artistes anciens ont employé à profusion les gris clairs de diverses nuances et les effets les plus saisissants ont été obtenus à l'aide de ces tons, au milieu desquels apparaît une couleur pure, comme une touche qui illumine l'ensemble. Le blanc joue un rôle très important dans ces peintures, surtout avec la présence de l'or. Et, quand on calcule, sur une peinture ou sur une mosaïque qui semble très vive et soutenue de ton, les surfaces occupées par le blanc ou les tons gris très clairs, on est surpris de l'étendue relative de ces surfaces.

« Mais une des conditions de l'harmonie est de diviser ces tons rompus, tout en conservant au dessin d'ensemble des dispositions larges qui permettent d'en saisir l'ordonnance.

« Les Persans et les Arabes ont poussé cette qualité très loin, et jamais leurs peintures ne présentent de confusion. Si délicats que soient les détails, si multipliés que soient les divisions, l'œil retrouve toujours un thème large, facile à saisir comme dessin et comme parti de coloration, sans cependant qu'il y ait solution entre les divers membres de la composition. Quand une peinture décorative est traitée à la manière antique, c'est-à-dire quand elle consiste en un ornement plaqué sur un fond, l'harmonie est simple. Il suffit d'obtenir un effet en clair ou en vigueur du fond sur cet ornement, ou de celui-ci sur le fond; mais quand l'ornementation peinte rentre dans le parti des tapisseries ou parements, le problème est plus délicat et plus compliqué. Si l'on veut obtenir une harmonie brillante ou sombre, triste ou gaie, heurtée ou douce, il faut avoir recours à des ressources très diverses et très étendues; il faut calculer, peser pourrait-on dire, la valeur de chaque ton,

afin de donner à ces valeurs une puissance voulue en raison de l'effet à obtenir, car il est bien entendu que ces valeurs sont relatives et ne remplissent leur rôle que par suite de leur opposition à une autre valeur.

« Que les peuples orientaux soient arrivés à des résultats merveilleux sous ce rapport, d'instinct ou par une longue expérience pratique, d'où aurait découlé un enseignement méthodique, cela importe peu ; mais ce que nous pouvons constater, c'est que, si la théorie n'a pas précédé la pratique elle peut la suivre et que, en ceci comme en bien d'autres choses, l'observation vient expliquer comment le sentiment de l'artiste se conforme à certaines lois que la science constate et définit.

« Certes, jamais la démonstration scientifique seule ne fera composer une peinture décorative harmonieuse ; mais elle peut expliquer pourquoi et comment cette peinture décorative est harmonieuse et éviter ainsi à l'artiste de longs tâtonnements surtout, si les traditions ont été altérées ou perdues. »

Voilà une consultation magistrale sur le rôle de l'or dans la décoration, nous avons voulu la citer toute entière, car venant d'un tel maître, elle est bonne dans toutes ses parties, et puis parce qu'elle ne saurait jamais être trop méditée.

Tout emploi de l'or demande, en effet, à être mesuré et approprié et c'est de la justesse de sa note que dépendra toujours le sentiment de vraie richesse que l'on cherche plus souvent qu'on ne le trouve ; il faut savoir ni le prodiguer ni s'en montrer trop avare, mais avant tout il importe de le mettre en bonne place, et là seulement où il peut donner son effet réel de rehaut sans faire tache trop brillante ou trop sombre.

CHAPITRE VI

Retour à la technique.

MÉTHODE GRAPHIQUE OU DÉCOMPOSITION DES FORMES
DU DESSIN (1)

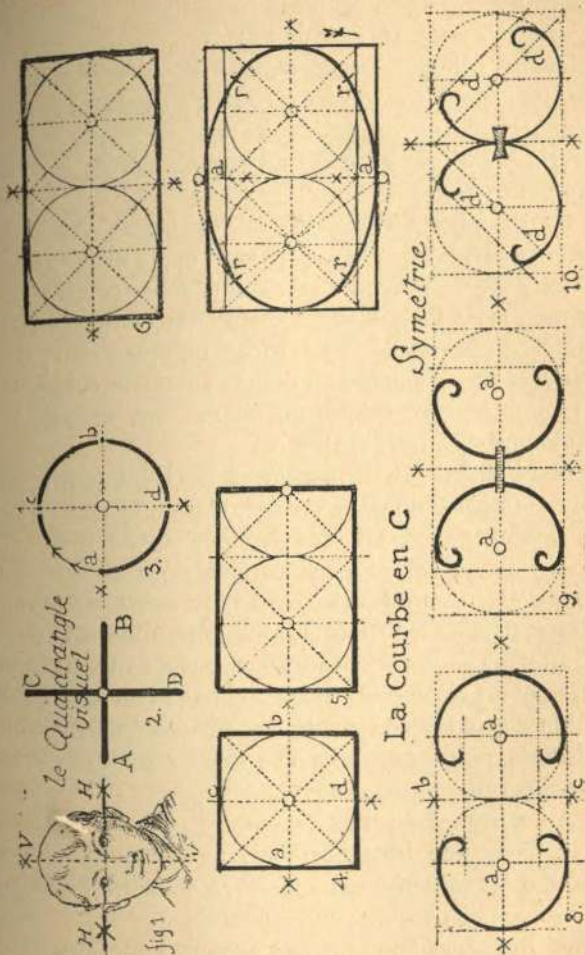
Diagrammes et figures.

Aux lignes fictives du quadrangle visuel formé par l'horizontale de la ligne des yeux et la verticale de la ligne du nez, correspondent en pratique : l'horizontale AB du niveau d'eau (2) et la verticale CD du fil à plomb. C'est à ces deux lignes (dont l'intersection forme quatre angles droits) que l'on a coutume dans tous les arts qui dépendent du dessin, de « rapporter » les innombrables tracés auxquels la pratique donne lieu. Ainsi dans la figure 3, un cercle, engendré par le mouvement d'un point colorant *a* autour d'un point fixe *o*, est « rapporté à ses axes » : horizontal *ab*, vertical *cd*; et les points *a*, *b*, *c*, *d*, sont les points cardinaux (symétriques) de cette figure.

Si, par ces points, on mène des parallèles aux axes,

(1) Méthode dite de Reiber.

on construit un carré (4) dont les quatre côtés sont



égaux. Un rectangle est produit par l'allongement de deux côtés parallèles; en 5, sa base a une fois

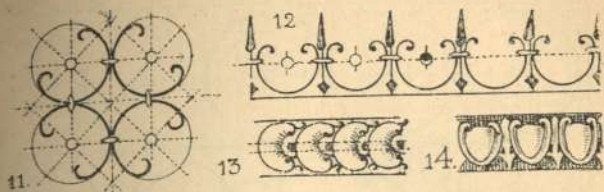
et demie, en 6, deux fois sa hauteur ; ces mesures constituent les proportions du rectangle. Cette construction (6) sert au tracé de l'ovale (7), où les cercles primitifs, égaux et tangents, sont « raccordés », par des arcs dont les centres sont placés sur l'axe de symétrie *aa*, et les points de raccord sont en *r, r*. Ainsi, le cercle s'inscrit au carré, l'ovale au rectangle.

Les courbes en *c* procèdent du cercle. Apposées symétriquement, elles peuvent appartenir, soit à deux cercles tangents (8), soit à deux cercles distants (9) ; les inclinaisons de leurs extrémités peuvent être réglées par des directrices obliques (10) ; elles peuvent être groupées en double symétrie comme au 11. Par leur répétition on en fait des crêtes (12), enfilages (13), oves (14), etc.

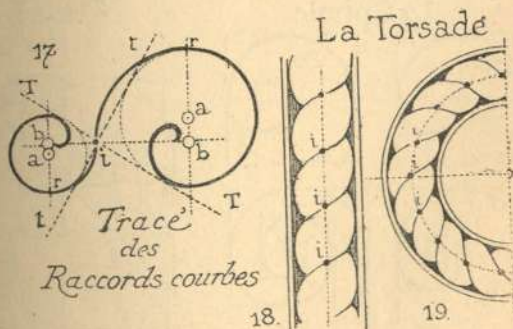
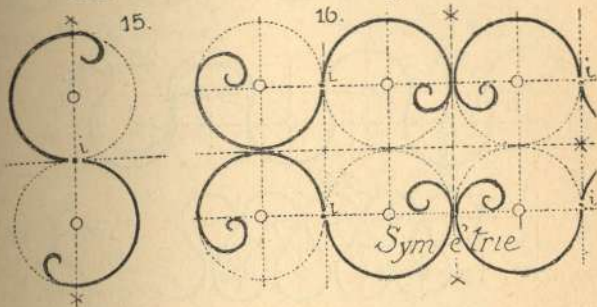
Semblablement, la courbe en S (15), qui procède de la tangence de deux cercles, et dont le point d'inflexion est en *i*, peut être groupée suivant des axes de symétrie (16). Si les cercles dont elle procède sont inégaux et distants, c'est l'intersection des tangentes communes *TT tt* (17) qui déterminera le point d'inflexion *i*, et les centres des arcs de raccord sont en *b, b*. Le tracé des torsades consiste en une répétition de courbes en S alignées sur des points *i* équidistants, pointés sur une directrice rectiligne (18 ou courbe 19).

Au 20, on voit une serpentine (cercles tangents alignés sur une directrice) formant « retour d'angle » ; au 21 deux serpentines opposées, à éléments alternant de dimension formant un entrelacs. Le 22-23 est le tracé qui servait aux maîtres anciens pour faire « voltiger des rubans » ; le 24 se retrouve fréquemment dans les bordures des vases grecs. Le 25 (serp.

opposées tangentes) nous a servi à reconstituer le dia-



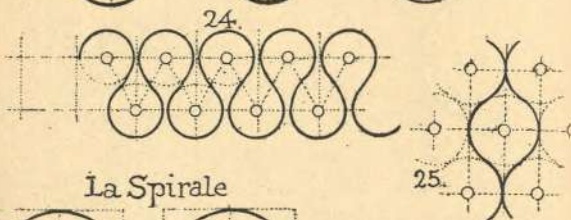
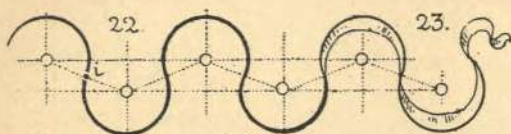
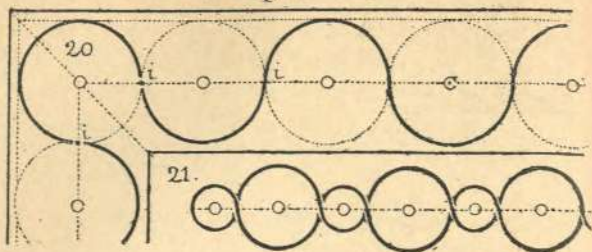
La Courbe en S *Les Inflexions*



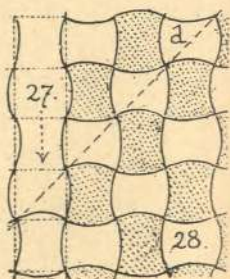
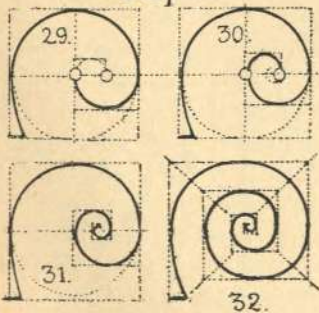
Trace des Raccords courbes

gramme d'un tissu ancien; le 28 est un semis de fond produit par l'intersection et la répétition de deux

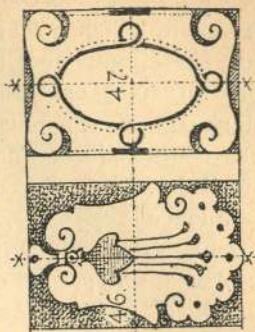
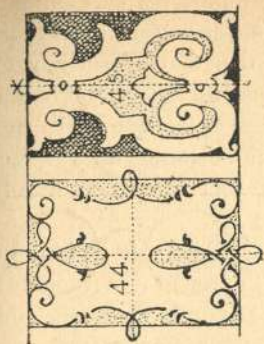
La Serpentine



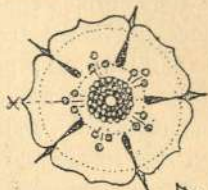
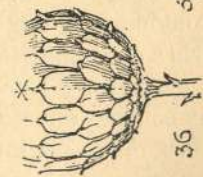
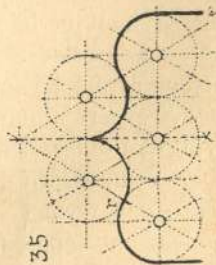
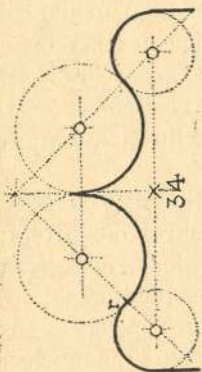
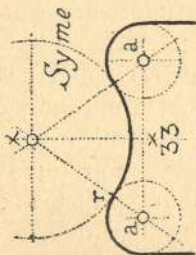
La Spirale



cours de serpentines opposées équidistantes : horizontalement au 26, verticalement au 27.



L'Accolade

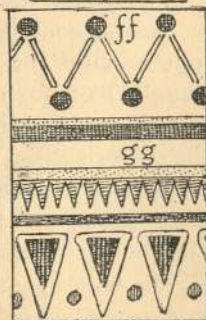
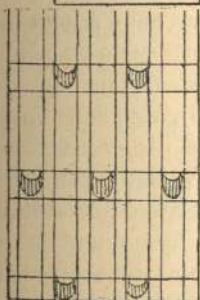
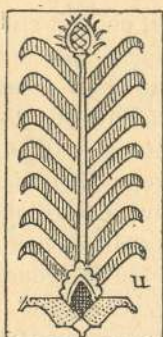
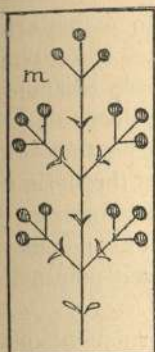
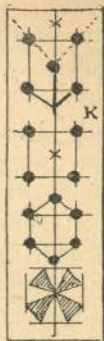
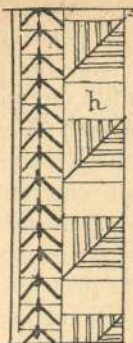


Les tracés 29, 30 et 31 décomposent les éléments de la spirale, courbe continue qui se ferme en tournant sur elle-même. Chacun des demi-cercles, rapporté aux axes, est prolongé par un autre dont le diamètre est moitié plus petit. On voit, au 31, que cette courbe s'inscrit dans une sorte de canevas rectangulaire, qui permet de la tracer correctement à la main levée (32).

Deux cercles distants, a, a (33), sont réunis en accolades, soit par un cercle tangent en r (raccord), dont le centre est placé sur l'axe de symétrie, soit par deux cercles égaux (34) tangents en r (raccord). L'accolade 35 est tracée sur un quadrillage de triangles équilatéraux, produit par des cercles tangents égaux, — la forme de l'accolade se rencontre dans les concours des feuilles de l'artichaut (36), des pétales des rosacées (dérivant du cinq-angle 37), des fleurs composées 38, etc.

Contours du rectangle. En 43, ce sont quatre courbes en s opposées, à brisures ou jarrets; en 44, des accolades en lacs de cordons, opposées; en 45, deux courbes en s à brisures rectilignes; en 46, les mêmes, opposées, interrompues, et reliées en bas par une courbe en C festonnée; en 47, deux accolades à volutes haut et bas, reliées intérieurement par un ovale en entrelacs.

Nous avons ici groupé une série de tracés usuels de l'Art céramique. Ils sont empruntés à divers styles et à diverses époques, et forment une sorte de tableau comparatif de l'application pratique des éléments des formes. Les motifs principaux de ces bandes sont séparés, encadrés, par des traces d'un caractère essentiellement primaire obtenus par la répétition d'un même élément.



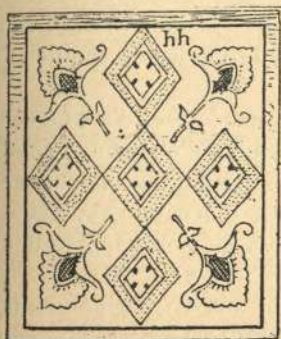
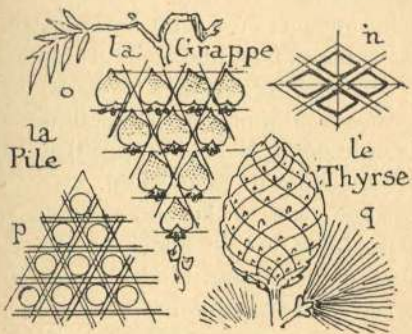
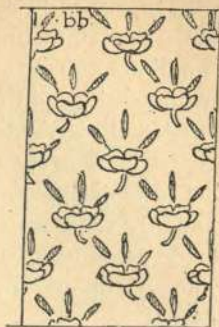
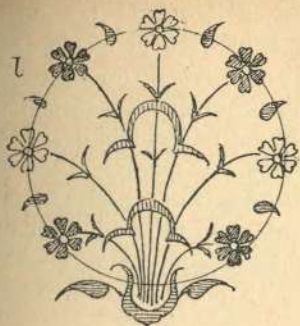
Ainsi le tracé *a* est celui d'une serpentine avec points alternés de position et répétés en suivant une directrice verticale. En *f*, des éléments rectilignes, opposés, suivent la direction de la verticale et de diagonale du carré (45°) ; *h* est la bordure d'une broderie turque, composée d'éléments linéaires répétés.

En *k*, on voit diverses positions symétriques du point : l'étoile est formée par les diagonales d'un octogone. Le tracé *m* montre une disposition symétrique de points groupés sur les tiges verticales et obliques : cette ordonnance se rencontre fréquemment dans la nature.

Dans la bande, on voit en *u* une palme orientale, droite, avec axe de symétrie et opposition biaise ; en *y*, une modulation de la ligne brisée (redents), avec remplissage de feuilles de lierre, décor de la céramique, qui se retrouvent dans la serpentine *aa*.

En *cc*, est un semis de croissants (broderie turque) alignés suivant un quadrillage rectangulaire ; en *ff*, alternance horizontale de points réunis par un double trait, et en *gg*, tracé de redents avec points de remplissage.

Ces tracés divers, formant des ornements courants (bandes, galons. etc.), se complètent par d'autres dispositions empruntées au décor des surfaces. Nous avons en *g* un angle d'étoffe brodée (Turquie). Le tracé suit les trois sens, horizontal, vertical et diagonal ; et c'est la matière (tissu de fils croisés dans deux sens) qui imprime à cette broderie son style particulier. Dans la bande, en *l* (décor d'une assiette persane), on voit une disposition formant gerbe et dérivée du tracé du huitangle ; plus loin, *n* est le diagramme du groupement du point en forme de pile ; *o* celui de la grappe (pile renversée, glycine) ; *q*,



celui du thyrses et de l'aigrette. Enfin, *s* est une palme (Perse) avec points (fleurs) symétriquement placés le long d'un axe courbe; *bb* un semis de fond (Japon), où les indications du feuillage suivent des directions diagonales et verticales, *hh* est une combinaison du losange avec fleurons (indiens) aux quatre angles.

Une jatte phénicienne *b* (plan); une potiche (grès du Japon), vase pour fleurs *c* (profil); une écuelle profonde à « poucettes » (anses) de provenance corinthienne, et un bol évasé, en porcelaine du Japon (moderne).

En *i*, c'est un tube (forme cylindrique) en porcelaine de Lille ancien; en *j* un vase balustre à anses (Japon) décor (bleu), *v* est une assiette (Japon ancien), en *x*, une autre (Delft ancien); le décor de l'une et de l'autre procède du quadrangle. La figure *z* montre la symétrie et le quadrillage d'un profil ou calibre du tour de potier (solides de révolution).

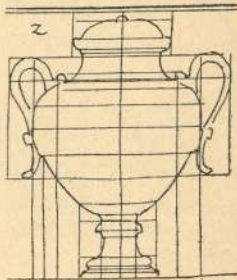
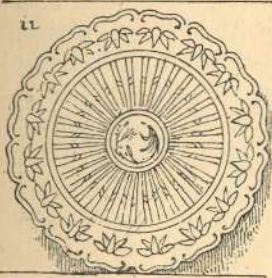
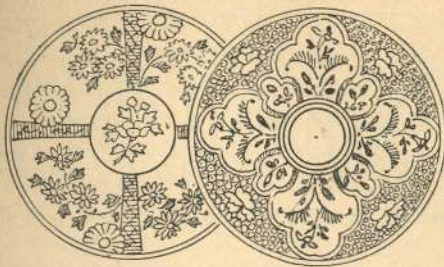
En *dd* est une tasse à chocolat avec sa soucoupe (plan) en porcelaine de Lille ancien, et en *ee* une corbeille à fleurs (Sèvres, pâte tendre); ces deux pièces établies sur un plan triangulaire.

Enfin, en *ii*, une vasque (Japon) dont le plan du décor est établi sur le système rayonnant, avec contours en accolades et marli de touffes de feuilles de bambou.

Les modulations primaires des formes d'art ne sont autre chose que le développement d'éléments géométriques, combinés par voie de répétition, de changement de position (alternances, opposition, symétrie, etc.) et d'adjonction à d'autres éléments puisés dans la nature.

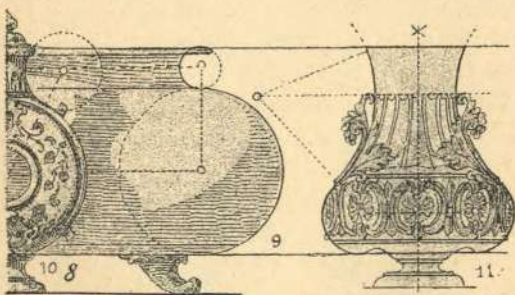
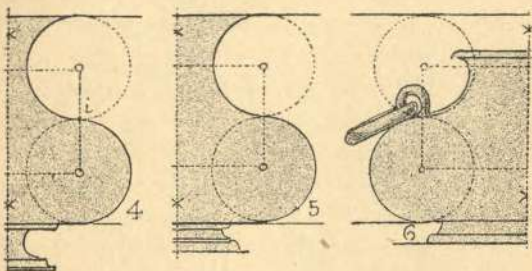
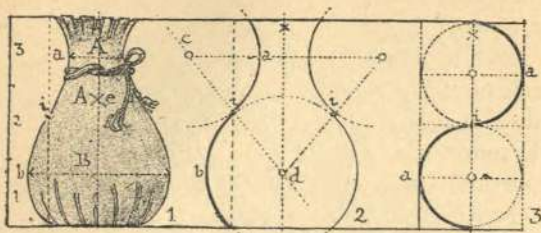
La forme de la bourse, qui sert de type à une famille nombreuse de formes usitées dans les arts (céra-

mique, verrerie, orfèvrerie, dinanderie, vannerie, etc.), est caractérisée par un étranglement dans la



partie supérieure, et, dans le bas, par un renflement. Le profil est une courbe continue dont l'inflexion est en *i*, et qui se décompose en deux arcs, l'un concave

a dont le centre est à gauche de la verticale du point *i* et l'autre convexe *b* ayant son centre à droite de



cette verticale. La figure 2 en montre le tracé correct : il résulte, comme on voit, de la tangence de deux cercles.

C'est une courbe en s, dont l'axe *c* (ligne des centres) est incliné.

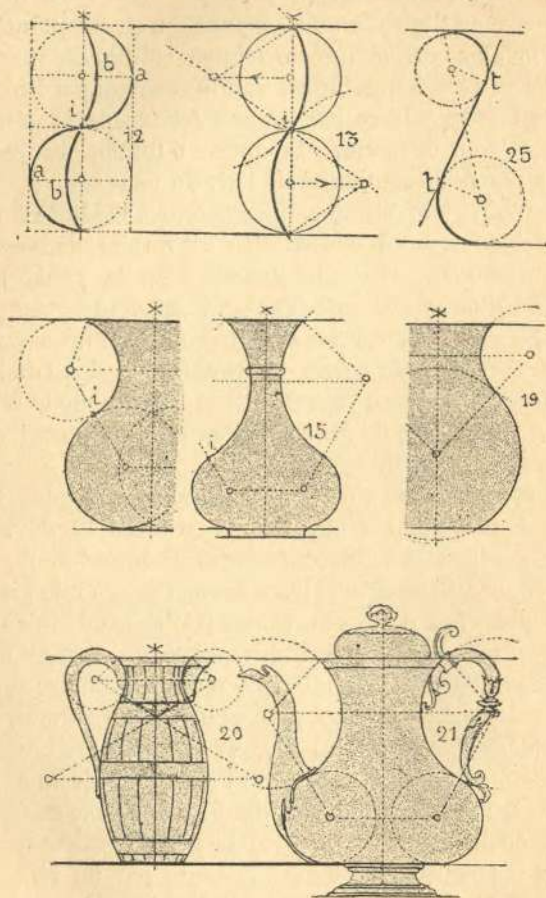
Si nous remontons au principe, que nous rappe-
lons à la figure 3, nous voyons qu'en adoptant la
courbe en s correcte, géométrique, calibre de vases,
les formes 4 et 5, produites, se différencient par l'écar-
tement de ce calibre par rapport à l'axe de symétrie
(axe du tour de potier). La forme 6 (bassin) est pro-
duite par la discontinuité de l'art du haut.

La figure fait voir un calibre obtenu à l'aide de deux
cercles de rayon différent: d'où les formes de bassin
8 et 9. En 10, c'est une gourde dont la panse est
formée d'un cercle inférieur (axe), et dont le col est
profilé par deux cercles symétriques, A l'inverse du
n° 9, le n° 11 a sa panse déterminée par des cercles
symétriques à petit rayon, et le col résulte de la tan-
gence du cercle de grand rayon, dont le centre est
éloigné de l'axe de symétrie.

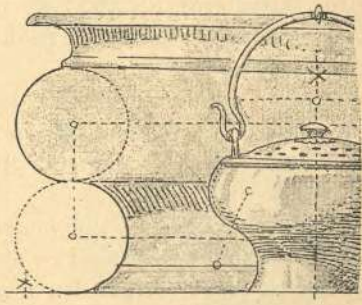
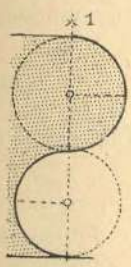
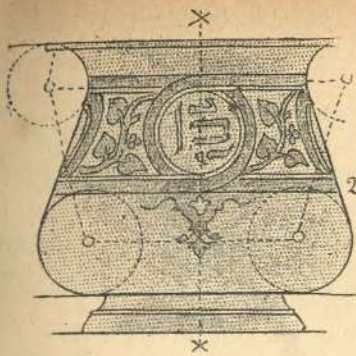
Il est clair que plus ce centre s'éloigne, plus les
arcs dont le point d'inflexion est en *i* (fig. 12) devien-
nent tendus: le calibre *aia* primitif devient ici *bib*,
et la figure 13 montre le tracé correct de ces inflexions
spéciales. Les figures suivantes (14, 15) font voir di-
verses formes résultant des positions variées des
centres. Au 19, c'est la forme du corps ou fût d'un
vase de poterie à fond plat, pour usages culinaires.
En 20, c'est un broc; en 21, une cafetière.

Les raccords droits résultant du tracé de la tan-
gente commune *tt* (fig. 25): donnent la forme caracté-
ristique des bassins arabes (cache-pot, fig. 26). On peut
aussi relier les deux cercles distants par un raccord
courbe (fig. 27). Retourné, c'est celui du seau ou
situla de l'ancienne Egypte, qui servait à puiser l'eau
du Nil.

On peut créer mille autres formes en s'aidant des indications qui précèdent, et où les praticiens recon-



naîtront un développement, qui n'avait pas encore été fait, de l'étude appliquée au tracé correct des vases,



du profil courbe connu dans les arts sous le nom de talon renversé.

Le tracé correct de la courbe en S est celui du talon renversé. Il fournit aussi le tracé du talon droit qui n'en est que la contre-partie; et si l'on prend ce tracé correct, géométrique, pour calibre on obtient les formes (bursaires renversées) que, par analogie avec certaines formes architecturales, nous désignerons sous le nom connu de balustres.

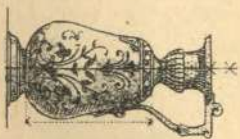
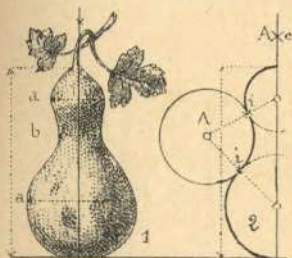
Autant la forme bursaire, si bien « en main », convient aux formes des vases qui servent à verser, autant la forme balustre, à large orifice, convient à ceux où l'on vient puiser (bassins, réservoirs, vasques, coupes, plats, corbeilles, etc.). Nos figures 4 (chauffe-rette), 5 (théière), résultent de calibre à talon droit. En 6 (vasque ou salière) le profil forme un indépendant du vase.

Ce profil peut être roidi à volonté par l'écartement des centres, et donner lieu à des « raccords » *r*. D'où les vases d'ornements 10, 13; et le pot à oilles 12.

Nous avons constaté que la courbe en S, quand son axe d'inflexion est vertical ou oblique, fournissait les types et le tracé correct des formes « bursaires » et « balustres ». Examinons maintenant les formes qui résultent de la position horizontale de cet axe. La figure 1 fait voir que la tangence des deux cercles fournit le profil *dib*, connu dans les arts sous le nom de doucine ou cimaise, dont le point d'inflexion *i* est, à cause de l'égalité des rayons, le centre d'un carré parfait *abcd*; et la diagonale *dib*, divisant la courbe en deux sections égales (arcs concave et convexe) est inclinée à 45 degrés. Ce profil, pris pour calibre donne lieu à la forme 2, qui est le type des vasque,

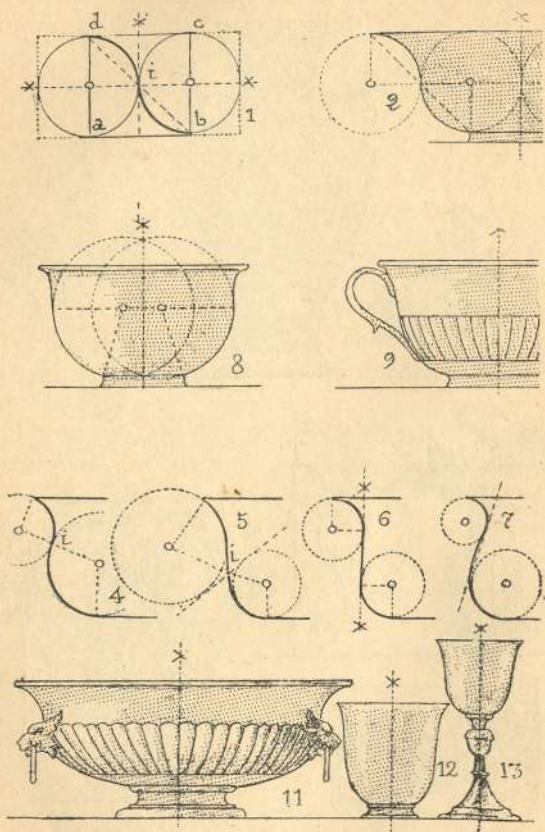
ou calices, suivant l'éloignement de l'axe de symétrie (axe du tour du potier).

Comme aux deux tableaux qui précèdent, ce profil



peut être « roidi » par l'écartement des centres des arcs dont il est formé. Ainsi, dans les figures 3, 4, 5 (points d'inflexion en *i*), le profil se relève graduellement jusqu'à la limite 6 (tangente commune, verti-

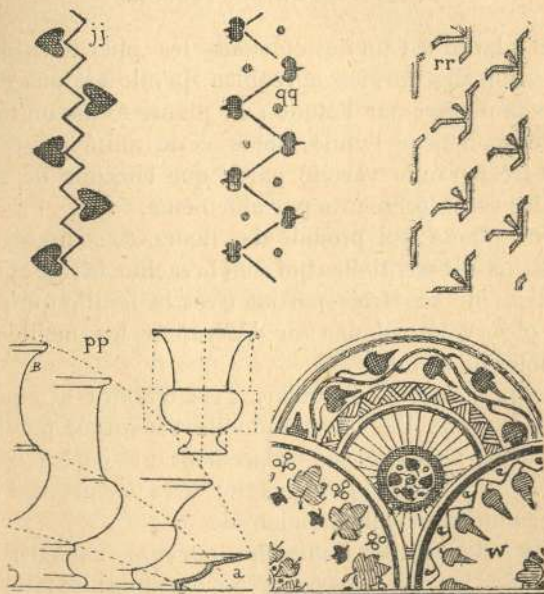
cale). Passé cette limite, la forme rentre dans la famille des « bursaires ». La méthode de classification que nous suivons ici, basée sur les tracés géo-



métriques corrects, a donc l'inappréciable avantage de délimiter nettement les diverses « familles » des vases, tout en montrant leurs liens de parenté.

Sur ces données ont été composées les formes : 8 (bol), 9 (tasse à deux anses), 10 (coupe à fruits), 11 (vasque à rafraîchir) et les formes typiques de gobelet (12) et du calice (13).

Voici des motifs de redents tirés des vases grecs, avec dispositions alternées (*jj*) de feuilles de lierres. En *oo*,



nous montrons des exemples d'échancrures du cercle où s'inscrivent des contours de fleurs et de feuilles. La figure *pp* est une série de 5 formes dérivées de la forme type placée dans l'angle, et passant par diverses modifications, à l'aide d'un faisceau d'arcs convergeant vers *a*, depuis le profil d'une assiette ordinaire *a*, jusqu'à celui du vase Médicis *b*.

Ces quelques tracés font voir avec quelle simplicité les éléments des formes dérivent les uns des autres, et s'enchaînent de façon à composer un alphabet de signes analogues à ceux de l'écriture.

UN PEU DE TECHNIQUE SUR LA PLANTE
ET LA COMPOSITION FLORALE

La plante est un des éléments les plus en usage en raison des formes agréables qu'elle est susceptible de donner par l'étude : la plante forme un tout qui en constitue l'unité, mais cette unité présente une très grande variété parce que chacune de ses parties est intéressante par elle-même.

Une plante qui produit des fleurs, se compose de trois parties essentielles qui sont la racine, la tige et les feuilles; de ces trois parties c'est la feuille qui par son observation donne au décorateur les meilleurs modèles de formes.

Ce qu'il importe d'étudier, c'est d'abord le squelette de la feuille, son anatomie constituée par les nervures; puis la forme proprement dite ou les contours, le rapport du squelette à la forme, qui en détermine la valeur ornementale.

Il y a des feuilles à une seule nervure, comme celle du sapin; les nervures *parallèles*, exemple: les feuilles du maïs. Les feuilles à nervures *pennées* dans le genre des plumes d'oiseaux, exemple : les feuilles de violettes et surtout la feuille d'onagre. Les nervures *palmées*, feuilles du houblon, de la vigne, etc. Les feuilles à nervures *peltinerves*, exemple : la feuille de capucine, celle du géranium, etc.

Les nervures ont naturellement une grande influence sur la forme de la feuille, ou *limbe*, qui peut

les contourner et les envelopper entièrement comme dans la feuille de laurier; le limbe est également *denté*, feuille de violette; *lobé*, feuille de houblon ou de vigne; *sequé*, comme la feuille d'anémone.

Pour faire fructueusement l'étude des feuilles, il faut les dessiner d'abord à plat et par unité, puis on dessine des branches de feuilles pour examiner les modes d'attaches et leurs dispositions diverses, la souplesse de la branche; on se familiarisera progressivement avec les formes si variées des feuilles et leur système de support; elles sont dites *opposées* comme la feuille du seringa et celle de l'érable; ou *alternes* comme celle du lierre. On en trouvera à tiges souples et grimpantes, d'autres à tiges droites, les premières grimpent par des racines ou crampons, ou bien au moyen de vrilles et encore par les pétioles mêmes de la feuille, ou par enroulement et enlacement de la tige et de son support; les tiges de lierre grimpent par crampons ou racines adventives, les tiges de vigne-vierge grimpent au moyen de vrilles.

Il y a lieu, dans la décoration, de représenter la feuille aussi bien que la fleur, non pas dans sa forme naturelle, mais dans une forme conventionnelle dite de *stylisation* qui est la transformation de la forme naturelle en forme ornementale; telle la fleur de lys de nos anciens rois qui est une stylisation de la fleur naturelle.

La stylisation d'une feuille est d'autant plus facile que sa valeur ornementale est plus grande ou, pour mieux dire, sa transformation est en raison directe de la nature de ses formes se rapprochant le plus d'une idée décorative; et ce rapprochement de l'idée décorative existe d'autant mieux que la forme de la feuille est de proportions régulières; ainsi la feuille

du marronnier se transforme aisément en motif ornemental à cause de sa symétrie et de ses proportions harmonieuses.

Les proportions d'une plante sont harmonieuses quand elles ont de l'expression en même temps que de la variété; l'expression vient de l'inégalité des dimensions, et la variété par la symétrie de cette inégalité; toutes les feuilles de même espèce ne possèdent pas exactement des proportions identiques, on doit choisir parmi plusieurs sujets pour faire l'étude de stylisation sur la feuille de telle ou telle plante déterminée; la simplicité dans les formes est une grande cause de la valeur ornementale d'une feuille.

La feuille isolée, employée seule ne constitue pas un ornement; sauf dans des conditions toutes particulières, c'est par le groupement de plusieurs feuilles de même espèce ou accompagnées par d'autres espèces que l'on peut constituer un véritable motif ornemental, un élément de décoration.

Si l'on voulait composer une bande de feuilles, ce sera par la répétition de motifs semblables que l'on y arrivera, mais les motifs peuvent être semblables de plusieurs façons; ils peuvent être semblables : en les plaçant deux à deux, trois à trois, etc.; on peut les *renverser*, les *détacher*, les *croiser*, les placer *symétriquement*, à *retour*, les *contrarier* et les *juxtaposer*.

On peut donc former une bande de feuilles de bien des manières, mais il faudra qu'elles aient toujours entre elles un lien commun qui les rattache ou les supporte.

Une bande peut être formée en disposant tous les motifs sur un même axe, telle une ligne droite qui peut être soit verticale, horizontale ou même oblique.

On peut les disposer parallèlement sur des axes verticaux, horizontaux ou obliques.

Les motifs peuvent également être dirigés sur deux lignes parallèles, ou en alternant sur deux ou trois lignes parallèles.

On peut les mettre sur une ligne brisée ou sur un système de deux lignes brisées parallèlement et formant entre elles un angle plus ou moins ouvert (système chevronné).

Quand les motifs sont disposés parallèlement on peut leur conserver le même écartement ou varier l'écartement, ou avoir plusieurs écartements différents pour former des groupes, et chaque groupe peut lui-même être composé d'un nombre plus ou moins nombreux de motifs.

Quand il y a *deux* écartements, tous les groupes doivent être égaux comme nombre de motifs.

Quand il y a trois écartements, les groupes doivent être égaux de deux en deux.

Dans le cas de quatre écartements, les groupes sont égaux de trois en trois.

A cinq écartements, les groupes seront égaux de quatre en quatre, etc., etc.

On peut aussi faire des combinaisons de deux séries de motifs semblables, elles peuvent être détachées, contiguës ou entre-croisées; la disposition peut être également symétrique par rapport à un axe droit; elle peut être disposée alternativement de part et d'autre sans symétrie, on peut les faire aller dans le même sens ou dans un sens contraire; les axes ou directrices peuvent être parallèles ou former un angle quelconque.

On peut disposer les motifs d'une même bande par alternance de deux ou plusieurs motifs, en répétant

un même motif ou plusieurs motifs, une ou plusieurs fois de suite, soit en les plaçant sur la même ligne, ou sur deux directrices parallèles, ou brisées.

Entre les motifs, il peut y avoir un espace plus ou moins large; ces motifs peuvent être juxtaposés ou entre-croisés de même façon que s'ils étaient semblables.

L'étude de la fleur n'est pas moins intéressante que celle de la feuille; comme cette dernière, elle est formée de plusieurs parties qui ont chacune un rôle à remplir dans l'ornementation, ce sont : le *calice*, la *corolle*, le *pistil*.

Le calice comprend quelquefois un second calice, le calicule, formé aussi de plusieurs parties; la corolle comprend plusieurs pétales et le pistil un nombre varié d'étamines.

Les membres de la corolle et du calice sont ou semblables et de même longueur; les fleurs qui appartiennent à ce genre sont dites fleurs régulières et peuvent s'inscrire dans une circonférence comme plan, la fleur d'aubépine est dans ce cas; lorsque les membres de la corolle et du calice son inégaux, les fleurs sont dites irrégulières.

On doit se pénétrer que toutes les parties d'une fleur sont utiles à son développement, elles ont même chacune une utilité distincte et que la forme particulière à chacune de ces parties est celle qui sied le mieux au rôle qu'elle est appelée à remplir.

De même qu'il a été dit pour les feuilles, on doit, pour les applications décoratives chercher à styliser la fleur et, pour la styliser, il faut d'abord l'étudier sur nature.

On fait un choix parmi les sujets d'une même es-

pèce et on dessine la fleur choisie parmi les plus régulières, d'abord *en plan*, c'est-à-dire vue par-dessus, et vue par-dessous, puis de profil, enfin, de trois quarts.

Quand la fleur est bien régulière on peut la dessiner en plan au moyen d'un tracé géométrique, circonférence divisée par un nombre égal à celui des pétales de cette fleur.

La stylisation de la fleur, c'est surtout son interprétation qui, tout en pouvant ne point ressembler au moyen d'exécution qui a servi à l'étudier, exige la conservation des lignes caractéristiques de sa nature, on y arrivera aisément par la simplification raisonnée de sa forme en plan.

Ensuite, on la dessinera de profil et de trois quarts, comme il a été dit, puis on étudiera une branche de plusieurs fleurs avec leurs feuilles.

Quand on se trouve bien en possession des formes d'une plante pour l'avoir dessinée sous ses différents aspects, il est bon d'en faire des études de *mémoire*, sans plus l'avoir sous les yeux, ce qui est certainement le meilleur moyen d'arriver à faire de la composition décorative par la plante ; ce même procédé du dessin de mémoire est d'ailleurs indispensable à tous les genres de décoration, plante, figure ou animal.

Ce qu'il importe beaucoup de connaître, c'est le port de la fleur sur sa tige, ou sa disposition, ce que l'on appelle l'*inflorescence*.

Quand la fleur s'enlève directement sur l'extrémité de sa tige non ramifiée, c'est-à-dire sans rameaux d'aucune sorte, l'inflorescence est dite *solitaire* et *terminale*, comme pour le coquelicot et la tulipe ; quand la tige se continue, comme pour la violette, l'inflores-

cence est dite *axillaire* (du mot *axe*) ; l'inflorescence est dite *groupée* quand la tige offre des ramifications à un ou plusieurs niveaux, et forment grappe ou épi.

La grappe est constituée lorsque les rameaux sont de moins en moins longs de la base au sommet de la tige ou axe principal, le lis est dans ce cas.

L'épi est constitué quand tous les rameaux sont également courts.

L'inflorescence *groupée* comprend encore le *corymbe*, quand les rameaux se terminent à peu près à la même hauteur et conjointement avec la tige elle-même ; ensuite vient le *capitule* quand les rameaux, tous très courts, partent uniformément de l'extrémité élargie du sommet de la tige ou rameau principal, comme la marguerite ; enfin, il y a l'*ombelle* quand les rameaux partent tous d'un même point de la tige comme la fleur de pissenlit vulgairement appelée *chandelle*.

L'inflorescence est dite en *cyme* quand la tige principale, terminée par une fleur, se divise en rameaux qui partent du dessous de cette fleur et montent latéralement jusqu'à un même niveau, soit en un ou plusieurs axes, ceux-ci, se terminant comme l'axe principal ; le myosotis et l'héliotrope sont constitués de cyme unipare.

La vigne est d'une inflorescence groupée en cyme composée, ce sont des grappes de grappes ; l'épi de blé est constitué par des épis d'épi ; la fleur du marronnier est constituée par des grappes de cymes unipares.

La classification des plantes est assez ardue à établir et ne sert d'ailleurs aucunement au peintre décorateur, nous allons seulement l'effleurer.

Suivant que l'ovaire des fleurs est ouvert ou fermé elles forment une division différente ; puis une nou-

velle subdivision sépare les plantes d'après la constitution de leur graine, les unes ont des feuilles à nervures parallèles et les fleurs du type ternaire : l'iris est de celles-là, les autres sont à nervures ramifiées et les fleurs sont du type quaternaire, telle la giroflée ; puis un autre groupe comprend les plantes dont les fleurs ont leurs pétales soudés entre eux ; enfin, dans un autre groupe, celles dont les fleurs ont leurs pétales non soudés.

Chacun de ces groupes forme des familles diverses aux noms botaniques assez drôles et dont nous ne parlerons même pas.

Contentons-nous de dire que la pomme de terre appartient à la famille des solanées ; la bourrache fait partie des borraginées ; le cyclamen appartient à la famille des primulacées, caractérisées par des fleurs à corolle régulière de cinq pétales, cinq étamines à filets soudés aux pétales ; le chardon, la chicorée et l'humble pâquerette des champs sont des plantes *composées* ; la ronce est une plante de la famille des rosacées (de rosace) ayant cinq pétales, beaucoup d'étamines soudées au calice ; la giroflée est de la famille des crucifères ; la renoncule ou bouton d'or, et l'anémone, des renonculacées ; la carotte, des ombellifères ; le géranium, des géranieuses ; enfin le blé et l'avoine sont de la famille des graminées.

CHAPITRE VII

Étude sur les principaux ornements classiques.

On vient de voir que la plante, pour être décorative, doit être traitée selon les principes qui règlent *l'arrangement de la forme* dans la nature, plutôt que sur la tentative d'imitation fidèle et absolue, toutes les fois que, dans un art quelconque, on vient à dépasser ces limites, c'est un indice de décadence.

Pour l'ornement qui n'est, à proprement parler, que l'accessoire de l'architecture, et qui ne doit jamais usurper la place des parties architecturales, ni les surcharger ni les déguiser, ces mêmes principes lui sont applicables car il n'en est pas moins l'âme même d'un monument d'architecture.

L'ornement fait connaître les soins et le goût plus ou moins raffinés qui ont été déployés dans la construction. Mettre l'ornement à la place convenable, n'est pas chose facile ; mais faire en sorte que l'ornement ajoute à la beauté et exprime l'intention de l'ensemble de l'ouvrage, c'est encore plus difficile.

Nous avons déjà montré que le goût pour les ouvrages d'ornement coexiste chez tous les peuples

avec les premières tentatives faites dans la voie de la civilisation; et il ressort de nos études précitées que l'architecture adopte l'ornement, mais ne le crée pas.

On a dit que l'ordre corinthien d'architecture avait été suggéré, par la vue d'une feuille d'acanthé qui, en croissant, s'était élancée autour d'un vase en terre; mais on s'était servi de la feuille d'acanthé comme ornement, bien longtemps auparavant, ou, du moins, on en avait suivi le principe de la croissance, dans les ornements conventionnels. Ce fut l'application particulière de cette feuille à la formation du chapiteau d'une colonne, qui amena pour résultat, la création de l'ordre corinthien.

Nous pensons donc avoir raison de croire qu'on peut arriver à produire un nouveau style d'ornement, indépendamment d'un nouveau style d'architecture; et, de plus, que ce serait un des moyens les plus prompts d'arriver à un nouveau style architectural; — si on pouvait, par exemple, trouver une nouvelle manière de terminer le sommet des moyens de support, on aurait résolu une des plus grandes difficultés.

Nous croyons qu'un artiste entièrement pénétré de la loi de l'accord universel des choses dans la nature, et de l'étonnante variété de leurs formes, lesquelles cependant n'ont pour base qu'un petit nombre de lois fixes : — la distribution proportionnée des aires, les courbures tangentes des lignes et la radiation d'une tige-mère, — quelque soit le type qu'il emprunte à la nature, n'a qu'à renoncer au désir de l'imiter et à suivre la voie qu'elle lui indique si clairement, pour arriver à la création de nouvelles formes de beauté.

Le seul exemple d'une feuille de châtaignier renferme toutes les lois qui existent dans la nature.

Nul art ne peut rivaliser avec la grâce parfaite de

sa forme, la distribution proportionnelle de ses aires, la radiation de la tige-mère, les courbures tangentes de ses lignes, et la distribution égale de la décoration de surface. Tel est l'enseignement que nous présente une seule feuille, mais si nous portons plus loin nos études, comme au chapitre précédent, nous verrons dans un assemblage de feuilles de vigne ou de lierre, que les mêmes lois qui existent dans la formation d'une seule feuille, existent aussi dans un assemblage de feuilles. De même que sur la feuille de châtaignier, l'aire de chaque lobe diminue en proportion égale à mesure qu'elle approche de la tige, aussi dans toute combinaison de feuilles, chaque feuille est partout en harmonie avec le groupe. Si sur une feuille, les aires sont si parfaitement distribuées que le repos de l'œil est maintenu, il en est de même dans le groupe; on ne voit jamais une feuille disproportionnée venir détruire le repos du groupe.

Cette loi universelle de l'équilibre est partout visible.

Les mêmes lois doivent donc exister dans la distribution de tous les éléments d'une ornementation.

Au reste voici presque complète, la préface de M. Passepont pour la 1^{re} partie de son magnifique ouvrage sur les ornements — étude consciencieuse qui n'est que commencée, hélas! et n'aura très probablement, ni suite, ni fin :

« L'étymologie du mot ornement n'a pas à nous préoccuper beaucoup, mais pour être complet, disons qu'il est d'origine grecque et découle de l'assemblage des mots *ordre*, *unité*, *proportion*.

« De cette origine il résulte que les mots ornement et ornementation s'appliquent tous deux d'une façon

générale à toute chose servant à en parer, à en embellir une autre, à la rendre belle. Mais si pendant longtemps, si chaque jour encore, dans le langage ordinaire, ces deux substantifs, synonymes de décor, qui lui aussi vient de beauté, ont la même signification et peuvent être confondus, il n'en est pas de même dans l'enseignement et dans la langue spéciale de l'ornemaniste. Pour nous, ornementation désigne un ensemble et s'applique spécialement à l'assemblage heureux, au groupement habile de différents motifs bien choisis et agencés avec art : l'ornementation d'un vase ou d'un meuble, c'est toute la décoration qui recouvre le vase ou le meuble ; l'ornementation d'un chapiteau corinthien c'est la réunion bien faite des moulures, des volutes, des feuilles, des caulicoles, des culots et de la rose, considérés tous ensemble ; tandis que nous appelons particulièrement ornement, l'un, pris séparément, de ces motifs variés qui, combinés entre eux, forment l'ornementation du vase, du meuble ou du chapiteau : une moulure, une feuille, un culot, une rose ou rosace sont chacun un ornement.

« Les ornements constamment mis à contribution sont de deux sortes : ou bien ils sont formés par un seul élément, complet par lui-même, comme le filet, la grecque, le godron, le culot, l'écaille, etc. ; ou bien ils sont établis par la réunion intime de plusieurs types élémentaires, comme le cartouche, l'entrelac, la guirlande, la frise, et peuvent même atteindre un certain développement assez important, comme l'arabesque. Lorsque, dans les musées et les expositions, on étudie les ornements et leurs applications nombreuses aux œuvres si éloquents des maîtres, on arrive facilement à reconnaître que ces additions élégantes,

qu'elles soient linéaires, méplates ou modelées, sont composées, dans leurs ensembles et dans leurs détails, suivant certaines lois générales telles que la symétrie et la pondération ou leurs dérivées : la répétition, l'alternance, la gradation, la résonance, etc., accusant le parti décoratif et le sens dominant et mettant en évidence l'échelle et la convenance du sujet.

« On voit également que depuis la simple redite de points et de lignes jusqu'aux grotesques, les plus fantastiques et aux rinceaux les plus compliqués, les éléments qui servent à les former sont puisés dans l'un quelconque des trois règnes de la nature, ou bien sont nés des inventions humaines. Le champ où l'ornemaniste peut recueillir ses inspirations et prendre les données de son travail est ainsi des plus vastes : il embrasse toute la création, et son art devient un art encyclopédique.

« Toutefois, son imagination est si puissante, ses aspirations si étendues, que ce domaine, qui paraît sans bornes et dans lequel chaque jour nous faisons de nouvelles découvertes, avant non pas de l'épuiser, mais seulement de lui faire rendre à peine la moitié de ce qu'il peut donner, il l'a encore trouvé trop petit. Il s'est vu obligé de l'agrandir pour créer des ornements qui pussent de suite répondre à son insatiable besoin de variété et satisfaire les désirs de cette folie qui le talonne sans cesse et le tient toujours en éveil pour forger des créations nouvelles. Alors il ne s'est plus contenté de copier, en les pliant à ses caprices, les modèles en nombre infini que lui offrait l'univers, *additus naturæ*, il les a interprétés, stylisés, modifiés et transformés ; et, comme si cela encore n'était pas un aliment suffisant à sa pensée, il en a, par de

savantes combinaisons ou d'heureux mélanges, inventé de nouveaux, suivant la règle de la nature, celle de la combinaison des lignes et des formes.

« De ces trois sources : la copie, l'interprétation, la convention, sont nés tous les ornements, ces innombrables motifs du décor, ces manifestations multiples de l'amour du beau et du luxe, semés sur tout ce qui nous entoure, aussi bien dans notre habitation, notre mobilier et notre costume, que dans nos villes, nos monuments et nos places publiques. Ajoutons aussi à cette multitude de variétés celle provenant des modifications que leur ont fait subir, depuis leur existence, les peuples selon leur caractère et leur génie, leur civilisation et leurs tendances, et nous voilà en présence de créations égales peut-être en nombre aux mots qu'a pu former, aux pensées qu'a pu émettre l'homme avec le seul secours des vingt-cinq lettres.

« Toutefois, ce réseau n'est point inextricable, ce labyrinthe qui s'agrandit depuis des siècles n'est point fermé ; on peut heureusement se reconnaître dans ce dédale et en sortir, car toutes ces manières d'être, quelque diverses qu'elles puissent être, se groupent et se réduisent par analogie. En effet, comme pour les mots, il a suffi et il suffira de combiner entre eux quelques éléments pour obtenir tous ces ornements, dont le nombre, de prime abord, paraît incalculable.

« Tous ces types élémentaires de l'ornementation ont, comme nous le savons déjà, leur origine dans la nature ou dans les inventions des hommes. Ainsi ils dérivent, les uns des lignes des minéraux et des figures régulières de la géométrie (bandes et rayures, filets et moulures, dents de scie et chevrons, grecques et méandres, étoiles, polygones et rosaces rectilignes, boucles et volutes, doubles spires et anti-spires, etc.),

les autres, des plantes et des fleurs, cette décoration naturelle de nos parcs et de nos jardins (feuilles diverses, palmettes, guirlandes, couronnes, fleurons, culots, rinceaux, rosaces de fleurs et de feuilles, chutes, gerbes, etc.), les troisièmes, des animaux et de notre propre image (dauphins, écailles, bucrânes, mascarons, chimères, griffons, coquilles, sphinx, harpies, sirènes, dragons, centaures, cariatides, etc.); les derniers, des inventions et des phénomènes (châpiteaux, cannelures et canaux, lambrequins et rubans, nœuds de cordes, nattes et torsades, perles et piroquettes, lettres ornées, chiffres et inscriptions, cartouches, écussons et cartels, etc.). Il ne nous est pas permis de citer tous ces éléments primordiaux et de les placer dans un ordre facile à saisir; quoique montrant à quelle grande division ils se rattachent, cette liste n'aurait peut-être que le triste avantage d'une trop longue nomenclature.

« Qu'il nous suffise de dire que si les premiers relèvent seuls directement des formes primitives et sont composés d'après elles, les autres, quoique pris à d'autres sources, ne seront jamais établis que suivant les dispositions ou les superpositions de ces premiers, qui leur servent de réseaux, de canevas ou d'appuis, sur lesquels ils viennent s'élever ou se coucher, s'arrondir ou serpenter et s'épanouir ou se clairsemer.

« En étudiant à part chacun de ces éléments, on arriverait, croyons-nous, à faire du dessin d'ornementation et de son application un travail raisonné et intelligent; et, que l'on soit juge ou opérateur, on agirait toujours avec discernement et on éviterait bien des erreurs. Car, non seulement on aurait appris à représenter et à connaître ceux qui existent, on aurait

leurs origines, quand cela est possible, leur sens, leurs emplois, leurs diverses configurations principales, les modifications qu'on y a apportées et même les altérations qu'ils ont subies, mais encore, voyant comment les devanciers s'y sont pris et quels sont les principes qu'ils ont suivis pour arriver à de semblables résultats, on pourrait soi-même, dans la recherche de nouvelles variétés de ces ornements ou, ce qui serait certes de beaucoup préférable, dans la recherche d'ornements inédits — et Dieu sait s'il en est qui attendent avec impatience ! — on pourrait suivre la marche et la méthode des maîtres précédents et régler ainsi sagement l'instinct et la fantaisie qui voudraient s'écarter par trop du besoin d'ordre que réclame la beauté.

« C'est en analysant convenablement les chefs-d'œuvre, et surtout en évitant avec soin les systèmes bâtis d'avance, que l'on pourrait arriver à établir une histoire de la parure ornementale pleine d'enseignements. »

Les arabesques.

Il est utile de diriger un instant notre attention sur les ornements peints dits arabesques, d'autant plus que dans le court espace de temps pendant lequel se manifesta un zèle des plus grands pour la conservation des anciens vestiges de la décoration polychromatique des Romains, on atteignit à un très haut degré de perfection et de beauté.

On doit toujours se rappeler qu'il existait une grande différence entre les arabesques peintes et les arabesques sculptées des anciens. Au commencement de la Renaissance, ces dernières furent presque entière-

ment négligées, tandis que les premières furent imitées avec le plus grand succès.

Les différentes parties des arabesques de l'antiquité étaient presque toujours dessinées sur une échelle réduite, afin de favoriser l'étendue apparente du local qu'elles étaient appelées à décorer; en outre, elles décelaient une proportion générale entre les différentes parties.

Elles ne présentent pas à l'œil, sous le rapport de l'échelle proportionnelle qui devrait exister entre les différents sujets, les différences frappantes qu'on trouve dans les arabesques de Raphaël, dont les différentes parties sont tantôt d'une largeur outrée, tantôt d'une petitesse extrême. Nous y voyons quelquefois les sujets les plus larges, placés à côté ou au-dessus de ceux d'une moindre dimension, ce qui augmente d'autant plus le désaccord qui existe déjà dans la composition, et choque, en outre, l'œil, autant par le manque de symétrie que par le mauvais choix des sujets eux-mêmes. Ainsi à côté des arabesques les plus riches, représentant sur une très petite échelle, des combinaisons élégantes et minutieuses de fleurs, de fruits, d'animaux, de figures humaines, de vues de temples, de paysages, etc., nous trouvons d'autres arabesques, représentant des calices de fleurs, d'où s'élancent des tiges tordues, des feuilles et des fleurs, qui toutes, relativement aux premières arabesques, sont d'une proportion colossale, nuisant ainsi non seulement à l'effet des autres décorations, mais détruisant aussi la grandeur de la composition architecturale dans son ensemble.

En dernier lieu, si nous examinons les choix des sujets, à l'égard de l'association des idées qu'ils sont appelés à faire naître, et les décorations des sym-

boles et des allégories employés pour les exprimer, nous trouvons que les ouvrages des anciens, qui ne puisaient à aucune autre source que dans leur mythologie, ont un avantage marqué, sous le rapport de l'unité de la composition, si nous les comparons avec le mélange qui prédomine dans les arabesques des loges représentant un monde imaginaire à l'aide des symboles du christianisme.

Cependant, tout en condamnant les fautes d'ensemble, nous ne devons pas perdre de vue, la grâce exquise des détails, que le pinceau de Raphaël et de ses élèves a enfantée. Au Vatican, les divisions des décorations produisent un effet général moins confus : il existe une proportion mieux réglée et une plus grande symétrie ; les superbes plafonds, malgré la multiplicité de leurs ornements, produisent un effet plus agréable et plus calme. Les principaux sujets des scènes prises de la mythologie païenne offrent à la vue une unité d'ensemble qui se rapproche davantage du caractère des ouvrages de l'antiquité. Si on adopte l'opinion générale, que ce bel ouvrage a été conçu par Raphaël, en imitant des arabesques qui ornaient le Colysée, et exécuté entièrement par Jules Romain et Jean d'Udine, nous voyons que les élèves favoris de ce maître incomparable ont réussi à éviter les fautes contre le bon goût, que lui-même et ses contemporains n'ont pu manquer de reconnaître dans sa première œuvre, toute favorable qu'elle ait été reçue par la voix unanime, non seulement des courtisans, mais même des artistes.

Les élèves et les imitateurs de Raphaël ont exécuté un si grand nombre d'arabesques, et ils atteignirent dans cet art, à un si haut degré de perfection, qu'il est difficile aujourd'hui de savoir, d'une ma-

nière positive, à qui nous sommes redevables des belles arabesques qui décorent encore, de nos jours, un grand nombre de palais et de maisons de campagnes dans le voisinage de Rome.

Après la mort prématurée de Raphaël, les liens de fraternité, qui avaient uni la société des artistes rassemblés autour de lui, furent brisés, et ceux, qui avaient travaillé avec tant de talent sous lui, se répandirent dans diverses directions en Italie, emportant avec eux l'expérience et les connaissances qu'ils avaient acquises, en exécutant les grands travaux confiés à ce grand maître. C'est de cette manière que les éléments des décorations d'arabesques peintes furent disséminés dans toute la péninsule. Ces artistes, cependant, trahirent dans leurs ouvrages, et selon qu'ils se trouvèrent éloignés de l'influence classique de Rome, un style moins pur de décoration, et une plus grande tendance à produire des effets pittoresques.

Dans le xvii^e siècle, en France, les arabesques disparurent complètement pour faire place à un style de décoration fastueuse qui fut le style Louis XIV, sur lequel nous nous sommes suffisamment expliqué et auquel nous avons surtout reproché la lourdeur, l'exubérance et le goût douteux.

Mais les arabesques constituaient un élément décoratif trop sérieux pour disparaître à jamais; le style Louis XV les reprit sous une autre forme, celle des panneaux étroits dans la composition desquels on retrouve toute la grâce des arabesques de la Renaissance italienne avec une science ornementale beaucoup plus grande; le style Louis XVI lui-même ne les rejeta pas complètement, mais il les transforma plus profondément; enfin de nos jours, les arabesques

s'utilisent encore assez souvent soit dans leur état primitif soit modifiées.

LES ÉCAILLES

Le système des écailles ou de plaques posées régulièrement en couvre-joint à la manière de nos verres sur les toits vitrés, paraît avoir été employé dans l'antiquité et semble être inspiré de la nature, par exemple la parure du poisson, ou encore un genre de petites feuilles en forme d'écailles qui enveloppent le pied et même le fruit de certaines plantes et qui paraissent avoir servi de modèles aux Assyriens, comme le plumage de l'oiseau a servi de modèle aux Egyptiens pour le même objet (dessins en écailles sur leurs caisses à momies).

Mais, malgré la diversité de ces sources pour l'ornementation en écailles, c'est surtout à la structure particulière de la peau des poissons que l'on doit attribuer la véritable origine de ce principe ornemental ; et l'idée première d'application a dû être le montage d'abris, pour constituer une sorte d'armure pour les toits eu égard à la solidité de ce système comme à la facilité de ses réparations, puis sans doute la confection des cuirasses, boucliers, etc., car il y eut les écailles de bronze cousues sur les lanières de cuir avant les Grecs qui les imitèrent d'ailleurs plus tard, les Romains également (1) ; enfin, pour la décoration générale.

(1) On en voit des exemples au musée d'artillerie des Invalides.

L'inspiration des écailles est-elle venue aux artistes de l'exemple de la nature ou bien ont-ils voulu imiter les cuirasses des guerriers ? C'est un point peu important, mais ce qu'il y a de certain c'est qu'un type, un genre fut créé qui s'appliqua rapidement comme décoration à de nombreux objets ; les écailles furent toujours employées dans la Perse, la Chine, et le Japon, ce qui semblerait indiquer une origine orientale.

En Grèce, et plus tard à Rome, on utilisa avec abondance ce motif ornemental, pour les industries d'art, aussi bien que pour l'Architecture ; la multiplicité de cet emploi valut au système des écailles des appellations diverses selon la forme de leurs applications, on dénomme à présent ce système sous le nom souvent employé d'*imbrications* ; toutefois, le terme d'*écailles* a toujours paru devoir désigner les dispositions *plates* et le terme *imbrications* les dispositions en relief ou modelées, bombées, formant épaisseur. Cependant, certains auteurs appellent *imbrications* les dispositions en forme de briques appareillées ; quoi qu'il en soit de l'étymologie des mots, celui d'*écailles* est tout à fait en situation et d'ailleurs fort compréhensible. Le terme exact du système des écailles est la *squamation*.

La disposition décorative change très peu les formes régulières des écailles dans la nature ; elles sont toujours symétriquement et régulièrement établies, *juxtaposées* ou *contrariées*, la disposition *contrariée* est celle qui est la plus employée.

On en établit le dessin par un réseau de lignes horizontales parallèles entre elles et équidistantes de la hauteur qu'on veut leur donner. Les lignes horizontales sont les directrices de l'alignement et indiquent

le nombre de rangs ; on les recoupera ensuite par des lignes verticales ou perpendiculaires distantes de la moitié de la largeur des écailles, ce qui donne du même coup les axes de symétrie et les points de raccord des figures puisque, dans les cas de disposition contrariée, les verticales des rangs impairs servent d'axes tout en devenant lignes de séparation des rangs pairs ; dans le cas de disposition *superposée* les verticales sont de 2 en 2, lignes de séparation et lignes de milieu.

Sur ce réseau une fois établi, on tracera facilement les figures d'écailles selon la sorte adoptée, car elles peuvent affecter bien des formes : naturelle, ogivale, demi-sphérique, elliptique, etc.

Le réseau de construction peut être également renversé, et non plus horizontal, comme dans la disposition des écailles sur un membre de moulure *boudin* ou *tore* ; dans le premier cas, les écailles se trouvent placées verticalement ; dans le second cas, elles se trouvent placées horizontalement ; très rarement on les place obliquement.

Dans une disposition en lignes courbes, pour une toiture ronde de clocheton, ou toute autre surface de même genre, les lignes horizontales du réseau de trace deviennent forcément des courbes concentriques et les lignes verticales constituent les rayons de la courbe directrice, ce qui diminue la largeur des écailles au fur et à mesure qu'elles arrivent vers le centre ; on doit alors, pour faire équilibre, diminuer la hauteur en même temps que diminue la largeur.

A l'état d'imitation presque naturelle, les écailles furent employées à toutes les époques et chez presque tous les peuples.

Originaires de l'Orient, elles y sont demeurées, puis

allèrent jusqu'au nord, dans la Scandinavie où on les utilisa comme tuiles de bois pour la couverture des toits.

Les Romains les répandirent chez les peuples conquis après y avoir eux-mêmes appliqué certains principes d'architecture ; aussi, les Occidentaux en ont-ils fait un usage très répandu surtout à l'époque *romane* où l'on trouve les pinacles, les clochetons, les pyramides, certaines moulures et jusqu'à des fûts de colonnes décorés d'écailles.

De nos jours encore, l'écaille est couramment employée pour la couverture, dans l'ébénisterie, dans la sculpture, etc. Le peintre est celui qui emploie le moins cet ornement ; cela tient-il à son type trop élémentaire ou à sa fastidieuse monotonie, peut-être à ces deux raisons.

Cependant pour les industries comme celle de la peinture, où le relief n'existe pas, l'écaille a été très employée et pourrait l'être encore. On commença par une ou plusieurs bandes, puis on chercha à mettre en évidence chaque écaille par opposition de couleur et dont voici les principales façons :

Les couleurs sont alternées par rang, deux rangs, trois rangs, etc., ou bien par écailles et par rang à la manière d'un damier ; ou bien encore, les écailles sont du même ton, puis *cernées* dans leur contour par un filet, ou bien, leur milieu est plus foncé.

On trouve cet élément de décor très pratiqué pour l'agrémentation des fonds et des bordures, notamment pour les fonds de céramique de l'art persan.

Pour les dallages, on les utilisera également et en y adjoignant l'effet de couleurs, car, en plus de la forme si caractéristique des écailles, la polychromie

ajoute une puissance, une richesse et une variété très fortes à leur rôle déjà si prononcé.

Au XIII^e siècle, on commence à utiliser les effets de couleurs sur les toits par la couleur même des ardoises dont le reflet diffère selon que l'ardoise est placée dans le sens du jour ou à contre-sens, cela a fourni immédiatement des bordures, des semis, des réseaux géométriques qui forment une sorte d'*appareil*.

Avec les tuiles émaillées, découpées ou écailles de toute forme, on accentua encore les effets de coloration, ce qui donna aux couvertures de cette espèce une richesse toute particulière.

Dans la charpente et la menuiserie, on utilisa la ressource des diverses essences de bois pour créer des effets de couleurs; les chalets et beaucoup de maisons de plaisance autour des grandes villes témoignent de l'habileté des praticiens du bois par la variété des effets obtenus avec ce système de décoration.

Voilà pour les écailles *simples*, mais la simplicité engendre toujours la complication, ou tout au moins la recherche de complication; aussi n'a-t-on pas manqué d'embellir et de varier à outrance leurs dispositions primitives naturelles.

On leur adjoignit des accessoires, on leur fit subir des changements de formes, mais sans toutefois les dénaturer. Il est à remarquer en effet que, malgré les additions et les changements, le caractère des écailles est resté le même; elles ont gardé leur aspect.

On peut grouper les différentes manières de représenter les écailles en huit catégories principales: 1^o écailles simples; 2^o écailles bordées; 3^o écailles ornées; 4^o écailles trilobées, festonnées et lambre-

quinées ; 5° écailles de style allemand ; 6° écailles polygonales ; 7° écailles interrompues ou alternées ; 8° écailles interprétées.

Les écailles simples. — Ce sont celles dont il vient d'être parlé ; comme toutes les autres, elles forment par la répétition constante d'un même motif plat ou en saillie, un ornement sans direction de marche ni mouvement, distribué en bandes droites ou courbes et propre à couvrir des bandeaux, des abaques, des moulures d'archivolte ou autres ; et par la répétition de la bande elles forment un ornement en nappe ou de surface, pouvant s'appliquer aussi bien sur une surface plane ou courbe.

On considère comme règle générale de conserver à chaque écaille la même dimension, c'est de la régularité, mais non pas absolue, car on trouve dans certaines constructions du moyen âge des exceptions que l'on doit faire connaître ; par exemple, dans les clavaux d'un cintre qui, taillés et sculptés avant la mise en place, donnent par l'inégalité de leur largeur et de leur hauteur, un dérangement dans la symétrie générale de l'ensemble : ces mêmes irrégularités se retrouvent d'ailleurs, et pour les mêmes causes, dans les applications d'ornements similaires à répétitions comme les *redents*, *chevrons*, *dents de scie*, etc.

Les écailles bordées. — Ce sont des écailles simples, naturelles que l'on accuse par un filet ou une bande de sertissage, redessinant et soulignant la forme ; ce genre particulier de mise en évidence appartient surtout aux industries d'art qui n'utilisent pas des produits *en relief*, tissus, gravures, peintures.

Des écailles émaillées en vert pâle, sont cernées par un filet jaune ; dans le tissage, on voit les écailles alternées en rouge et vert, bordées également d'un

filet jaune ; ou bien, l'écaille, comme dans certaines faïences normandes, tracée en bleu foncé a sa bande bleu clair et son milieu jaune d'ocre.

Dans les vases grecs, l'écaille est simplement dessinée par un filet dont la largeur varie.

On trouve dans une peinture égyptienne les écailles accusées par un filet de contour et un filet central, formant arête.

Dans les incrustations, le placage, la marqueterie, les écailles sont serties par le bois ou le métal incrustés ou plaqués ; elles peuvent aussi être serties d'un filet et d'une bande rayée.

Les écailles ornées. — Ce genre de complication a été employé aussi de tout temps, le goût du luxe étant inné chez l'homme.

Ces motifs d'ornement par écailles sont forcément de peu d'importance puisque leur emplacement est lui-même fort réduit comme surface ; ils sont donc à la fois simples et légers, ils accusent la forme géométrique, mais ils la meublent, l'emplissent, l'enrichissent.

La disposition de ces motifs ne peut procéder que du rayonnement, en raison de la surface circulaire pour laquelle ils sont destinés ; les rayons partant du centre de la courbe à chaque écaille, ils sont droits ou courbes, partent soit du milieu de l'écaille, de ses angles, ou de l'un quelconque de ses angles, mais le plus généralement les motifs rayonnants d'ornementation des écailles partent de l'angle formé par la jonction de deux écailles ; ils affectent la forme soit de palmettes, de fleurettes simples ou triples, même de simples boutons allongés, ou de feuilles de trèfle, s'enlevant en clair sur fond sombre ou tout à fait noir.

On ornemente encore les écailles par une suite de filets épousant la forme, moyen dit de *résonance*, ces filets égaux ou inégaux, ou bien par un point bordé, par trois points, par quatre points; une petite rosace, etc.

Donc, à part les lignes parallèles ou concentriques, on voit que l'ornementation des écailles prend ses éléments ailleurs que dans le sujet lui-même.

Les écailles trilobées, festonnées, lambrequinées. — Cette désignation indique les écailles découpées dans leur contour, soit en lignes brisées, linéaires ou curvilignes, soit par le raccord de ces deux genres de lignes, leur aspect est plus riche que celui des écailles simplement ornées, parce que la forme naturelle est mouvementée, plus légère; elles sont employées autant sinon plus que les écailles dont on a déjà parlé.

Les écailles tribolées ont été en usage surtout dans l'Orient, notamment chez les Chinois: elles sont utilisées en Europe depuis le xviii^e siècle; après le trilobe vient le feston qui n'est en somme que l'allongement d'un lobe, et le raccourcissement des autres; c'est encore chez les Orientaux que ce moyen décoratif fut le plus employé autrefois... Dans l'antiquité elles n'ont pas laissé de traces, probablement parce qu'elles y furent inconnues des Égyptiens, des Grecs et des Romains dont la sévérité d'architecture a sans doute été la cause; mais l'art oriental moins sérieux d'aspect s'est montré friand de cet enjolivement des formes.

Chez nous, les couvertures en ardoise et les lambrequins de chalets ont répandu ce genre d'écailles, qui peuvent être combinées de cent façons, et donnent une apparence de luxe aux parties qu'elles recouvrent,

on voit des découpures superbes, des languettes, des milieux ornés, peints, sculptés ou estampés, des découpages à jour, etc., qui embellissent considérablement nos maisons.

Les écailles de style allemand. — C'est un genre de beauté douteuse, car l'écaille dont toute la fonction est la symétrie, se trouve ici camardée sur l'un de ses côtés, en sorte que sa dent est ronde à gauche et rectiligne à droite.

Les écailles polygonales. — Elles comprennent toutes les écailles aux contours limités par des lignes droites, obtenues par des tracés rectangulaires, des hexagones, etc. C'est la disposition particulière et presque exclusive employée pour les tuiles, les ardoises, les bardeaux et les laves des toits. Les tuiles plates polygonales ont une apparence rectangulaire, elles ne donnent que des combinaisons géométriques qui n'ont rien à voir avec la décoration ou tout au moins avec les motifs réels d'ornement. Par les dispositions géométriques, on tombe fatalement dans les lois que nous avons décrites au chapitre des préceptes de géométrie.

Les écailles interrompues ou alternées. — C'est plutôt une disposition ou même un *assemblage* de polygones qui détermine ce genre d'écailles, car ce n'est plus à la *forme* qu'elles doivent leur nom, pas même aux embellissements qu'elles ont pu subir, mais à la façon de les grouper ; et cette façon, est due à la nécessité de rompre la monotonie des grandes parties en faisant des dispositions de nappes et de bordures pour leur donner de la variété.

Les écailles alternées ou interrompues rendent le même effet qu'un travail d'appareil dans la brique.

Les écailles interprétées. — On devrait dire : inter-

prétations des écailles ; car ce sont des imitations très libres du motif naturel initial et non plus la reproduction de ce motif.

Leur particularité est la disposition en *bandes sans recouvrement* : on ne les trouve pas en France avant le XII^e siècle.

Quelques-unes de celles qui sont parvenues jusqu'à nous, par une heureuse conservation des anciens monuments, et qui servaient à décorer les toits de pierre, les pinacles, les rampants, certains parements, etc., quelques-unes, disons-nous, rappellent encore les écailles ; mais la plupart sont de simples cordons dont les motifs d'ornementation étrangers aux véritables écailles, sont remplacés par des types qui les rappellent d'assez loin, tels que les *dents de scie*, les *denticules*, les *redents*, les *arcatures*, toujours placées de façon normale, superposées les unes aux autres.

Les écailles ont donné lieu à de nombreuses figures dérivées, telles que les *piécettes en chapelet*, les feuilles imbriquées, feuille du laurier dont se compose les grosses moulures (*tores*). On retrouvera facilement ailleurs dans ce volume, ces dérivés parmi les compositions ornementales diverses.

Les grecques.

L'ornement ainsi appelé est celui qui semble être le plus primitif de tous les motifs connus : il découle directement de la géométrie et nous l'avons déjà vu au chapitre traitant de cette matière.

Ce sont des lignes *articulées*, à traits variables et à angles égaux.

Ce motif a reçu bien des noms, selon les époques et selon les auteurs. On l'a appelé *frette*, *guillochis* ou *méandre* puis *grecque*.

On dit *frette* dans l'art héraldique, les frettes sont des barreaux qui se coupent, s'entre-croisent et se mélangent à d'autres brisures de toute forme, rectilignes, courbes, crénelées, etc., les frettes constituent plus un réseau ou un treillis qu'elles ne constituent le crochet ou la crossette appelée grecque.

Le mot *guilloché* qui vient de l'art de guillocher est absolument impropre en l'espèce.

Celui de *méandre* l'est à peu près également, car il suppose des ondulations fluviales, des sinuosités de parcours semblables à un cours d'eau. Cependant Viollet-le-Duc l'emploie pour déterminer les motifs rectilignes que nous appelons grecques, nom qui est généralement usité et qui leur restera bien certainement.

Pourtant il ne faudrait pas en déduire que ce mot de grecque indique et détermine la source d'où vient l'ornement de ce nom, car on le retrouve de tout temps chez les Japonais, les Chinois, les Indiens, les Mexicains, et en remontant dans les temps reculés on le trouve en usage bien avant l'avènement de l'art grec ; mais on peut dire aussi qu'aucun peuple ne sut mieux que le peuple grec, en faire l'application ; son origine serait donc égyptienne, mais sa dénomination n'a pas à être modifiée pour cela.

La grecque, est issue directement de combinaisons géométriques ; il est donc bien difficile de déterminer quel en a été le premier type. Cependant on a pu constater que la grecque fut d'abord exécutée sur les vêtements, les sparteries, et que le potier s'empara de cette forme pour décorer ses vases ; c'est l'inspection des monuments qui fournit la preuve de ce fait : le potier copiant les motifs qu'il voit autour de lui, dans sa maison, sur les habits, sur les étoffes, et s'en servant pour son industrie personnelle, et de cette

industrie, ces mêmes motifs passaient dans les autres, imités notamment par les peintres pour la décoration des murs et des plafonds, sur lesquels on faisait déjà de fausses tentures.

L'Égypte perfectionna la grecque et en fit des applications très étendues, soit en nappes soit en bordures.

Des Égyptiens la grecque passa aux peuples voisins, par le bassin de la Méditerranée et l'entremise inévitable des Phéniciens.

Les Égyptiens avaient employé la grecque en grandes surfaces; surtout pour les plafonds des tombeaux; les Grecs ne l'emploient que comme bordure, encadrement, ceinture, etc., application devenue et restée classique. De ce motif banal en lui-même ils surent faire un ornement typique auquel leur génie donna un caractère si imposant, si grave, si mystérieux.

Avec les Romains, la grecque a déjà perdu la grandeur de son caractère: par les complications qu'elle reçut elle devint moins solennelle; à cette époque on la fait avec des épaisseurs, on l'enchevêtre à plaisir, puis appliquée un peu partout comme les autres ornements, elle perd son rôle et ne rend plus son effet véritable.

A la suite du schisme d'Orient qui divisa avec les Églises, les arts eux-mêmes en deux écoles, celle de Byzance et celle d'Alexandrie, la grecque fut négligée, mais on ne l'abandonna pas, on ne peut pas l'abandonner, sa structure est trop naturelle pour tomber jamais dans l'oubli.

L'art byzantin, l'art arabe, l'art gothique l'utilisèrent encore, sinon avec ampleur dans les monuments, du moins avec goût et recherche dans les

manuscrits ou sur quelques membres d'architecture, ou quelque coin d'édifice.

A cette même époque, c'est-à-dire vers les xi^e et xii^e siècles, la grecque se propageait vers le Nord. Chez les Celtes, les Anglo-Saxons et les Normands, mais c'était timidement qu'elle était appliquée sur des croix perdues, ou pour l'enjolivement de manuscrits; il en fut ainsi jusqu'au xv^e siècle.

Mais voici la Renaissance et avec elle la grecque reprend une nouvelle vie, ce n'était d'ailleurs que très logique; puisque les arts grecs et romains reflorissaient au moins dans leurs principes, il était de toute évidence que les éléments types de ces styles devaient renaître avec eux.

La grecque s'allongera désormais de concert avec les oves, les raies de cœur, les perles, les godrons, etc. A cette période artistique, unique au point de vue de la rapidité d'extension, on transforme la grecque, et de motif d'accompagnement on en fait un motif majeur, se tenant seul, sans support, sans fond, de là ce fut bientôt le gâchis, le mauvais goût qui prévalurent.

Mais une autre civilisation avait également trouvé la grecque et l'avait utilisée de façon supérieure bien avant la civilisation grecque ou romaine, c'est la civilisation chinoise et japonaise.

Les origines de la grecque chinoise de même que celle de tous les dessins chinois semblent remonter à l'écriture du peuple, les diagrammes des motifs d'ornement font partie de l'écriture chinoise même, de quelque manière qu'ils soient disposés. Ce peuple, habile entre tous à contourner des lignes, à multiplier des brisures, arriva facilement à des combinaisons et à des dispositions de grecques fort gracieuses qu'il

appliqua un peu partout : dans la sculpture, la gravure, la ciselure, les incrustations, la céramique, les broderies, l'art du bronze et les laques ; il l'employa en grandes et en petites surfaces, comme panneau et comme encadrement.

Toutefois, la grecque chinoise est plus souvent composée d'une suite de motifs *côte à côte* qu'une suite *ininterrompue* comme la grecque antique, elle simule des crochets accolés dos à dos, des replis carrés ou triangulaires réunis par une droite, ou une diagonale ; soit encore des éléments en S, affrontés, droits ou couchés, ou encore des séries de replis inégaux soudés à des tiges ; leur facilité d'invention et d'application est tellement grande qu'elle semble ne pas avoir de limites.

Un autre pays où la grecque prend un caractère différent, c'est le Mexique où malheureusement on ne trouve que de bien rares vestiges d'un art qui paraît avoir été florissant. La grecque mexicaine affecte une forme crénelée, formée de fragments superposés et en retrait les uns des autres à la manière des méandres des tapis persans.

Au point de vue de sa construction, de son diagramme, la grecque doit être considérée comme ayant deux mouvements : l'un de translation, l'autre d'articulation. C'est la répétition d'un crochet dans un rythme, une cadence que l'on a appelée les TEMPS de la grecque, comme il y a les temps de la mesure en musique.

Nous avons dit, au début, que la grecque était constituée par des traits variables, brisés à angles égaux. On compte les temps d'une grecque par le nombre de lignes *horizontales* qui la composent ; elles sont généralement à trois, à quatre et à cinq temps.

Les angles étant égaux quelle que soit la longueur du trait brisé, la procession du motif s'établit donc aisément et font un motif dit *courant*.

En peinture, la grecque est presque toujours formée d'une bande assez large, sorte de ruban qui se déplie et se replie sans cesse, il est donc nécessaire de doubler le tracé du réseau pour n'avoir plus qu'à remplir.

Elle est souvent aussi figurée avec des épaisseurs et dans ce cas, elle prend une importance considérable, trop considérable quelquefois, car traitée ainsi dans une décoration peinte, elle dépasse toujours l'effet qu'on en veut obtenir, et cela à cause de la multiplicité des tons qu'elle comporte si on veut la faire mouvoir.

Cette modification produit un ornement très altéré, qui s'éloigne beaucoup du principe initial.

Les grecques inclinées sont bâties sur un réseau oblique, mais le crochet reste entier dans sa forme.

Les grecques opposées sont composées de deux éléments semblables, disposés parallèlement et renversés par rapport à un axe directeur; les motifs placés ainsi forment un peu l'arête de poisson et ne sont guère décoratifs.

Les grecques ornées sont celles que l'on dispose avec des épaisseurs et qui sont toujours peintes à plusieurs tons, elles peuvent affecter toutes les formes.

Les grecques en nappes sont celles que l'on dispose pour emplir de grandes surfaces, ce ne sont donc plus des courants mais de vrais à plats; les Égyptiens les employèrent à cet usage, ainsi que les Chinois qui les emploient soit en courants, soit en nappes; les grecques chinoises n'ont pas l'aspect rigide

des grecques romaines, elles sont d'une très grande variété, ont beaucoup de légèreté et de grâce.

Quant aux grecques syriaques et mexicaines, ce sont des variantes du genre classique, mais dont la naïveté de formes et de dispositions dénote une aptitude assez médiocre chez les peuples qui les utilisèrent.

Les postes.

Immédiatement après la grecque, vient la *poste*, de même origine, de même emploi et de même importance dans l'ornementation ancienne ou moderne.

L'historique qui a été fait de la grecque peut donc s'appliquer à cet autre motif *courant* que l'on trouve côte à côte avec elle dans les plafonds des anciennes sépultures égyptiennes où les postes et les grecques sont alternées, dessinées sur un même diagramme et à la même échelle.

L'allure de la poste donne cependant une impression toute différente que celle de la grecque, elle est plus vive, semble courir, d'où son appellation de *chiens-courants* qui lui fut longtemps dévolue.

Les postes sont exactement des volutes mises à la suite, des spirales continues; c'est d'ailleurs sous cette forme de *spires* qu'elle apparaît dans les tombeaux égyptiens.

Passée chez les Grecs, la poste (comme la grecque, toutes deux égyptiennes), devient dans ce pays des arts d'un usage très répandu; sa forme se modifie dans le sens de la simplicité, elle gagne en caractère, en pureté de lignes et prend une autre signification.

On fait remarquer avec juste raison que la poste égyptienne dérive de la fleur de lotus qui était souvent représentée avec des enroulements à sa partie

inférieure, et que la poste grecque semble s'être modifiée par une interprétation des flots ou des vagues se succédant dans une ligne ininterrompue.

Cette opinion est tout à fait vraisemblable car il existe des types de cette interprétation des flots de la mer, figurés par des enroulements volutés. Du reste, les Grecs ne furent pas seuls à partir de cette idée; les Chinois et les Japonais eux aussi ont interprété et interprètent encore les flots de cette façon, par des enroulements successifs en forme de postes.

C'est le plus souvent sous l'aspect *courant*, dans un même sens, qu'elle est figurée, en bordure droite ou courbe, mais généralement droite.

Son tracé offre beaucoup d'analogie avec celui de la grecque, dont elle subit également les mêmes modifications; de simplement courbée qu'elle est au début, elle s'accuse de plus en plus en forme de volute, c'est encore et toujours un crochet qui est le motif initial de cet ornement.

Les postes se comptent aussi par *temps*, les temps sont marqués par le nombre de spires comptés sur l'axe vertical ou ligne de l'œil de la volute; c'est l'ornement de contraste par excellence, de rupture de la ligne droite par la ligne courbe.

On utilise les postes dans toutes les industries d'art, en peinture, en sculpture, en gravure, en marqueterie, en mosaïque, dans l'art du vitrail même on les fait figurer; dans la peinture, on les fait s'enlever en foncé sur un fond clair, ou bien en clair sur un fond foncé; on les borde d'un filet, d'une bande ou d'un contre-fond, ce qui double ainsi le motif d'enroulement; on les emploie sur les rampants et pour les crêtes des faitages.

Dans la forme première, simple, la poste suffit dans la plupart des cas d'ornementation.

Dans des plus grandes variétés, elle ne peut perdre son aspect primitif, ou, si elle le perd, c'est au détriment de tout son caractère, ce qui est le cas pour tous les ornements primordiaux découlant d'une interprétation naturelle.

Là comme dans les grecques, comme dans les écailles, on doit subdiviser l'ornement selon ses principales variétés et l'on retrouvera les formes *simples doublées, rubanées, affrontées, opposées, alternées, enlacées, ornées*, avec encore les types exotiques scandinaves, mexicains, etc.

Les postes ou flots *primitifs* simples, sont ceux qui ont été établis par les Grecs, c'est l'ornement *courant*, régulier, à répétition toujours égale ou *conjugaison suivie*.

Les postes *doublées* sont aussi des ornements *courants* mais formés par deux traits parallèles rapprochés; pour la peinture, on peut faire les deux traits du même ton ou de deux tons différents, ou bien en peignant l'entre-deux d'un ton et le reste de la bande, en contre-fond.

Les postes *rubanées* sont des postes doublées, dont l'intervalle entre les deux filets a été seul rempli et s'enlève ainsi comme un ruban sur le fond nu ou uni, c'est un élément principal de sculpture.

Les postes *affrontées* et *adossées* sont établies par deux séries de motifs semblables, marchant en sens contraire, dans une même direction et sur une même ligne; elles peuvent donc, ou venir l'une vers l'autre pour se raccorder entre elles, ou venir buter contre un autre motif dissemblable; elles peuvent encore se tourner le dos (*adossées*) en se déroulant chacune

d'un côté, mais toujours en suivant une même directrice.

Dans toutes ces dispositions contrariées, il est presque indispensable de couper les motifs, de les séparer par un objet intersécant placé entre les deux séries contraires. Cette manière d'opérer est très à propos pour une disposition ornementale de rampants et de faitages.

Les postes *opposées* sont constituées par deux séries d'un motif semblable, placées symétriquement, le motif est alors renversé par dédoublement formant ainsi deux rangées de postes, séparées par un intervalle arbitraire au milieu duquel se trouve la ligne d'axe ou directrice; cette disposition n'offre qu'une manière d'ornementation disgracieuse, ne se motivant pas.

Les postes *alternées* sont plutôt interrompues, car leur alternance, au sens propre du mot, n'est guère praticable avec la nature de cet ornement.

Les postes *enlacées* résultant d'une disposition en nappe et non plus en bande, c'est le système d'application particulier aux Égyptiens, ce sont alors des jeux de fonds au lieu d'être des courants.

Les postes *ornées* sont dues à une modification profonde, par l'adjonction au motif initial, d'un ornement de surcroît placé, soit dans l'entre-deux des volutes, culot, trèfle, fleurette quelconques, soit sur le motif lui-même, quelquefois même les deux cas ensemble; la poste ornée a déterminé la création du rinceau.

C'est ainsi que de modification en modification avec un ornement des plus simples, des plus primitifs, le décorateur dans tous les temps, a su régénérer les formes, créer de nouveaux motifs.

Les guirlandes.

Aucun ornement ne fut peut-être employé avec autant d'abondance que la guirlande, et, chose étonnante, c'est aussi celui qui semble avoir subi le moins de modifications ou plutôt elles ont été peu profondes en tant que caractère.

Nous avons vu la *grecque* sensiblement modifiée dans son caractère, par les Grecs qui l'avaient reçue de l'Égypte, la *poste* se transformant le plus aisément du monde en *rinceau*, mais la guirlande est restée guirlande, ce sera toujours l'assemblage de fleurs, de feuilles et de fruits, gracieux, pimpants, élégants et joyeux que les hommes, chez tous les peuples, ont suspendu autour d'eux dans les moments d'allégresse et qui sera par la suite, grâce à la civilisation, l'emblème par excellence de la joie, le symbole des réjouissances.

Quel est le panneau décoratif, ou le tapis, le meuble sculpté ou le chapiteau orné qui ne possède pas sa guirlande? Sa surabondance même est supportable.

La guirlande offre bien des variétés d'interprétation cependant, mais elle est toujours du type naturel employé depuis de longs siècles.

Elle est tantôt touffue uniformément, tantôt fortement renflée en son milieu, ou bien composée de bouquets successifs.

La première manière est la plus simple, elle peut être placée en longueur interminable, droite ou en festons; la deuxième est toute architecturale et très décorative, c'est la manière employée pour les édifices, dans les cérémonies; sa courbe est gracieuse, sa masse est sévère.

La troisième manière est moins décorative, cependant on l'utilise dans les arabesques, dans la composition de certains panneaux, elle convient aux bandes étroites.

La guirlande s'accompagne souvent de rubans qui la croisent ou l'attachent; soutenue quelquefois par la figure animée, des anges ou des amours, elle prend dans ce cas un caractère de grandeur extrême.

En décoration, les guirlandes offrent toutes les ressources de disposition, soit en ligne, en festons, enlacées ou laissées flottantes, chacune de ces dispositions répondant à un besoin spécial ou particulier; mais elle demande l'adjonction d'autres éléments, d'accessoires pour son mode de suspension et pour son arrangement avec ces accessoires.

Dans les festons, on peut la disposer par séries de deux, trois, quatre festons ou davantage que l'on peut laisser simples ou doubles; il faut savoir éviter la lourdeur ou la maigreur de ces festons que l'on devra proportionner à l'ensemble. Le feston unique conviendra et suffira pour accompagner un buste, un mascarou pour relier des arabesques, combler le vide d'une anse de vase, ou d'un chapiteau, pour circonscrire une colonne, pour garnir de petits panneaux, etc.

Dès que la longueur ou la largeur d'une surface augmente, il y a lieu de multiplier les festons, de passer à deux, à trois ou plus selon les cas, pour relier les deux figures opposées d'un chapiteau, les deux chimères adossées d'un vase, les deux boutons d'une console, etc.

La symétrie est une des conditions de la réussite d'une disposition décorative.

On peut doubler la guirlande par d'autres éléments de décoration tels que colliers de perles, linges dentelés, et on peut encore disposer les guirlandes en leur imprimant des mouvements divers, rectilignes, courbes, ondulés, sur des directrices verticales, horizontales et même obliques; on les dispose en encadrements de glaces, en bordures droites ou cintrées, on peut également les laisser flottantes seulement attachées par un bout à l'extrémité d'un cartel, d'un cartouche, à l'angle d'un cadre, à une anse de vase et traînant par l'autre bout, ou soutenues par des figures allégoriques, des théories d'amours, etc.

Elles peuvent aussi être disposées en torsades sur le fût d'une colonne ou colonnette, autour d'un cadre et enroulées sur tout support rigide ou torse.

On les attache par des clous, des boutons, des anneaux, des mascarons, des têtes d'animaux divers, ou passées au travers d'ouvertures rondes ou carrées, soutenues par des cordelettes, des chaînettes, par des pattes, des griffes, des oreilles, des cornes, etc., etc.

On n'a positivement que le seul embarras du choix, la variété est grande en tout; bien peu d'éléments décoratifs se prêtent à autant de fantaisie dans l'interprétation; aussi est-ce à profusion qu'on trouve les guirlandes dans les compositions décoratives qu'il s'agisse d'un meuble, d'une cheminée, d'une chaise, d'une colonnette, d'un buste ou d'une statuette, d'une balustrade; qu'il s'agisse également de la décoration d'un plafond simple ou riche, d'un panneau, d'un paravent, d'un store, partout, ou presque partout, la guirlande s'y rencontre; elle a le grand avantage de supporter de nombreux accessoires qui viennent encore ajouter à sa grâce ou à son importance.

Les dauphins.

Le décorateur, doit puiser ses éléments de décoration, non seulement parmi l'assemblage des traits géométriques, mais encore dans tout ce qui l'entoure, c'est-à-dire dans la nature même, source immense de richesses sous toutes les formes industrielles, commerciales et artistiques, l'élégance des plantes, la gentillesse des oiseaux, la grâce de la femme et de l'enfant ; tout l'inspire dans ses manifestations d'art, tout lui sert.

L'animal, après la figure humaine, tient une grande place dans l'art décoratif, conjointement d'ailleurs avec la plante, la fleur et l'harmonie des lignes simples.

Les animaux aquatiques, comme les animaux de terre ferme, ont été l'objet de ses interprétations, et parmi les premiers, le plus décoratif est sans doute le dauphin tant à cause de sa forme particulière que de sa gentillesse et surtout la rapidité excessive de ses mouvements, il fut regardé longtemps comme un modèle de douceur, susceptible d'être domestiqué ; cependant il paraît que ce sont toutes qualités mensongères et que c'est tout simplement un fort mangeur, vorace à l'excès, mais la légende est toujours plus forte que l'histoire vraie, et les anciens, ayant considéré cet animal sous un aspect enchanteur, serviable, en firent le lien naturel et le messager entre l'homme et les divinités de l'onde.

Compagnon des pêcheurs et des marins, le dauphin est représenté avec les attributs de la pêche et de la navigation ; son image fut le symbole de l'attachement comme de la fidélité aux devoirs et même aux vertus chrétiennes.

On le voit figurer partout, gravé, peint ou sculpté jusqu'au moment où la représentation de la figure humaine se développe et s'accroît par les images des saints et des saintes, des anges, de la Vierge, du Christ, etc.; alors, notre petit dauphin est peu à peu délaissé, jusqu'à l'époque de la Renaissance qui le reprend, le transforme, l'agrément par une gracieuse et savante stylisation; on le voit tour à tour majestueusement placé dans les enroulements de rinceaux, tous les décorateurs s'en emparent et le représentent; Raphaël lui-même lui fait les honneurs de son pinceau.

On peut dire, certainement, que l'art de la Renaissance fit du dauphin un élément classique d'ornementation; les Italiens l'ont surtout employé; en France, on le trouve, mais avec moins d'abondance qu'en Italie; les compositions de Ducerceau notamment prodiguent le dauphin; puis, après les guerres de religion, sous Henri IV, sous Louis XIII il disparaît à nouveau, mais pas complètement, car on l'utilise surtout dans l'ornementation des fontaines dont il devient, pour ainsi dire, le motif obligé, et de nos jours encore il accompagne presque toutes les compositions de genre aquatique.

Les côtés caractéristiques du dauphin, au point de vue ornemental sont, d'abord sa grande souplesse, la gracieuseté de ses lignes fusiformes, sa grosse tête et ses yeux ronds, son bec allongé, tout cela prête et dispose merveilleusement aux dispositions enroulées; son corps se termine en volutes, en supports et sa tête reste comme point initial du départ de tout l'ornement.

Il est susceptible d'une foule d'amplifications, de modifications; tantôt, la tête seule est employée et

tout le reste du corps est constitué par une longue feuille d'acante qui semble l'envelopper; d'autres fois, le corps a perdu toute trace et se trouve remplacé par le feuillage contourné du rinceau; la queue s'est peu à peu ondulée, enroulée elle aussi, les nageoires ont été agrandies, épanouies; celle du dos devient une feuille qui s'allonge, se redresse, se courbe à toute fantaisie.

Le dauphin accouplé ou adossé a souvent servi de support à toute une disposition ornementale; on le voit communément former la base de panneaux, par accouplement et placé tête en bas, les enroulements partant de la queue et montant sur les côtés du panneau; souvent, il se regarde et forme alors encadrement à une figure ou à un motif central.

Il est seul dans les compositions peintes allégoriques, dans les fontaines, sur les armes, les meubles, accompagné de ses emblèmes nautiques: tridon, rames, roseaux, etc. Seul encore comme gargouille, dans certains écussons ou médailles, sur les faitages et les cimiers de casques; il constitua même la forme entière de certains casques, surtout au xvi^e siècle.

On emploie aussi le dauphin, *dénaturé*, par l'adjonction d'une autre tête, soit humaine, soit animale, mais, dans ce cas, il perd toute grâce et s'alourdit horriblement de caractère, car accuser une tête déjà si grosse par un masque large et plein, n'est-ce pas un manque de goût bien singulier?

Par une étude plus approfondie que celle-ci, on en arriverait certainement à trouver l'étymologie de tous les ornements classiques. Malheureusement une étude semblable, pour qu'elle soit complète, serait fort volumineuse et nous nous ne pouvons la tenter ici.

CHAPITRE VIII

Indications techniques pour l'exécution des travaux de décoration.

La maquette ou projet

Tout décorateur soucieux de faire un travail relativement sérieux, doit au préalable établir la maquette de sa décoration projetée; c'est un excellent moyen de se rendre compte des effets et de la somme de travail exigée.

Habituellement, on lui demande un projet colorié, une sorte de plan sur lequel on discute les idées et le prix du travail, mais quand bien même on ne le lui demande pas, le décorateur se doit à lui-même d'établir ce projet, qui, s'il n'est pas suivi, lui servira tout au moins d'indication et de comparaison.

Il ne faut pas s'effrayer de la confection d'une maquette, ce n'est pas si difficile qu'on se le figure généralement au début du métier, quand on voit dérouler devant l'architecte et le client ces *plans coloriés* et dessinés à *l'échelle*, et surtout quand dans la discussion se mêlent les expressions techniques du vocabulaire d'architecture, les écoinçons, les tympans,

les modillons, l'architrave, l'archivolte, les volutes, l'astragale, etc., etc.

L'essentiel dans l'établissement d'un projet, c'est de le faire en proportions justes, c'est-à-dire à une échelle réduite des grandes mesures — en prenant pour base cinq, huit ou dix centimètres par mètre.

On fait d'abord un croquis de la salle ou de la surface à décorer; sur ce croquis *relevé sur place*, on inscrit les mesures *réelles*; le relevé est alors *coté*... C'est à l'aide de ce croquis et des cotes qui y sont portées que l'on va pouvoir établir la maquette.

Cette fois, on travaillera un peu plus sérieusement: après avoir tendu sur la planche à dessin une feuille de papier, conformément à toutes les règles en pareil cas, c'est-à-dire sans pli d'aucune sorte, on trace les lignes de cadre, bien d'équerre, et selon l'échelle déterminée, les lignes du cadre servent déjà à établir les proportions de longueur et de largeur; par exemple, si nous voulons représenter une table ou panneau de 4 mètres de haut sur 6.50 de long, et que nous adoptions l'échelle de cinq centimètres par mètre, nous portons donc pour la hauteur à $0.05 \times 4 = 0.20$ c., soit vingt centimètres, et pour la longueur $0.05 \times 6.50 = 0.325$, soit trente-deux centimètres et demi, voilà les proportions du cadre établies et l'on envisage déjà la surface réduite et les figures ou les motifs qui vont pouvoir s'y placer.

On s'occupe ensuite des autres grandes lignes de construction, telle la cimaise ou la frise, dont on détermine la hauteur à l'échelle; si la cote du croquis indique que cette cimaise a 1^m. de hauteur, nous portons les cinq centimètres qui représentent le mètre et nous obtenons la figure proportionnée de la frise ou soubassement... On détermine ensuite la corniche,

les pilastres s'il en existe, et tout ce qu'il y a d'architectural, sans omettre naturellement les portes et les fenêtres. Toutes ces parties étant indiquées, on peut commencer à chercher les motifs d'ornementation, à les placer convenablement et dans des dimensions qui soient à l'échelle... Quand on est satisfait du dessin tracé au crayon, on le passe délicatement à l'encre de chine en soignant davantage la forme, et quand tous les motifs sont dessinés ainsi à l'encre, on donne un coup d'effaçage général à la mie de pain pour que toute trace de crayon disparaisse.

Ensuite on procède au coloris, par les lavis de teintes plates en commençant, afin de bien mener son effet général, les détails viennent ensuite; il ne faut pas s'acharner à les pousser, un projet n'est pas une exécution, c'est une indication sommaire de ce que pourra être le travail, ce n'est donc pas le travail lui-même; dans une maquette, c'est l'effet de couleur qui doit toujours l'emporter. Quand la couleur *y est*, c'est déjà beaucoup, c'est même presque tout; après cela, que les ornements soient indiqués, bien en tons, par taches plutôt que par formes, c'est suffisant.

Pour faire une bonne maquette, il est nécessaire de chercher d'abord les effets voulus comme couleur et comme ornementation par une petite étude préalable, dite *avant-projet*, une sorte de pochade vivement jetée, c'est le premier jet de l'inspiration.

Comme on se trompe toujours plus ou moins dans une partie de la maquette, l'avant-projet facilite beaucoup la création définitive, on évite les erreurs et l'on peut faire des modifications heureuses. Le projet ou maquette une fois adopté, on dessine tous les motifs, à grandeur exacte, dont on forme les poncis ou au

besoin les pochoirs ; on échantillonne les tons et l'on peut commencer le travail.

Décoration ornementale civile.

Pour la décoration civile ou des habitations particulières, il y a, en plus des principes généraux que nous avons énumérés d'autre part certaines règles ou habitudes consacrées qu'il importe de suivre sous peine de tomber dans le baroque.

Dans les appartements, la surface par excellence à décorer, c'est toujours le plafond ; le plafond en effet offre la plus grande étendue libre de toute solution de continuité et, selon l'expression vulgaire, il *tend les bras* au peintre.

Quand on y trouve des ornements en pâte, tels que courants de pourtour, avec rosace centrale et corniche à l'avenant, le genre de décoration est tout indiqué ; il n'y a qu'à rechercher une harmonie de tons et faire des réchampissages ; la partie plate sera laissée unie, ou bien comportera un semis de fleurons, ou encore un damas formant jeu de fond.

Pour les semis de fleurons, on aura soin de faire un tracé moins banal que le croisement de carreaux d'équerre, tirés au cordeau, procédé rudimentaire, simple, utilisé dans la majorité des cas, mais qu'un décorateur doit autant que possible rejeter ; s'en rapporter à ce que nous disons au chapitre IV (1) sur la *disposition*, et aux trois planches qui le complètent ; chacune de ces planches indique une manière de disposition de fleurons dont la troisième est la plus décorative qui soit : elle demande il est vrai trois motifs de fleurons, mais en somme cela ne coûte pas beaucoup plus de

(1) Première partie.

temps pour l'exécution, le tracé seul exige une certaine attention, mais le résultat est tout autre que celui obtenu par le tracé *carré* ordinairement utilisé. Une rosace en carton-pâte, formant saillie, est un obstacle sérieux à toute disposition de semis, car elle est rarement placée d'aplomb, ni parfaitement au milieu, mais elle a une importance capitale dans l'effet général qui ne permet pas de la traiter négligemment; il faut compter avec elle; aussi doit-on en faire le pivot de la distribution et chercher à l'englober dans l'ensemble, de la rattacher non seulement par les tons du plafond, mais par les ornements mêmes, en la prenant comme centre, ou point de départ de ces ornements. On fera donc partir une ligne longitudinale et une ligne transversale divisant la rosace exactement en deux, ces deux lignes seront mises à l'équerre, très scrupuleusement, quelle que puisse être la déviation constatée; on aura ainsi les deux lignes maîtresses ou directrices de tout le tracé duquel on partira. Si le tracé est diagonal comme celui indiqué dans la troisième figure du chapitre de la *disposition des motifs*, ces lignes devront servir quand même et faire partie des lignes du tracé.

On établira le semis des fleurons en partant du centre, autant que possible, ou en plaçant un semblable fleuron à chaque pointe de la rosace.

Comme les plafonds ne sont jamais parfaitement d'équerre, on trouvera souvent des différences assez sensibles dans la régularité du tracé en arrivant au bord de la corniche ou de l'angle du mur; il est tout à fait important de marquer ces différences par un trichage quelconque, en faisant soit une bande ou un champ tout autour pour racheter l'inégalité, soit

en trichant sur le tracé même pour arriver correctement sur les quatre côtés du plafond et racheter ainsi le défaut d'équerre.

Il faut indispensablement que le travail de décoration *paraisse* correct, et pour cela le décorateur doit employer des ruses et des trucs souvent très laborieux à trouver.

On doit en principe se garder de dire : « Tant pis pour le plafond ou pour le mur qui ne sont ni droits ni d'équerre, notre travail sera correct et il n'y aura rien à dire ! » Pas du tout, et quelque ennui qu'on en puisse éprouver, il faut dire :

« Puisque ni le plafond ni le mur ne sont droits et d'équerre nous allons nous arranger de manière à les mettre d'aplomb, et que notre travail soit en même temps correct... » Comment ? par quel moyen ? C'est ce que l'on finit par trouver toujours, la réflexion nous indique à quel endroit et de quelle manière il faudra *tricher*, car tout est là, c'est le trichage seul qui peut sauver de tous les mauvais pas où le décorateur peut se trouver et ils sont nombreux ; on en prend une telle habitude que plus la difficulté est grande plus on met d'amour-propre à la surmonter ; on trouve même gênant de n'avoir parfois rien à tricher !

Pour tous les semis, il y a avantage à se servir du pochoir ; vouloir s'en dispenser en pareil cas est une pure folie.

Pour les ornements en damas, c'est le poncis qui en sera l'instrument.

Une des précautions qu'il ne faut jamais négliger c'est de s'assurer du parfait séchage des couches de fond, non seulement du séchage, mais du durcissement, il vaut mieux retarder de 3 ou 4 jours le travail de décor plutôt que de se lancer sur des

fonds imparfaitement secs ou insuffisamment durs.

L'un des grands ennuis de travailler sur des fonds mats, ni assez secs ni assez durs, c'est l'impossibilité d'enlever la marque du tracé fait par le cordeau ; bien que le lavage à l'eau pure que l'on fait en dernier lieu enlève le blanc laissé par le cordeau, il subsiste quand même une marque indélébile parfaitement visible quand on est placé dans un certain sens. Un seul moyen peut garantir de cet ennui, c'est de passer préalablement sur tout le plafond une couche légère de blanc d'œuf bien battu et dont l'albumine en séchant préservera le fond du contact direct avec le cordeau ; au lavage final, le blanc d'œuf partira, entraînant avec lui toute trace de blanc, le fond mat sera alors complètement indemne de toute marque de tracé. Le blanc d'œuf a d'ailleurs l'habitude de rendre service aux peintres, il sert pour préserver les fonds quand on fait de la dorure, il est utilisé comme vernis provisoire dans les travaux délicats et il a été utilisé longtemps comme véhicule de la peinture et sert encore comme tel pour les peintures sur certaines étoffes.

Plus un plafond est bas, plus on doit soigner son exécution picturale et plus il est élevé, plus francs doivent être les tons employés, parce que grâce à l'éloignement ils semblent plus rompus et aussi plus foncés par rapport au jour rabattu qui les éclaire.

Avec les fleurons de semis placés dans un plafond, il faut faire marcher les ornements en pâtisserie, la rosace d'abord dans laquelle on rappelle tous les tons, puis les *courants* et toute moulure : la corniche doit toujours être peinte avec les tons du plafond, car elle fait corps avec et sépare les tentures de la peinture. Cette dernière devra être conçue dans une note s'har-

monisant avec les tentures d'ameublement, soit en s'inspirant des mêmes tons mais dans une gamme plus douce, soit en s'inspirant de la loi des contrastes et en prenant la gamme de la couleur complémentaire à celle des tentures de l'ameublement.

Un plafond doit toujours être lumineux par rapport à l'ensemble d'une pièce ou d'une salle quelconque à décorer ; les plafonds en tons foncés ne peuvent qu'assombrir le local quel qu'il soit en obligeant à adopter pour tout le reste, des tons à l'avenant, c'est-à-dire très foncés aussi. Il est vrai que c'est une affaire de goût et que souvent le décorateur est tenu de se conformer à des désirs quelque peu bizarres, soit comme coloration, soit comme ornementation.

Nous pourrions signaler tel établissement des environs de Paris, connu de tous les promeneurs, des touristes et des étrangers, dont la décoration des salles, *de toutes les salles*, est dans une gamme uniforme de la même couleur et le motif ornemental constitué par la représentation simpiternelle de la même fleur toujours et invariablement la même ; il est vrai que le décorateur a su en varier les dispositions, ce qui est fort heureux, mais cela n'empêche que cet établissement possède un aspect de monotonie désespérante qui n'a rien de décoratif, c'est fade et ennuyeux au possible. A vrai dire, l'idée de faire faire ainsi dans une seule et même gamme de couleur toutes les peintures, est une idée originale de commerçant désireux d'appeler l'attention sur son établissement et ne voit là qu'un moyen de réclame en se distinguant des moyens employés par les maisons concurrentes.

Lorsqu'un plafond est absolument nu, libre de toute ornementation en pâte, le décorateur y trouve un meilleur champ pour ses compositions que rien ne

vient entraver. C'est alors qu'on peut se livrer à tous les tracés géométriques ou fantaisistes.

Pour de la simple décoration, il y aura lieu d'employer là aussi le semis de fleurons, à un ou plusieurs tons ou bien l'application d'ornements à plat dans les angles, rejoints par une ou plusieurs bandes et des filets, éviter le plus possible d'y peindre une rosace, rien n'est plus défectueux au coup d'œil qu'une rosace peinte à plat au beau milieu d'un plafond libre de tout relief ; ou alors il faut qu'elle soit reliée au reste de l'ornementation par des rappels de formes dans les fleurons, par des effets de champs et de contre-champs rappelant ceux des motifs d'angles, enfin par tout moyen *compliqué* qui en somme ne rachète pas beaucoup la pauvreté de l'effet.

Pendant un moment, on a fait beaucoup de plafonds en *damas* ; le damas est très décoratif, c'est une ornementation ton sur ton qui emplit toute la surface, mais sans interruptions contrairement au semis ; l'ornement s'enroule et se déroule à la manière de la décoration du linge de table, serviettes et nappes damassées ; le genre du damas n'est jamais serti, c'est un *ton sur ton uni* sans aucun repiqué ni aucun accent que ceux de quelques glacis lumineux, dont on peut se servir sur le ton local de l'ornement pour le faire papilloter un peu, mais ce papillotage doit être très sobre, très modérément produit.

Cette mode des plafonds *damassés* est à peu près abandonnée depuis l'apparition de l'*art dit nouveau*, qui, en peinture principalement n'est que la résurrection de l'ornementation par teintes plates, serties, et dont il est parlé dans un chapitre spécial.

Avec la décoration ornementale d'un plafond, il y a aussi la figuration des *ciels* ; la représentation d'un

ciel donne de l'envolée à toute la décoration d'une salle, et quoique reposant sur un principe faux cette manière est l'une de celles qui produisent le plus grand effet décoratif.

On a vu ailleurs dans ce volume (moyens pratiques) comment on exécute un ciel par la peinture; nous ne nous y arrêterons pas ici, ce serait tomber dans une redite inutile.

Mais ce qui donne de l'effet aux plafonds traités en ciels, c'est l'accompagnement obligé des fleurs, des oiseaux ou des amours.

Cela commence à devenir de la haute décoration, car la figure humaine n'est pas éloignée d'apparaître.

Ce que nous disions de l'intrusion des rosaces en pâte, placées au milieu d'un plafond revient encore ici, car il ne faut pas oublier que dans le cas où il y a une rosace appliquée, on ne peut faire un ciel; c'est un non-sens impardonnable que nous avons pourtant quelquefois constaté : la figuration d'un ciel indique une percée, un trou fait dans le plafond; alors il n'y a pas possibilité d'y accrocher une rosace, c'est déjà bien assez d'y suspendre les lustres ou autres appareils d'éclairage, licence obligée d'ailleurs par les besoins matériels de la vie.

Un ciel peint doit toujours être accompagné d'un motif d'architecture servant de couronnement à la percée; c'est le cas des acrotères, balustrades, galeries, etc... On peut se contenter d'un large champ plein et mouluré par le haut, avec un léger socle au bas; ce champ figurera alors un couronnement en pierre qui sera suffisant pour sauvegarder la logique architecturale.

Les ciels conviennent mieux aux plafonds relativement élevés; sur les plafonds bas, l'effet n'est pas

bon, une ornementation plate leur convient mieux.

On évitera dans les ciels l'abondance des figures comme l'abondance des fleurs et celle des oiseaux parce qu'il ne faut pas *boucher* l'espace libre supposé par le ciel, avec des sujets, qui, si beaux soient-ils, finissent par devenir encombrants.

L'exécution des fleurs et celle des amours doit être confiée à des spécialistes de bonne main ; car, rien n'est aussi horrible que ces attributs lorsqu'ils sont traités par des gens inhabiles.

Les amours sont généralement peints trop vigoureusement, la note vaporeuse est en situation ; il est compréhensible qu'un modelé ferme et haut en couleur donnera de la lourdeur à ces figures dont le but est précisément de paraître légères, on peut très bien prendre une note de modelé frais sans qu'il soit trop dur ou trop gris, il y a un juste milieu qu'il faut trouver ; l'amour est décoratif, il ne doit pas être peint comme une figure dans un tableau de genre. C'est d'ailleurs la seule figure qui puisse convenir dans un plafond, au moins pour les plafonds d'appartements et ceux des salles ordinaires ; car, pour les édifices on ne craint pas d'appliquer la figure humaine tout entière dans les plafonds où l'on se plaît à suspendre quelquefois de véritables grappes humaines ; c'est une licence qui a permis à de grands artistes de se distinguer dans ces derniers temps, notamment Delacroix et Baudry ; licence que nous répudions quant à nous et à laquelle nous ne voyons d'autre justification que l'exiguïté ou la pénurie des surfaces murales dans certains édifices.

La véritable place pour la figure humaine décorative, c'est la muraille, parce qu'elle est dans sa situation rationnelle, et qu'elle peut être vue sans aucun

effort, tandis que dans les plafonds, il faut se rompre le cou pour juger la composition dont les personnages semblent toujours prêts à vous tomber sur la tête.

On n'a qu'à se rendre compte de ce que produit un panneau décoratif de Boucher ou de Wateau dans lequel la figure s'allie si bien avec tous les autres éléments de décoration, ornements, fleurs, animaux, paysages, etc., c'est élégant, léger et presque vraisemblable malgré l'in vraisemblance, voilà de la figure décorative admissible, dont la haute fantaisie n'est jamais choquante pour le bon sens; les cartons pour tapisserie, exécutés par Galland et dont quelques-uns sont au Musée des arts décoratifs de Paris, se trouvent dans le même cas; la sévérité du dessin n'exclut pas la grâce de la composition, ses enfants sont de toute beauté, ce sont peut-être les mieux conçus parmi les enfants et les amours de toutes les compositions décoratives.

A ce point de vue encore de l'application de la figure humaine sur la muraille, on semble revenu à de plus saines idées, car tous nos édifices modernes ont leurs pans de murs couverts par des compositions artistiques de premier ordre et la peinture murale paraît avoir reconquis son droit de cité parmi nous.

Pour en revenir à la décoration pure, ou peinture ornementale, on a vu par ce qui précède que le plafond occupe une situation privilégiée, en ce sens que c'est sur lui que repose généralement tout le poids de l'ornementation.

Cependant, il est utile de ne pas faire abstraction complète des autres surfaces de l'appartement qui, dans des cas assez nombreux, offrent un champ assez vaste à la peinture ornementale.

Quand par bonheur il n'y a point de tentures ou de

tapisserie sur les murs d'une salle à décorer, on possède des espaces assez grands pour pouvoir se lancer avec quelque hardiesse.

Dans ce cas, il ne faudra donner au plafond qu'une importance relative en ne le surchargeant pas outre mesure, car on serait appelé à surcharger d'autant les murs pour soutenir l'ensemble.

Toutes les parties libres, d'angle à angle, ainsi que les espaces entre les fenêtres et les portes seront divisés par panneaux que l'on s'efforcera de distribuer en nombre impair plutôt qu'en nombre pair, 1,3,5, de préférence à 2,4,6, etc., la distribution *impaire* étant toujours de meilleur effet que la distribution *paire*.

Pour une distribution à 3 panneaux, on devra également rompre la symétrie, et faire par exemple, deux grands panneaux avec un plus petit au milieu ou inversement par un grand panneau central, flanqué de deux plus petits.

On fera le possible pour que les dimensions se répètent à peu près semblables dans chacun des pans de murs afin qu'on n'ait à faire qu'un motif par grandeur et qu'on puisse le répéter dans une grandeur semblable. On s'évitera, de cette manière, un surcroît de travail inutile sans pour cela compromettre en rien le résultat général.

Il est de toute évidence que les panneaux, comme le plafond d'ailleurs, devront être traités dans le style indiqué par l'architecture et dont on trouvera les motifs *ad hoc* dans les nombreux albums offerts sur le marché industriel par les éditeurs spéciaux (1).

La tonalité des murs demande à être plus soutenue

(1) Nous n'avons pu, à notre grand regret, introduire dans le présent ouvrage, toutes les figures d'illustration nécessaires à l'appui de nos explications techniques ou pratiques.

que celle du plafond, on donnera donc une valeur un peu plus grande aux tons dominants de l'ensemble ayant servi au plafond ; les détails de l'ornementation seront aussi plus soignés, surtout dans les parties à hauteur d'œil. Dans le cas d'une ornementation plate, on veillera tout spécialement à bien couvrir les teintes, quant au serti il devra être l'objet d'une attention toute spéciale qui ne devra jamais se relâcher.

A ce sujet, on commet souvent des abus des deux côtés, du côté du soin et du côté du *lâchage*!

Il est de toute logique que le travail placé à hauteur d'œil demande un soin plus particulier que celui placé beaucoup plus haut, mais cela ne veut pas dire de *lâcher* tout à fait la main, il ne faut pas que la différence saute aux yeux des profanes.

D'autre part on pousse quelquefois le soin trop loin, et le travail a une allure de sécheresse qui lui enlève tout caractère, cela ressemble à de l'impression et non plus à du travail de main ; il est bon que quelques fluctuations s'observent, on doit même les créer et ne pas tomber dans une uniformité fatigante, l'uniformité est toujours banale, or une exécution banale n'a que la valeur de la patience employée et du temps passé à la faire ; elle n'a aucun caractère artistique.

Toute décoration doit se ressentir de son origine, la main n'est pas une mécanique, elle seule donne le caractère indispensable à toute œuvre humaine, il ne faut donc pas l'asservir au rôle d'un outil vulgaire.

Nous avons déjà fait cette remarque au chapitre des moyens pratiques, à propos de la différence des sertis au pinceau qui peuvent être exécutés de façon impeccablement régulière ou avec un certain parti pris d'irrégularité apparente qui donne une allure beaucoup plus artistique.

Le nu des murs, les fonds, devront être apprêtés avec beaucoup de soin et la couche dernière gagnera à être pochée à grain fin; les panneaux, s'ils sont déjà indiqués par des moulures appliquées préalablement ne demanderont plus que l'addition simulée d'une plate bande intérieure ou *contre-champ*, sans quoi, ils manqueront toujours de grâce; s'ils ne sont indiqués que par le filage, on devra faire des champs et des contre-champs pour que l'ornementation ne vienne pas buter le faux cadre; la plate bande est d'un grand secours dans l'harmonie des tons, elle sépare le panneau du champ, le rend plus léger en même temps qu'elle rétablit l'accord entre les deux tons; le filage ultérieur vient encore accentuer cet effet qui n'est jamais douteux comme résultat.

Comme éléments de décoration dans des panneaux de murs, les semés de fleurons ne conviennent pas, cela donne trop l'apparence de papier peint et c'est ce qu'un décorateur doit éviter à tout prix; dans des panneaux il faut une ornementation motivée, ayant du caractère et non pas de l'à peu près, ornements ou figures, il faut se décider carrément et attaquer avec franchise.

Mais il faut avoir grand soin que cette ornementation ne vienne pas, par une vigueur intempestive, détruire ou tout au moins atténuer les lignes architecturales que l'on doit toujours laisser dominer et même qu'il faut accuser souvent, la décoration n'est que l'habit de parade de l'architecture, il faut que la structure soit toujours visible, telle l'apparence du corps sous les vêtements.

S'il y a beaucoup de moulures, on pourra les utiliser pour faire des effets de tons opposés aux champs et aux contre-champs, c'est sur elles que l'on fera les

rechampissages et les rechauts par des filets étrusques relevant les boudins et les cavets de ces moulures qui auront plus de vie que si on les laisse à un seul ton.

Conjointement à la décoration peinte, un des meilleurs éléments décoratifs, c'est la dorure que le décorateur est bien souvent amené à pratiquer lui-même, ce qui d'ailleurs ne constitue aucune difficulté sérieuse ; il est plutôt difficile de savoir la bien placer, que de l'exécuter.

Dans les plafonds, elle ne rend tout son effet que le soir à la lumière ; on devra éviter le plus possible d'en appliquer *sur le plat* du panneau où elle ne peut, même étant éclairée, briller de façon égale. L'or doit de préférence se placer sur les saillies, et à cet effet, les plafonds qui ont une ornementation en pâte sont mieux disposés pour recevoir de la dorure que l'on peut placer très judicieusement sur les parties à faire valoir et où s'accroche la lumière.

L'emploi simultané de l'or jaune et de l'or vert ne rend qu'un effet médiocre ; la différence des nuances n'étant pas suffisamment tranchée.

Un ancien entrepreneur de peintures qui s'est improvisé tout à coup auteur technique, a signalé dans l'un de ses prolifiques ouvrages, qu'il fallait passer, sur la dorure une fois finie, une couche d'encaustique légère qui, dit-il, ramène l'or au même plan que la peinture et produit ainsi meilleur effet. Voilà un raisonnement qui pêche par la base ; en effet, que demande-t-on à l'or ? qu'il brille ; or, une couche d'encaustique ou de toute autre substance quelle qu'elle soit, a pour résultat immédiat d'atténuer considérablement l'éclat de l'or, c'est donc aller tout à fait à l'encontre du but à atteindre et perdre de gaieté de cœur un effet considérable.

Il est vrai que l'éclat est quelquefois plus regrettable, mais il y a un moyen bien simple pour obtenir un effet de bon goût, c'est de ne mettre l'or que très judicieusement et avec modération; quand on n'en met pas trop, l'éclat est très agréable et très supportable; ce qui est nuisible dans la plupart des cas, c'est la surabondance de l'or, mais si l'on sait le bien disposer, avec mesure et non à profusion, on n'aura jamais à se plaindre de son importance; quelques points brillants, un filet mince, il n'en faut guère plus pour donner à la peinture un aspect suffisant de richesse; l'or ne peut être appliqué ni en grandes plaques ni en petits points trop serrés. Son grand éclat demande une application discrète, très raisonnée où le bon goût seul sert de guide.

Décoration monumentale religieuse.

Ici, nous sommes sur un terrain très spécial où la fantaisie se trouve exclue en grande partie, car l'ornementation religieuse est soumise à une double loi; celle de l'architecture et celle des conventions ou obligations liturgiques pour ce qui concerne les attributs appelés symboles et emblèmes.

Pour le premier point, il n'y a qu'à bien se pénétrer des caractères dominants du style de l'édifice dans lequel on travaille pour établir d'abord la maquette ou projet de la décoration qu'on se propose d'exécuter; dans ce genre de décoration, on ne saurait se passer de l'étude d'un projet.

Tout l'effet décoratif doit se concentrer vers le chœur ou sanctuaire des offices, après le chœur, ce sera la voûte qui devra le plus attirer le regard,

comme pour obliger la pensée à s'élever au-dessus des choses terrestres.

On procédera d'après les principes énoncés plusieurs fois déjà dans ce volume, à savoir qu'il faut accuser nettement les grandes lignes architecturales qui sont, dans le cas actuel, les colonnes, les piliers et pilastres, les nervures des voûtes, les arcades, les embrasures de fenêtres, les tympans et les écoinçons.

Toutes les surfaces planes qui ne font pas partie de l'intrados des arcades, des embrasures des fenêtres sont traitées plus sobrement que ces parties. Sauf, certains tympans et écoinçons dans lesquels on place souvent les emblèmes ou les figures quand on admet les scènes à personnages.

Nous allons d'ailleurs examiner successivement la décoration propre à chacun des éléments que nous avons cités.

Pour les grandes surfaces de murs, surfaces planes bien entendu, on se contentera d'une coupe de pierres, ou *appareil*, l'appareil des pierres est le système *apparent* de leur juxtaposition, quand on dit *coupe* de pierres, on emploie donc un terme absolument impropre et si nous l'avons écrit ici, c'est afin de redresser l'erreur que commettent beaucoup de peintres quand ils veulent désigner le travail de filage imitant les joints de la juxtaposition des matériaux de construction, il y a également les appareils de brique et les appareils de céramique.

Donc les murs nus de l'édifice recevront une disposition d'appareil, par un filage approprié et très visible car rien n'est plus faux, décorativement parlant, qu'un filage d'appareil qui ne s'aperçoit pas ; on objectera peut-être que ce filage étant fait en vue de l'imitation des joints de la pierre, il n'y a pas lieu

de le rendre plus apparent que ne le sont ces joints dans la réalité.

Mais l'appareil décoratif n'est pas fait pour cela, son but est de meubler ces grandes surfaces par quelque agrément. Or, par une licence très logique, on utilise la simulation des joints auxquels on donne plus de vigueur que dans la réalité, du reste il y a eu de nombreux cas, où les constructeurs d'édifices eux-mêmes poussaient à la couleur (rouge, le plus souvent) le mortier qu'ils employaient pour souder les pierres entre elles et il est assez fréquent de rencontrer des assemblages montés ainsi avec un mortier rougeâtre ou fortement jaunâtre.

Les grands murs se trouveront donc parfaitement habillés par ce moyen du filage d'appareil que l'on peut varier indéfiniment en le faisant simple, double, triple, à bande intérieure, etc., avec toutes combinaisons de teintes, par exemple, filets rouges avec bande blanche entre deux, refendue elle-même par un autre filet de teinte encore différente.

L'appareil ainsi formé par filage horizontal et vertical pourra demeurer tel quel ou bien être encore rehaussé par un petit fleuron placé au centre de chaque face de pierre, ou par une ligne *recourbée* placée à l'un des angles de chaque face de pierre également ou encore par deux *points* placés à *chacun des angles* de cette face.

Le filage d'appareil, doit arrêter ses lignes d'*assises* et de *refends* (horizontales et verticales) avant l'angle de toute arcade ou de toute autre baie qu'il rencontre. Cette baie devant être établie et soulignée conformément aux lois de la construction, c'est-à-dire par *assemblage de clavaux* pour réaliser les arcs ou les cintres formant ces baies; l'assemblage des clavaux

ne dépasse jamais la retombée de l'arc sur l'assise, ou le point de raccord de la ligne courbe avec la ligne verticale.

On établit donc un tracé courbe, suivant exactement la courbure de la baie, afin de simuler l'emplacement des clavaux dans sa partie supérieure et, comme il vient d'être dit, s'arrêtant au point de rencontre avec la verticale, base et appui du cintre ou des arcs ; puis, partant du point de centre on trace la forme des clavaux dont le nombre sera calculé pour être à peu près dans les mêmes proportions que l'appareil des surfaces planes, les lignes de *refends* des clavaux doivent naturellement converger vers le point de centre de la baie et quand c'est une ogive, vers chacun des centres de ses deux arcs.

Les faces intérieures de l'ébrasement sont laissées nues, sans filage d'appareil, car ces faces sont toujours appelées à recevoir une décoration, si légère soit-elle, et qu'en outre la continuation des filets jusque dans le tableau d'ébrasement, quoique admissible; produit un très mauvais effet ; on place dans l'ébrasement des baies, soit un rinceau, soit une tige montante, ou plus simplement un ton uni avec un gros galon à cheval sur l'arête ou sur le plat du mur et suivant cette arête ; le ton local uni à placer dans l'ébrasement demande à être de même tonalité que la surface dans laquelle il se trouve enclavé. Si l'on veut sortir de cette tonalité c'est aller au-devant d'un échec certain dans l'harmonie d'ensemble ; l'ébrasement ayant par lui-même une très grande importance à cause de l'ampleur de sa surface, augmentée par l'éclairage qu'il reçoit directement de la fenêtre, en sorte que le regard tombe immédiatement sur lui, c'est en vertu de cette dernière raison que l'on est appelé à y

faire figurer un motif ornemental qui lui-même gagnant en importance par la place privilégiée qu'il occupe, doit au moins être englobé dans le ton général et non pas se détacher sur un autre fond, ce qui d'ailleurs produirait une dureté excessive.

Nous aurions dû, chronologiquement, commencer par expliquer le système de décoration de la voûte, mais nous avons voulu tout de suite en finir avec les grands murs parce que ce sont des surfaces sur lesquelles on est tenté de faire ou trop, ou pas assez de décoration.

Dans la voûte, au contraire, il y a lieu à entraînement; là principalement on doit ne pas dépasser certaines limites et marcher en toute connaissance de cause après mûr examen, car c'est la voûte qui commande tout l'effet général.

Si l'on accentue la voûte par une coloration vigoureuse, des tons relativement intenses, on devra accuser bien autrement les nervures qui la soutiennent, puis les chapiteaux de colonnes qui supportent les nervures, puis les colonnes elles-mêmes, enfin, les murs et leurs soubassements; c'est ainsi que l'on arrive de proche en proche à une intensité de tons qui donne à l'édifice une allure de châsse enluminée et non celle d'un monument décoré.

L'édifice plaît autant par la majesté ou la beauté simple de ses lignes architecturales que par sa décoration peinte; il ne faut pas que la polychromie l'emporte sur la sveltesse du monument.

On cite bien les peintures des temples égyptiens, celles de Pompéï, celles des mosquées arabes, mais l'art égyptien n'est pas notre art, son architecture lourde, toute de masse, appelait nécessairement une coloration vigoureuse et chatoyante pour lui enlever

une partie de sa froideur; l'art pompéien est de goût absolument inadmissible pour nos monuments, en ce qui regarde surtout la couleur; quant au style arabe ou mauresque, il découle d'une architecture qui oblige l'emploi d'une polychromie excessive, déterminée par le système ornemental, tout composé de suites ininterrompues d'assemblages géométriques très serrés parmi lesquels, dès que l'on place de la couleur, il faut absolument aller jusqu'au bout et faire suite comme il a été fait suite dans la répétition des motifs créés par l'architecte lui-même.

Nos styles occidentaux ne sont pas aussi chargés de détails, la ligne domine plus que le motif ornemental; la peinture ne saurait donc procéder différemment en appliquant à l'art occidental les principes picturaux des arts de l'Orient.

Cette application a été faite cependant, elle a formé le style byzantin, style hybride dont les éléments constitutifs appartiennent aux goûts et aux arts de ces deux contrées aux races si différentes par les instincts et par la civilisation mais le style byzantin n'a eu quelque valeur que par le faste qu'il a déployé sous les empereurs latins, éblouis par le luxe de l'Orient et qui eurent bien plus le souci des richesses, qu'ils ne possédèrent le sens artistique.

Revenons à notre décoration des voûtes. Les parties lisses formées par les arcs qui forment la voûte proprement dite seront peintes en tons assez francs mais relativement doux pour que le sentiment d'élévation ne soit pas amoindri, ces surfaces pourront être laissées telles quelles, en teintes plates ou décorées par des semis de fleurons, étoiles ou tout autre motif géométriquement formé qui devront alors s'en-

lever sur le fond de façon très apparente soit en teinte, soit en dorure.

La disposition de ces semis est assez difficile dans les voûtes en ogives principalement, à cause des *pénétrations* des arcs entre eux et qui forment comme autant de voûtes séparées ; il faut pour faire une distribution normale, tracer chaque voûte selon sa forme particulière en partant de l'angle *rentré* et se dirigeant vers les angles *saillants* où se placent ordinairement des nervures ; en l'absence de celles-ci, lorsque par conséquent les arêtes sont nues, on peut à la rigueur remplacer les nervures par des bandes plates qui formeront *cadre* et devront être peintes en un ton très différent pour trancher sur le fond général de la voûte ; ces plates-bandes devront être tenues fort peu larges, il ne faut pas qu'elles aient l'apparence de champs autour d'un panneau, cela donnerait de la lourdeur à toute la voûte qui *descendrait* d'autant.

Sur les plates-bandes on pourra placer un fleuron répété en *suite* sur tout leur parcours et d'un ton bien voyant, cela les rendra plus légères que si on les laisse unies, pourtant on peut les laisser telles, mais alors il faudra les sertir par un filet de séparation entre le ton de la voûte et le ton des bandes.

Quand il existe des nervures réelles en saillie, on doit les détacher comme les plates-bandes par un ton spécial qui tranche sur le fond et aussi les rehausser par un fleuron léger ou une suite de perles sur tout leur parcours ; s'il y a de la dorure à faire dans la voûte, on devra ne pas oublier les nervures, car grâce à leur relief elles donneront à l'or tout son effet éclatant, mais il sera tout à fait inutile de dorer les parties des nervures qui sont constamment dans l'ombre, on peint ces parties en ton jaune d'or assez

rompu et l'effet est absolument le même. Si le relief est très accentué, il y aura lieu à donner quelque légèreté par un rechampissage dans le creux du tarabisco, rechampissage que l'on peut hardiment exécuter en ton très tranché sur le ton local de la nervure.

Après les nervures, viennent en importance les colonnes et surtout leurs chapiteaux que l'on devra toujours rehausser de couleurs et de dorure sans toutefois tomber dans la lourdeur; on rechampira le fond de la corbeille pour détacher les ornements que l'on pourra peindre en tons fondus assez tendres pour que cela ne forme pas masse.

Le fût des colonnes peut rester uni ou recevoir une ornementation en tons plats, mais en tout cas, il ne faut pas craindre de leur donner de la valeur car c'est l'élément de soutien par excellence; on peut donc l'accuser même fortement: le fût d'une colonne se prête à toute espèce de disposition décorative, bagues, chevrons, gaufrures, rubans, etc. Quand les colonnes sont groupées on gagnera beaucoup à l'effet en leur donnant des teintes différentes qui les feront se découper mieux et les rendront par conséquent plus légères, plus élancées, ce qui est tout à leur avantage. Quant à leurs bases, si elles ne sont pas laissées en pierre naturelle, on devra les peindre en rappel des tons généraux, que l'on tiendra dans une gamme plus foncée. Même observation pour les soubassements des murs décorés.

Dans les parties basses du chœur et des petites chapelles, on emploiera très avantageusement la figuration de draperies tendues dont on signale les plis de façon rudimentaire, le ton des draperies est toujours très rompu; on doit chercher les effets d'étoffes quelque peu passées de couleurs.

Pour les arcades et leur intrados, c'est-à-dire dans la partie de leur épaisseur, on s'en rapportera exactement à ce qui a été dit pour les embrasements de fenêtres et, en ce qui concerne *l'appareil* de la courbure des arcs, appareil en *clavaux*, on se conformera également aux mêmes observations.

Quant aux emblèmes et symboles, leur emplacement varie beaucoup, mais les écoinçons et les tympanes semblent tout à fait désignés pour les recevoir.

La décoration religieuse, prise dans son ensemble ou dans ses détails, est une des plus attrayantes catégories du métier ; elle oblige à des études constantes sur l'archéologie, ce qui n'a rien de désagréable comme on pourrait le supposer ; son exécution n'est ni absorbante ni fatigante, elle permet souvent au décorateur de se lancer dans la voie artistique, en tout cas, elle élève le moral parce que toutes les inspirations auxquelles elle donne lieu sortent des banalités habituelles, et, après la décoration théâtrale, c'est celle qui demande le plus de science. On y peut faire des effets de coloration qui ne se permettraient nulle part ailleurs, et elle vous astreint à la bonne habitude de subordonner le tout à l'effet d'ensemble ; par sa pratique l'on s'aperçoit vite que le détail n'est pas le point important dans une décoration et que l'essentiel est de faire tenir le tout harmonieusement dans les lignes de l'architecture.

Les Amours dans la décoration.

Aucun élément décoratif animé, n'est aussi gracieux que ce petit être joufflu auquel on a encore donné la faculté de planer dans les airs, afin de nous

mieux séduire, le domaine de l'air n'est-il pas la plus grande convoitise de l'homme.

Rien d'aussi charmant en effet dans une décoration quelconque que ces groupes d'enfants, auxquels on a donné le nom typique d'*Amours*, et que l'on trouve dans la plupart des conceptions décoratives depuis l'époque de la Renaissance jusqu'à nos jours, dont la période la plus florissante pour eux fut celle de Louis XV.

Les Amours de Boucher sont célèbres, c'est le peintre qui les utilisa le plus dans ses compositions si supérieurement décoratives et après lui, tous les décorateurs, sans exception, se sont appliqués à leur représentation picturale; dans la sculpture, dans l'architecture même, les Amours trouvent place et partout ils figurent bien; qu'ils soient placés sur un vase, dans un tableau ou dans un plafond, qu'ils se balancent dans les airs ou qu'ils trottent joyeusement à terre, ils semblent être là comme chez eux, et, sans eux la composition paraît souvent bien froide et bien monotone.

Ils peuvent occuper toutes les places indistinctement et s'accommodent de tous les voisinages.

Qu'on les mette dans le feuillage, parmi les fleurs ou à côté d'animaux, ou bien qu'ils se prélassent dans des rinceaux d'ornements, jamais ils ne paraissent des intrus, jamais ils ne semblent déplacés, Raphaël les utilisa dans plusieurs compositions. Michel-Ange lui-même les a placés dans ses architectures simulées de la chapelle Sixtine, au-dessus ou au-dessous des prophètes et des sibyles et si ces deux artistes les dessinèrent moins gracieusement que Boucher, ils leur ont ouvert toutes grandes les portes du grand art où depuis, ils règnent sans partage.

Le grand Murillo n'a-t-il pas exécuté la plus belle

grappe d'Amours que l'on puisse imaginer, autour de la Vierge, dans son merveilleux tableau de l'Assomption. Tous les grands peintres ont été séduits par les Amours et tous les ont utilisés dans quelques-unes de leurs compositions.

Parmi les décorateurs, nous avons déjà dit qu'il en était de même ; aussi, de nos jours encore, les Amours ont droit de cité absolu dans toute peinture décorative de quelque importance qu'elle puisse être, seule la peinture d'histoire ne le prend pas, et cela par pure logique, mais dans toute composition imaginative, il est bien rare qu'on ne les y rencontre pas.

Le dessin de l'Amour est très difficile à attraper, du moins dans sa forme purement décorative, telle que la comprenait Boucher.

Ce n'est pas un enfant, ce n'est pas non plus un ange, ou plutôt c'est l'un et l'autre de ces deux caractères que doivent posséder les Amours, peints ou sculptés ; ils doivent être grassouillets mais pas trop gras, leurs membres potelés demandent une certaine puissance quoique devant déceler la plus grande souplesse, tout cela n'est pas immédiatement dans la main et fort peu d'artistes ont su attraper le *chic* voulu, aussi les peintres d'Amours sont-ils assez rares et parmi les maître du genre, combien est quelquefois grande la différence d'interprétation de cette fugitive et insaisissable figure.

Dans la décoration des appartements, on les place également un peu partout : dans les plafonds, sur les frises courantes, dans les panneaux de porte ou les panneaux de murs, seuls, accouplés ou mêlés à l'ornementation de la plante.

Dans les plafonds, deux ou trois amours suffisent à égayer la composition, il n'en faut pas mettre da-

vantage à moins que les dimensions soient en dehors des proportions habituelles, comme par exemple le plafond d'une salle de théâtre ou de concert; dans les panneaux décoratifs qui garnissent des pans de murs, un seul amour suffit, mais dans ce cas, il est dans ce panneau le motif principal ou tout au moins le plus important comme masse; les ornements ne doivent jamais paraître l'écraser; dans une frise courante, on peut en faire des groupes nombreux ou bien une suite ininterrompue.

Les Amours se rattachent toujours aux autres membres de la composition, par des liens visibles qui sont, ou l'ornementation même dont il fait partie intégrante, ou des fleurs qu'il répand autour de lui, une corbeille, une guirlande ou une banderole.

Quand les Amours sont groupés sur une surface murale, on les dispose très élégamment en les faisant jouer entre eux ou papillonnant autour d'un motif central volumineux, entourant des personnages occupés à des exercices divers ou simplement au repos, ce qui forme un contraste très heureux.

La coloration des Amours demande une attention toute particulière car il est au moins aussi difficile de les bien peindre qu'il est difficile de les bien dessiner, il faut un coloris sobre et très délicat comme touche, des fondus de demi-teintes et des rosés tout spéciaux aux extrémités, aux articulations et sur le visage.

On ne doit pas les pousser trop loin car ils perdraient l'allure décorative qui leur sied si bien, toutefois dans les panneaux de murs, on devra s'appliquer à les achever le plus possible, mais en gardant encore un certain parti pris de touche décorative.

Nous avons vu quelquefois des Amours peints en

grisaille sur de petites frises courantes, ils auraient gagné beaucoup à être colorés dans les tons de chair, cette teinte monochrome de la grisaille, tout en leur donnant l'apparence de sculpture leur enlève une grande partie de leur légèreté et ils ne possèdent plus ainsi le même charme, l'Amour peint est toujours préférable à l'Amour sculpté.

Les fleurs, en bouquets ou en guirlandes, sont l'accompagnement obligé de cette gracieuse et vivante figure ; l'éclat des fleurs ne lui est aucunement préjudiciable et il en soutient fort bien la comparaison.

On doit traiter les Amours sur une échelle assez grande, jamais dans des dimensions extra réduites qui leur enlèvent tout caractère et même toute raison d'exister, ils doivent être plus forts proportionnellement que les ornements dans lesquels ils se trouvent englobés.

Les Amours de Picard, dans son ornementation fleurie, sont de toute beauté, et nous ne connaissons pas de dispositions aussi parfaites ni des Amours mieux traités ; on ne dépassera jamais cet artiste pour les arrangements, on ne l'égalera peut-être pas pour le dessin des Amours dans la décoration.

M. Penet a fait de belles compositions de ce genre et ses études d'Amours sont très goûtées des décorateurs et des artistes.

M. Meyer, en Belgique, fut très renommé aussi pour la peinture des Amours, il a laissé de nombreux plafonds à Bruxelles et à Liège. Cet artiste dont la tempérance était bien la moindre qualité lâchait malheureusement trop son dessin, mais il possédait en revanche un coloris idéal pour ces figures enfantines, la rutilance de sa palette était fort connue.

Un sculpteur décorateur de grand mérite, Chéret, a

fait en son temps des compositions d'amours magistrales. De grands vases de Sèvres dont il fit les modèles sont de toute beauté décorative, grâce à cet élément des amours qu'il groupait de main de maître; il a exécuté des surtouts de table avec des théories d'amours en ébats qui sont aussi des pièces d'un rare mérite artistique quant au point de vue décoratif.

Ce qu'il importe de faire remarquer, c'est que la composition des groupes d'amours demande beaucoup de mouvement et une très grande variété d'attitudes; c'est un obstacle que les meilleurs spécialistes n'ont pu vaincre entièrement, car, malgré leur habileté, on retrouve dans leurs compositions bien souvent les mêmes poses.

Nous conseillons aux décorateurs qui ne sont pas des artistes et que l'étude des amours viendrait à tenter, de faire des copies répétées de groupes et de figures isolées, d'après tous les maîtres de ce genre, afin de prendre le meilleur de chacun et ne pas tomber dans une seule et même manière. Les modèles ne manquent pas, modèles décoratifs aussi bien que modèles artistiques; les amours et les fleurs, ce sont de belles études à s'offrir à tout âge, car pour avoir du talent il ne faut pas regarder aux années; un artiste est toujours jeune, moralement tout au moins.

CHAPITRE IX

La décoration dans les théâtres.

L'art du théâtre a été poussé à des limites telles que l'on est fondé à croire qu'il ne sera plus jamais dépassé et cependant presque chaque jour il produit de nouvelles merveilles, la science du décor de scène est incomparable dans les résultats qu'elle produit; il est vrai que la machinerie entre pour une grande part dans les effets admirables que l'on voit tous les jours, mais la machinerie est elle-même tellement subordonnée à la peinture et à la confection du décor que l'on peut dire qu'elle est réglée par le décorateur qui ne peut pas l'ignorer même dans ses moindres détails.

Le décorateur de théâtre doit connaître l'architecture à fond, ses principes et leurs applications, l'histoire, l'archéologie et la perspective plus qu'aucun autre artiste.

Nous ne pourrions nous étendre ici que sur les données pratiques générales de ce genre de peinture absolument spécial quant à l'emploi exclusif des couleurs à la colle.

Tout décor est étudié à fond, par la construction

d'une maquette qui est, en petit, le décor lui-même avec tous ses détails, coulisses, praticables, frises, etc., etc.

La façon de représenter les objets est toute différente de celle employée pour tous les autres genres de décoration, cela tient au procédé lui-même et est aussi commandé par les effets à obtenir.

Quant à la perspective théâtrale, elle est toute spéciale ou plutôt elle est truquée en raison des nécessités de la scène.

Le décor est un tableau, un tableau fait en perspective, c'est-à-dire ayant des lignes fuyantes, des lointains ; dans ce tableau s'agitent des êtres vivants, des personnages naturels qui eux ne peuvent modifier leurs dimensions au fur et à mesure qu'ils s'avancent ou qu'ils s'éloignent ; le décorateur doit donc prendre toutes les précautions possibles pour que les acteurs ne s'approchent pas des parties lointaines et fuyantes de son tableau, il lui faut trouver, créer des obstacles pour que la perspective reste toujours vraisemblable malgré le jeu des acteurs qui montent et descendent.

La partie inférieure, celle qui est tenue en dessous de la ligne d'horizon doit être traitée dans les dimensions réelles, et les lignes fuyantes ne doivent commencer que là où le décor n'est plus praticable.

Les châssis qui par leur intervalle forment les *rues* et établissent les *plans*, ces châssis, sont généralement placés obliquement pour masquer les *découvertes* ; or, cette obliquité constitue un obstacle en brisant les lignes d'architecture pour les observateurs qui se trouvent sur les côtés de la salle et non au milieu.

Les couleurs que l'on emploie sont des couleurs à

la *détrempe* vendues en pâte, à l'eau ou bien infusées à l'atelier même dans ce liquide, on fait les tons voulus et on les colle à la colle de peau fondue et très peu coupée d'eau, car une bonne résistance est nécessaire.

Les toiles dont on se sert, sont vendues par les marchands spéciaux et l'on en trouvera les prix ainsi que les dimensions à l'article des *toiles à peindre* (1).

Tout le travail s'effectue à terre, la toile tendue sur le sol, c'est le moyen réellement pratique pour faire cette décoration; on prépare la toile par un bon encollage comportant une teinte toujours faite dans des tons neutres, cet encollage teinté sert de dessous, ou pour mieux dire, c'est le fond sur lequel s'effectuera le tracé.

Le tracé s'exécute, toujours à terre, par le battage des lignes de construction, leur filage à l'encre ou en ton foncé, la pose des motifs vient ensuite.

On couche alors tous les tons locaux, ou teintes plates, on passe aux ombres, puis aux clairs, les ombres portées et les reflets.

Il faut avoir toujours à portée de la main, de la colle chaude ainsi que de l'eau froide, avec laquelle on opère les fondus de deux teintes quand on travaille avec une teinte fraîche sur un fond sec.

Mais, avant d'en arriver à la peinture, et même avant de pouvoir finir complètement la maquette, ce qu'il y a le plus à étudier dans la composition d'un décor, c'est sa *plantation*, parce qu'il faut qu'il soit combiné de telle sorte que tout en rendant bien l'idée voulue par l'auteur, il ne gêne en aucune façon ni de quelque manière que ce soit, l'action des acteurs qui

(1) Voyez au chapitre des moyens pratiques.

doivent toujours avoir leurs entrées et leurs sorties parfaitement libres ; le décor doit satisfaire à la fois, à tous les besoins, à ceux de la salle et à ceux de la scène.

Le plancher de la scène est d'ailleurs disposé pour donner le plus de facilités possibles au décorateur ; il est toujours en pente douce, quelques centimètres par mètre pour aider au jeu des acteurs ; mais en outre il est divisé en un assez grand nombre de parties semblables et parallèles qui constituent les *plans*, chaque plan est scrupuleusement numéroté pour guider la plantation et divisé lui-même en trois parties que l'on nomme *rues*, *trappillons* et *costières*. La rue est l'intervalle de deux plans et ce que vulgairement on appelle les *coulisses* ; dans les *trappillons* on enfonce les parties basses ou pieds du décor et aussi, pour y faire disparaître les *fermes* ; quant aux *costières*, ce sont les rainures dans lesquelles on plante les mâts qui soutiennent verticalement les châssis du décor ; le mât est aussi le point de raccord de plusieurs châssis.

Ce n'est qu'après l'étude approfondie de la plantation que l'on peut terminer exactement la maquette, elle est toujours établie rigoureusement à l'échelle pour que les mesures données au machiniste soient de la plus grande exactitude.

On commence habituellement la peinture du décor, par la toile du fond, celle qui est le plus près du mur par conséquent, cette toile a une importance capitale, elle donne toujours les lointains et c'est sur sa tonalité aussi bien que sur ses proportions que tout le reste sera réglé, c'est donc la partie du décor paraissant la moins intéressante qui est au contraire celle à laquelle on doit apporter le plus de soins.

Quand le fond va bien, tout va ensuite. Après le fond, on peint successivement toutes les autres parties du décor en commençant par les plus éloignées du devant de la scène, donc celles qui suivent le plus immédiatement le rideau de fond, on exécute ainsi la peinture, *plan par plan*, en s'approchant jusqu'à l'avant-scène.

Le tour de main de ce travail, avec des tons à la colle, ne se prend pas facilement, une grande pratique est nécessaire pour cela, car il tient autant à la préparation de la teinte, que de l'habileté à manier la brosse.

Pour les tons, c'est encore plus difficile, à cause de leur changement au séchage, chaque couleur, suivant sa nature et suivant le mélange avec du blanc ne changeant pas au même degré, il faut donc beaucoup d'exercice, beaucoup de pratique pour attraper la valeur réelle des tons.

Les outils à employer sont des brosses de même nature que les brosses à bâtiment, mais elles possèdent un manche beaucoup plus long (un mètre), afin de pouvoir travailler *éloigné* de la toile, l'éloignement est tout dans le théâtre, il y a les brosses d'un pouce, de demi-pouce, à filer, etc., comme dans la peinture ordinaire ; mais les grosses brosses s'appellent des balais, parce qu'elles ont la forme de cet ustensile de ménage, c'est avec le balai que l'on couche les grands fonds, que l'on fait les ciels, en un mot toutes les grandes surfaces.

Avec les brosses, viennent les règles à filer qui sont agrémentées d'un manche par le milieu, ce manche est aussi long que celui des brosses, car il faut aussi filer à distance.

Il y a également la palette, toujours fort grande

qui ne se tient pas à la main, elle reste à terre et l'on y prend du bout de la brosse les couleurs nécessaires pour les repiqués, réglacés, etc.

Le grand savoir du peintre de théâtre, c'est le sens de l'effet, qui s'obtient par taches plutôt qu'autrement.

Ainsi, dans un chapiteau de colonne, on indique les grands creux, fortement, et avec un ton amoindri on peut tailler le reste des fonds.

Dans une ornementation c'est absolument la même manière de procéder, par exemple un rinceau s'accusera net par les grandes ombres et les grands clairs, puis par les reflets et enfin les ombres portées dont l'aspect de transparence est indispensable.

Les rehauts de dorure se font dans le théâtre par un tout autre moyen que dans la décoration des appartements; d'abord c'est toujours du cuivre en feuilles que l'on emploie, jamais d'or véritable, mais, sur la peinture à la colle, il faut un autre mordant que la mixtion.

On emploie à cet effet un mordant spécial non liquide, et poissant sans être aucunement gras, c'est un composé de miel fondu avec de la cire ordinaire, que l'on appelle *batture*. Cette *batture* s'applique à *chaud* avec un pinceau long pour former épaisseur sur le décor, on applique la feuille de cuivre aussitôt que la *batture* est prise par le refroidissement, mais il faut aller assez vite, car elle ne poisse pas longtemps; la dorure repose donc sur une couche en relief au lieu d'être à plat, la lumière s'y accroche mieux et la fait davantage briller, la *batture* à dorer possédant une grande souplesse, elle permet à la dorure de supporter tous les ballottements de la toile occasionnés par les nombreux déplacements et replacements qu'elle subit.

Les décors qui font le plus d'effet, ceux où le merveilleux se déroule dans le ruissellement des eaux ou l'éblouissement des flammes, ces décors-là sont les moins difficiles à établir parce que les lois de la perspective n'ont plus besoin d'être aussi rigoureusement suivies.

Quand tout le décor d'un acte de pièce est achevé, on en juge l'effet dernier, au théâtre même où on le plante et où on l'éclaire tel qu'il devra l'être.

Chaque châssis est repéré, marqué au patin, d'un signe semblable à la levée des trappillons ou au point milieu de la scène ; les plafonds s'équipent de même façon par repérage du point milieu et on en règle la hauteur par un repérage sur les poignées.

Les Italiens furent pendant longtemps les vrais maîtres décorateurs de théâtre, l'habitude qu'ils avaient de manier la peinture à la colle les avantageait beaucoup, mais, peu à peu, nos nationaux prirent le pas, et l'adresse aidant leur prodigieux savoir de dessinateurs et de perspectiveurs, ils sont aujourd'hui les maîtres incontestés de cette catégorie si spéciale, si difficile et... si belle : la décoration théâtrale, dont on peut dire qu'elle fait la réalité des rêves entrevus par les poètes, reconstitue le passé et établit l'avenir.

On pense bien que la peinture théâtrale demandant à être vue à la lumière artificielle il faut tenir compte de cette particularité, on trouvera d'autre part dans ce volume, à la fin du chapitre de *la science des couleurs*, des indications relatives aux changements des couleurs par la lumière, mais ce que nous n'avons pas encore dit, c'est le degré de résistance qu'offrent les couleurs aux lumières artificielles, nous allons ici en toucher deux mots.

Même pour les couleurs à l'eau il importe de savoir comment elles se comportent par rapport à l'action lente mais incessante de toutes les lumières. On peut les diviser en trois classes : 1^o couleurs très résistantes ; 2^o couleurs assez résistantes ; 3^o couleurs fragiles ou non résistantes.

Remarquons dès maintenant qu'on ne peut conclure d'une peinture à l'huile à une peinture à l'eau, à la colle ou inversement ; l'échelle de résistance varie selon qu'on emploie de l'huile ou de l'eau ou qu'on ajoute un glacis, un vernis déterminé.

C'est pour cela qu'il est utile à tous ceux qui emploient les unes ou les autres de ces couleurs de connaître ces degrés dans la fixité ou dans la manière de se comporter avec le temps, avec la lumière reçue habituellement et avec le liquide qui a servi de véhicule.

Et l'on peut déduire des observations faites qu'il y a des inconvénients à laisser exposée à la lumière électrique les tissus teints aussi bien que les peintures à l'eau, à la colle ou à l'huile.

Couleurs très résistantes à la lumière du jour classées dans leur ordre de résistance.

Ocre jaune, ocre rouge, rouge de Mars, rouge de Venise, terre d'Italie brûlée, vert de chrome, terre verte, bleu de cobalt, bleu d'outremer, jaune de Naples, jaune de cadmium foncé, jaune d'antimoine, vert de cobalt, vert émeraude, jaune de Mars, orangé de Mars, terre de Sienne brûlée, terre d'ombre brûlée, brun de Mars, rouge indien, violet de Mars, vert Véronèse, vert malachite, vert de Schele, terre d'ombre naturelle, jaune de cadmium clair, vert milori,

bleu de Prusse, jaune de chrome, jaune de zinc, jaune minéral.

Couleurs assez résistantes à la lumière du jour.

Laques de garance, gomme gutte, brun Van Dyck, jaune indien, terre de Cassel, stil de grain.

Couleurs non résistantes à la lumière du jour.

Carmin de garance, certaines laques de garance, laque verte, laque jaune capucine, vermillon, laque de gaude, laque jaune, carmin et laque carminée.

Ces mêmes couleurs exposées à la lumière artificielle donnent le classement suivant :

Couleurs très résistantes à la lumière électrique.

Blanc de zinc, blanc d'argent, noir d'ivoire, ocre jaune, ocre rouge, rouge de Mars, rouge de Venise, terre d'Italie brûlée, terre de Sienne naturelle, vert de chrome, terre verte, bleu d'outremer, outremer vert, bleu de cobalt, jaune de Naples, jaune de cadmium foncé, jaune d'antimoine, brun de Mars, terre de Sienne brûlée, vert de cobalt, jauné de Mars, orangé de Mars, terre d'ombre brûlée, vert émeraude, rouge indien, violet de Mars, jaune indien, vert Véronèse.

Couleurs assez résistantes à la lumière électrique.

Vert malachite, vert de Schele, terre d'ombre naturelle, brun Van Dyck, bleu de Prusse, laque de garance, carmin de garance, terre de Cassel.

Couleurs non résistantes.

Jaune de chrome clair, jaune citron ou de zinc, jaune de cadmium, jaune de chrome orangé, vert anglais et bitume.

On a en outre fait les remarques suivantes :

Que les rouges, quand ils ternissent, poussent au violet; que les jaunes vont au vert; que les bleus en ternissant ne donnent lieu à aucun virage.

Il n'est peut-être pas sans intérêt de faire connaître aussi de quelle manière se comportent les couleurs sur les tissus c'est-à-dire employées en teinture.

Dans les couleurs qui servent d'une manière presque exclusive pour la teinture, il y a une très grande différence à l'altération que produit une exposition plus ou moins prolongée à l'action lumineuse. Toutes généralement présentent des traces d'altération, mais ce sont, en grande partie, les anciennes teintures qui résistent le mieux, comme l'indigo de cuve, le bleu de Prusse, la cochenille, la garance, la gaude et le bois de Cuba; viennent ensuite le bleu de Nicholson, le rouge de fuchsine, le jaune d'or et l'acide picrique extraits du goudron de houille. Parmi les couleurs de cette nature que l'on a l'habitude de considérer comme très fugaces, il convient d'en signaler quatre offrant beaucoup de stabilité, ce sont: le ponceau ou carmin de naphthol, un rouge orangé dit n° 2, la chrysame et l'alizarine artificielle qui est beaucoup plus solide que la garance qu'elle a d'ailleurs détrôné complètement.

Court historique de l'art au théâtre.

Le rôle presque prépondérant qu'a pris le décor au théâtre ne date pas de très loin, il en est de même du costume.

Au moyen âge tout l'art du théâtre résidait dans la représentation des *mystères*; il y avait pour tout décor une caverne au-devant de la scène et par laquelle entraient et sortaient les démons.

Sous Louis XI existait le théâtre des confrères de la Passion en souvenir de quelques représentations données au palais du roi et devant le Châtelet.

Des pièces satiriques furent jouées par les Enfants sans-souci, ces pièces s'attaquaient aux grands personnages de l'époque ; il n'y avait pas de décorations, on figurait le paradis par un échafaudage dressé sur le théâtre, cet échafaudage avait deux étages, en haut, c'était le ciel, en dessous c'était l'enfer.

En somme, jusque vers 1600 on n'avait représenté que des mystères ou des farces.

Les premières comédies et les pièces, datent de ce moment.

En 1613, les comédiens sont *autorisés* à représenter tous jeux honnêtes *sans offenser personne*, ils portaient toujours le même costume et généralement d'après les genres de rôles ; la personnalité de l'acteur était ainsi créée.

Une troupe italienne vint jouer au Marais rue Vieille-du-Temple, elle était pensionnaire du roi.

Brioché faisait jouer des marionnettes sur le Pont-Neuf.

Enfin Tabarin, le fameux Tabarin jouait ses farces restées célèbres, autant que les tréteaux sur lesquels il installait son théâtre.

C'est un Italien, Baltazanini qui fut le premier ordonnateur des ballets donnés à la cour de Catherine de Médicis, à ces ballets, prenaient part jusqu'à des personnages de la cour. Daubigny faisait les chansons, les couplets, ou les vers dont la musique était faite par le propre maître de chapelle du jeune roi.

C'est de ce moment-là que datent les premiers décors, la mise en scène et les accessoires.

Mais ce n'étaient que spectacles royaux, le peuple n'avait encore que ses tréteaux et ses parades de charlatans.

Le premier opéra français fut joué à Carpentras dans le palais épiscopal où siégeait alors le cardinal Bichi, il avait été composé par un prêtre, l'abbé Mailly ; cet opéra, que l'on désignait alors sous le nom de tragédie-lyrique, eut un très grand succès à cause des soins que le cardinal avait mis à le monter.

A Paris le premier opéra qui y fut joué, c'est encore un cardinal qui s'en chargea, Mazarin le donna comme spectacle à Louis XIV alors tout jeune ; la même année, le roi enfant assista à la représentation d'une tragi-comédie, *Orphée*, qui fut donnée dans le Palais-Royal.

Pour les comédies ou tragédies on s'occupait bien peu de la mise en scène et des décors, quoiqu'ils existassent tous les deux *en fait*, mais on ne leur laissait prendre aucune importance.

Les plus belles tragédies de Corneille, les comédies de Molière et les satires de Racine, furent joués dans des décors bien rudimentaires ; on trouve dans les ouvrages du temps, la description suivante :

Les Horaces de Corneille : un palais à volonté, au cinquième acte, un fauteuil !

Polyeucte, un palais à volonté.

Le Misanthrope de Molière ; une chambre, il faut 6 chaises et 3 lustres.

Tartuffe, même décor !

Nous avons dit que cette négligence de la mise en scène n'était pas pratiquée à l'endroit de l'opéra et des ballets auxquels on s'attachait, au contraire, à relever l'éclat par le concours de la poésie, de la musique, de la danse et des décors.

Les théâtres de chant florissaient en Italie depuis longtemps déjà (une cinquantaine d'années) aussi, en 1645, l'Opéra français définitivement fondé, on fit venir de l'Italie les décorateurs qui jusqu'au xix^e siècle restèrent les maîtres en ce genre, ainsi que nous l'avons déjà dit au début de ce chapitre.

Vers 1662, au théâtre du Marais on remonta une pièce qui vingt ans auparavant avait eu du succès, on l'avait d'ailleurs jouée devant le public ; il en fut de même à la reprise et le public prit un goût excessif à ces représentations mouvementées qui comportaient des décors et de la machinerie, les comptes rendus d'opéras ainsi joués portent tous, les éloges des décorateurs et des machinistes.

Le roi voulut un théâtre *machiné* et la salle en fut établie aux Tuileries.

Un certain M. de la Haye qui avait une fort belle propriété à Issy près Paris eut l'idée saugrenue ou géniale de convertir une partie de son parterre en théâtre, les bosquets servant de décors, la scène étant ornée de vases et de statues. La pièce composée tout exprès pour la circonstance s'appelait la *Pastorale en musique*; le succès fut colossal, et tous les invités ne purent assister à la représentation, beaucoup s'en revinrent, tellement l'affluence avait été grande.

C'est grâce au mouvement que détermina cette pièce que l'on doit, paraît-il, la création définitive de l'Académie royale de musique.

Pendant toute la fin du xvii^e siècle et pendant le xviii^e le théâtre fit des progrès très sensibles à tous les points de vue.

Croirait-on, par exemple, que de 1640 à 1680 toute la danse était dévolue aux hommes seulement dont

les plus jeunes remplissaient les rôles féminins ? Les danseuses apparurent pour la première fois en 1681 dans le ballet du *Triomphe de l'Amour*.

Depuis lors, les hommes et les dames dansèrent conjointement, mais l'élément masculin s'élimina peu à peu, tant et si bien qu'aujourd'hui, les hommes ne dansent plus du tout, ils se contentent d'*apprendre aux dames* l'art de la danse, les *ballets* sont presque toujours réglés par un maître de danse. Malgré sa disparition de la scène, l'homme tient donc encore le premier rang dans la danse, et les meilleures *étoiles* du genre doivent leur talent à la science et aux leçons du chef du corps de ballet.

Pour la décoration, il n'y eut de progrès bien marquant qu'au début du xviii^e siècle ; ce fut Servandoni, décorateur célèbre et savant architecte (auteur du plan de l'église Saint-Sulpice) qui le premier changea en partie le système de décoration de l'Opéra.

Jusque-là on avait toujours peint les arbres ou les palais sur les seuls châssis de la scène.

Les arbres ni l'architecture ne dépassaient jamais la hauteur de ces châssis. Servandoni imagina qu'il en pouvait être autrement et le premier il créa ces trompe-l'œil admirables de *truquage* et de perspective en dessinant ses architectures *au delà* des châssis ordinaires, en *amorçant* jusque sur les plafonds, les substructures de ses palais, l'imagination des spectateurs faisait le reste.

Servandoni apporta également l'application de la machinerie pivotante, qui était alors en usage en Italie et qui aidait ainsi beaucoup à la mise en scène, mais c'est principalement comme architecte et perspectiveur qu'il se distingua et rendit des services

inappréciables à l'art du théâtre. L'amélioration du décor amena l'amélioration du costume.

Mais, de toutes les améliorations, la plus importante fut la suppression des places du public sur la scène.

Ce ne fut qu'en 1759 que s'accomplit cette réforme qui pourtant semblerait avoir été une des premières à s'accomplir. Il y avait toujours eu jusque-là, sur la scène même, deux rangées de banquettes pour les spectateurs de choix, ce qui encombrait et gênait considérablement le jeu des acteurs d'autant plus que ces spectateurs ne se gênaient pas de causer à haute voix et de s'en prendre même quelquefois à l'acteur. Souvent le spectacle était interrompu. Mais ces places se payant bien puisqu'elles étaient la convoitise des *poseurs* du temps, les comédiens ne voulaient pas se priver de ces ressources, et le marquis de Lauragais qui accomplit cette réforme tant souhaitée dut verser aux sociétaires de la Comédie-Française, 12,000 livres pour les dédommager de la suppression des banquettes.

Alors, la scène délivrée de tous ces gêneurs, les comédiens libres de leurs mouvements, on put représenter les pièces à comédie avec plus de luxe et plus de vérité surtout ; ce qui permit aux œuvres de Corneille, Racine et Molière, si pauvrement traités autrefois, d'être enfin représentées avec tout le confort désirable.

Le théâtre devint naturellement plus coûteux.

En 1766 une seule mise en scène revient à 33,000 livres.

En 1796 pour *Alceste* de Gluck, le prix d'un seul décor peint par Degoti est payé 100,000 francs.

Le nombre des théâtres allait en croissant, il y en avait à Paris soixante-deux en 1791.

Le mouvement littéraire de 1830, qu'on appela *romantique* donna au théâtre un éclat tout particulier tant au point de vue artistique qu'au point de vue décoratif.

En outre, Daguerre et Bouton créèrent le Diorama, spectacle à changements à vue; on cite de Daguerre de beaux effets dans la décoration de théâtre, c'est ce même Daguerre, peintre, qui, avec le chimiste Niepce, fit la découverte de la photographie.

Plus tard, Cicéri s'illustra par les merveilleux décors de *Guillaume-Tell* et de *Robert-le-Diable*.

Le mouvement romantique poussa très loin le souci de la vérité dans la mise en scène. Victor Hugo et Alexandre Dumas y apportaient tous leurs soins; ce dernier même, pendant un moment, directeur du Théâtre-Historique qu'il avait fondé, y monta deux ou trois pièces dont tout, décors, costumes, accessoires, mobilier étaient dans le plus pur style exigé.

Et de nos jours on ne cesse de voir des merveilles, surtout dans le genre opéra et pour les féeries où la science décorative se montre dans toute sa splendeur.

Introduite par les Italiens, la peinture décorative théâtrale, commence à avoir des peintres français, au XVIII^e siècle avec Boquet, les grands artistes Boucher et Watteau firent également plusieurs toiles pour l'Opéra.

Aux approches de la Révolution et sous le premier Empire, se distingue Degotti, après c'est le tour de Cicéri dont l'atelier était si réputé et eut des élèves qui devinrent les maîtres incontestés que l'on a pu depuis égaler, mais non dépasser, tels que Séchan et Cambon, avec Dieterle et Feuchères.

Les derniers grands ateliers furent ceux de Rubé, Chéret et Chaperon, et de nos jours ceux de Lavastre et Carpezat, Amable, Menessier qui tous exposèrent en 1900 de belles réductions de leurs décors sensationnels, que le public ne cessait pas d'admirer.

Aujourd'hui, l'art de la décoration dans le théâtre ne nous semble pas devoir être poussé plus loin, tellement on arrive à produire des effets naturels et même surnaturels, c'est une vraie magie et certains décors coûtent des sommes fabuleuses malgré la réduction énorme des prix d'exécution, car malheureusement l'industrialisme s'est introduit là aussi et ce métier si beau n'est pas mieux rétribué à présent qu'un métier vulgaire quelconque.

CHAPITRE X

Lois et principes pour le mélange des couleurs — Causes éventuelles de leurs modifications.

S'il existe une loi des contrastes, il y a également une loi des mélanges, non plus physique, mais chimique, à cause de la nature spéciale de chaque couleur; la connaissance de cette loi est entièrement subordonnée à la connaissance des matières colorantes employées par le peintre et sur laquelle nous nous sommes étendu amplement dans nos deux précédents traités sur la peinture en bâtiment et la peinture industrielle; il n'y a donc pas lieu d'y revenir ici. Nous allons parler des mélanges de couleurs en nous plaçant au seul point de vue artistique ou décoratif; il y a là matière suffisante à intéresser sérieusement un jeune décorateur.

Le peintre décorateur est en effet appelé à faire des mélanges tout différents de ceux habituellement utilisés par le peintre qui ne sort guère de ses quatre couleurs et des nuances *ton sur ton*; la décoration comporte une plus grande richesse de tons, des nuances plus fines et des oppositions plus franches.

La première des qualités d'un ton de peinture, c'est la finesse. Qu'est-ce donc que la finesse d'un ton? La finesse d'un ton c'est l'absence de toute lourdeur dans l'aspect de la nuance obtenue, et elle dépend en grande partie de la finesse des couleurs qui ont été mélangées pour *obtenir* le ton demandé.

On peut à son gré faire des tons lourds et des tons fins, selon qu'on emploie des couleurs mères plus ou moins lourdes ou plus ou moins riches.

Dans un bâtiment il est facile de se rendre compte de cette différence par la comparaison des tons que fait le peintre en bâtiment et ceux que fait le décorateur; pour le premier, la gamme des gris par exemple est uniquement composée de blanc et de noir, avec quelquefois une pointe de rouge pour réchauffer le ton; pour le second, cette même gamme des gris subit des variations excessivement nombreuses; d'abord, le noir n'entrera plus dans le mélange que dans une proportion beaucoup plus faible et il y fera pénétrer soit du bleu, soit du rouge, de la terre d'ombre ou par exception de la terre de Cassel, et encore le noir indispensable sera-t-il remplacé par une couleur noire d'une autre nature que le noir de charbon ou le noir de fumée habituellement employés pour les tons de bâtiment; le décorateur emploiera, lui, du noir d'ivoire, du noir de pèche ou du noir de vigne.

Autre exemple de la finesse d'un ton :

Le ton de la pierre blanche se fait, en bâtiment, par mélange de blanc, d'une pointe d'ocre jaune et un soupçon d'ocre rouge; en décoration on le composera par mélange de blanc, un peu d'ocre d'or, avec une faible pointe de terre d'ombre brûlée; ce dernier ton sera bien moins lourd d'aspect que le premier.

Si l'on fait un ton bleu, par mélange de blanc et de bleu de Prusse, on aura un ton assez lourd, opaque et puissant; avec le blanc et du bleu d'Outremer Guimet, on aura un ton bleu, léger à l'œil, quoique aussi puissant.

Il en est de même pour les gammes de jaunes, de verts et de rouges.

Nous avons suffisamment démontré que la finesse d'un ton dépend de la nature plus ou moins fine des couleurs qui forment son mélange.

Si, dans la peinture en bâtiment, les tons sont généralement lourds, cela tient précisément à la nature lourde des couleurs employées pour teinter le blanc, ou utilisées telles quelles, sans blanc, pour les tons très soutenus, teintes de bois, bruns pour les frises de soubassement, gros verts ou gros bleus pour les différents usages de la peinture commune.

En général, et par principe, les couleurs qui sont susceptibles de donner des tons fins sont celles qui offrent, par nature, le moins d'opacité.

Toutes les couleurs terreuses, les ocres surtout, donnent des teintes assez lourdes, et cependant la différence de provenance de certaines terres colorantes présente tout de suite une différence notable dans leur finesse; ainsi la terre d'ombre, naturelle ou brûlée, la terre de Sienne naturelle ou brûlée, donnent des tons plus fins que les ocres naturelles ou brûlées, ocres jaune, rouge, de rhu, etc., parce que les terres d'ombre et de Sienne sont relativement transparentes et que les ocres sont opaques.

Le vermillon, quoique de fort belle coloration, ne donne pas des tons roses très fins, comparativement à ceux que donnent le carmin ou les laques; le vermillon possède aussi une grande opacité, et la preuve

en est : c'est que l'on glacera bien un fond vermillon avec de la laque, mais jamais un fond de laque par du vermillon.

Si donc on a, dans un travail de décor, à rechercher la finesse des tons, on est certain de la trouver toujours en faisant ses mélanges avec des couleurs transparentes, *rendant* bien, parce que les couleurs qui ne rendent pas, telles que les terres vertes, le vert véronèse et certains mauvais bleus, ne produisent que des tons douteux, manquant de franchise et dont l'aspect est faux ou louche.

Mais si le peintre décorateur doit chercher la finesse dans ses tons, il ne faut pas qu'il oublie de rechercher aussi l'agréable sensation de la couleur, en se gardant de les faire trop éclatants ; l'éclat, le pétard dans le coloris, constitue la plupart du temps un très grand défaut. Cela fatigue l'œil, empêche l'harmonie de régner, ou tout au moins la rend plus difficile à être ressentie par tout le monde.

Dans une décoration peinte, il faut nécessairement de la couleur, mais comme tout est relatif, cette couleur ne doit causer de sensation ni désagréable ni fatigante ; il faut que toujours elle soit plaisante à l'esprit et reposante à l'œil ; dans ces conditions, on comprend combien l'emploi des couleurs pures ou à peu près pures est à redouter ; c'est pourquoi on est amené, malgré tout, à se servir de tons suffisamment *rompus*, c'est-à-dire dont l'éclat est atténué, ou pour le moins *modifié*.

Savoir rompre un ton est donc également d'une importance capitale pour un décorateur.

Personne plus que nous n'est aussi admirateur de l'époque et du style du moyen âge, dont nous ne manquons jamais de faire l'éloge et que nous considérons

comme l'une des meilleures écoles artistiques et décoratives ; cependant nous devons constater qu'au point de vue spécial de la peinture, les artistes de ce temps ont abusé de l'éclat des couleurs dans la décoration plane. Ainsi quand on visite la Sainte-Chapelle de Paris, ce joyau du style gothique, on est d'abord saisi de la richesse d'ornementation, mais presque aussitôt, on est fâcheusement impressionné par l'intensité du bleu de la voûte ; ce bleu pur, ou paraissant tel, est choquant de puissance. C'est réellement trop bleu ! pense-t-on. Mais, dira-t-on, il fallait cette puissance à côté des vitraux admirables si puissamment colorés.

Eh oui, les vitraux sont superbes de coloration, mais leurs couleurs sont translucides, tandis que la voûte ne l'est pas et sa teinte bleue uniforme semble écraser tout le reste de la décoration ; puis encore, elle rapetisse les proportions, cette teinte, elle descend la voûte au lieu de lui donner de l'élan ; l'impression que laisse tout ce luxe et ce coloris, c'est celle d'une châte et non plus d'un édifice élégant et de proportions si admirablement élancées qu'est en réalité la Sainte-Chapelle ; c'est une critique que nous croyons fondée et qui semble partagée par nos contemporains, car aujourd'hui, depuis fort longtemps même, la peinture décorative n'a plus osé atteindre une pareille force de couleurs.

On peut faire la même critique pour les peintures égyptiennes et pompéiennes ; il est vrai que dans ces pays du soleil, l'emploi des tons rompus aurait pu être néfaste et donner des nuances seulement grisâtres qui auraient été d'un aspect bien morne.

Ce qui n'empêche pas que certaines personnes déclarent (plutôt par snobisme que par conviction), que ces peintures sont l'idéal rêvé de l'art décoratif pictural !

Dans nos pays occidentaux on ne peut employer de telles crudités de couleurs, et toutes les tentatives faites en vue de leur acclimation sont demeurées stériles.

Tous les édifices actuellement décorés sont autant de preuves de ce que nous venons de déclarer; il n'y a donc pas lieu d'insister davantage sur ce point.

On a maintenant le bon goût de laisser aux choses leur véritable destination et de ne pas les faire lutter entre elles; le vitrail et la céramique qui sont des procédés de décoration sont actuellement laissés dans leur rôle respectif, ce qui d'ailleurs est de la saine logique.

Revenons à nos tons rompus.

Nous avons dit que rompre un ton c'était atténuer son éclat, sa franchise par une modification du principe de sa nuance première.

Comment s'opère cette modification? Elle s'opère de plusieurs manières, dont la meilleure est certainement par addition d'une autre couleur de même nuance mais de gamme différente.

Toute couleur vive se pourra rompre utilement avec une couleur semblable mais plus sourde.

Un rouge très vif, comme le vermillon, sera rompu très agréablement par addition d'un rouge sombre, tel que la terre de Sienne calcinée; le jaune de chrome par addition d'ocre jaune ou de terre de Sienne naturelle; les bleus et les verts se rompent mutuellement entre eux, un bleu par un vert et un vert par un bleu.

Ce moyen a l'avantage de conserver aux tons rompus toute la finesse désirable.

Il y a encore une autre manière de rompre une couleur, c'est par mélange avec sa complémentaire: le rouge par le vert, le bleu par l'orangé, le jaune par le violet; mais alors la finesse du résultat

est bien compromise et la modification risque d'être beaucoup trop accentuée; il faut être très réservé dans ce moyen, qui est certainement meilleur dans les *oppositions* que dans les *mélanges*.

Le noir devra être presque complètement proscrit des mélanges destinés à rompre les tons auxquels il donne une lourdeur excessive; mettre du noir dans un ton pour le rompre, c'est lui enlever toute finesse; le blanc lui-même est souvent néfaste, surtout le blanc de plomb ou céruse; le blanc de zinc produit des tons beaucoup plus fins; malheureusement son défaut de couverture est un obstacle à son emploi exclusif car on ne peut presque jamais donner deux couches à une ornementation peinte en raison de l'augmentation du prix qui résulterait du doublement de la main-d'œuvre; or, pour *couvrir* à peu près convenablement du premier coup, il n'y a pas de doute ni d'hésitation à avoir : on doit employer la céruse.

Une campagne récente, inspirée par des soucis prétendus humanitaires et à laquelle nous avons personnellement opposé une réfutation documentée qui vient d'être publiée (1), a eu pour effet de jeter le trouble dans certaines consciences et de laisser malheureusement sceptiques la plupart des peintres... qui regretteront très certainement leur apathie à cet égard si par impossible la loi projetée est définitivement adoptée en France, car il n'y a qu'en France où les pouvoirs publics se soient mis à la remorque de quelques individualités déclarant parler au nom de syndicats professionnels plus pro-

1. *Blanc de zinc et blanc de céruse*. Réfutation complète du rapport présenté à la Chambre française sur la prohibition du blanc de céruse : par P. Fleury. Se trouve chez les principaux marchands de couleurs. Prix 0 fr. 50.

biématiques qu'effectifs, dont on cita bien les noms mais sans jamais fixer le nombre de membres.

En Belgique et en Allemagne notamment, une tentative semblable a échoué piteusement, grâce à la clairvoyance gouvernementale qui refusa de faire le jeu de certaines ambitions ou convoitises commerciales trop apparentes, trop évidentes pour tous ceux qui veulent voir plus loin qu'on ne paraît le permettre.

Pour en finir avec le blanc, disons qu'avec certaines couleurs il ne produit que des tons faux ; ce sont : la terre de Cassel qui est complètement dénaturée par son mélange avec le blanc ; le brun Van Dyck qui donne un ton vineux absolument inutilisable et les laques qu'il absorbe presque complètement sauf la laque carminée ; avec toutes les autres laques rouges jaunes ou vertes, les tons obtenus ne sont d'aucun agrément et ne peuvent être utilement employés que pour la peinture des fleurs où il n'y a que des *touches* et fort peu de teintes à plat : l'effet de la fausseté du ton est diminué de beaucoup quand dans le mélange du blanc avec l'une de ces couleurs il s'en trouve d'autres en proportion plus considérable.

Certaines couleurs ont une vertu absorbante dont il faut aussi tenir compte : le noir d'abord, ainsi qu'on l'a vu déjà ; le bleu de Prusse dont il ne faut mettre que ce qui est strictement nécessaire dans un ton si l'on ne veut pas courir la chance de le manquer complètement, car il augmente de force après coup ; c'est également le cas du jaune de chrome dont l'intensité est toujours plus grande qu'on ne voudrait souvent l'obtenir ; le minium de plomb auquel on doit toujours préférer la mine orange qui donne à tous les tons une belle finesse ; se méfier beaucoup du jaune de Naples

qui est pernicieux dans ses mélanges avec presque toutes les couleurs qu'il fait pousser au noir; le vert Véronèse très bon comme couleur simple est à peu près de nul effet dans les mélanges, car il ne *rend* presque pas.

Comme couleurs susceptibles de donner des tons fins en même temps qu'une fixité très grande nous conseillons les suivantes :

Parmi les rouges, le vermillon de Chine qui donne plus de finesse que le vermillon français; la mine orange; jamais le minium et moins souvent les chromes foncés dits orangés dont la ressemblance de teinte est loin d'être l'indice de la ressemblance de finesse. Tous les vermillons dits factices sont à rejeter complètement malgré leur apparente qualité de finesse; l'emploi du carmin et de la laque carminée est à recommander.

Parmi les jaunes, le meilleur est le jaune indien. Supprimer l'emploi du jaune de Naples qui ne convient dans aucun mélange. Il en est de même pour le jaune minéral.

Les meilleures couleurs vertes à employer sont les verts anglais et le vert émeraude.

Pour les bleus, il faut préférer les outremer de Guimet et ensuite les bleus de cobalt.

Parmi les bruns, la terre d'ombre, le brun de Prusse et le brun de manganèse.

Au surplus, pour la solidité, les couleurs suivantes doivent prendre place sur la palette : toutes les ocres, la terre d'Italie, la terre de Sienne, les jaunes de chrome, et le jaune de zinc ou chromate de zinc beaucoup moins vénéneux que les chromates de plomb, le bleu de Prusse.

Toutes les remarques ci-dessus énoncées nous indi-

quent quelles sont les couleurs qui doivent prendre place sur la palette d'un décorateur qui veut produire beau et solide.

Couleurs recommandées.

Blancs : de plomb ou de zinc.

Rouges : les vermillons ; le carmin ; la laque carminée ; la mine orange ; ocre rouge ; terre de Sienne brûlée ; le brun Van Dyck.

Jaunes : les chromes orangés ; les chromes foncés et clairs ; le jaune Indien (surtout) ; la laque jaune (ou de gaude) ; l'ocre jaune ; la terre de Sienne naturelle ; le chrome de zinc (ou jaune d'or).

Verts : les verts anglais ; le vert émeraude (ou vert Guignet) ; le vert véronèse.

Bleus : bleu de Prusse ; bleu de cobalt ; bleu d'outremer (de guimet) ; bleu minéral.

Noirs : noir d'ivoire ; noir de pêche ; noir léger.

Couleurs neutres indispensables.

Terre d'ombre naturelle ; terre d'ombre brûlée ; terre de Cassel ; brun de Prusse.

Telles sont toutes les *bonnes* couleurs, bonnes dans les mélanges, bonnes dans leur emploi seul, et bonnes comme solidité.

Couleurs à écarter de la palette.

C'est-à-dire de l'emploi en peinture décorative.

Blancs : Tous ceux qui ne sont pas à base métallique, notamment les nouveautés lancées depuis la fameuse campagne contre la céruse sous des noms divers. Marmor, blanc de ci... blanc de cela... dont la base est toujours la baryte, corps absolument inerte.

Rouges : Tous les rouges factices ou déguisés sous

des appellations brillantes : rouge de Perse, rouge Andrinople, rouge de Jéricho, etc., dont la base est encore la baryte teintée aux anilines, par conséquent absolument fugaces.

Jaunes : Le jaune minéral sans solidité, le jaune royal très vénénéux, le jaune de Naples à cause de ses propriétés d'altération sur les couleurs dans les mélanges.

Verts : Le vert de Scheinfurt très vénénéux et d'ailleurs peu couvrant à l'huile.

Bleus : Les cendres bleues ou laques de cette nuance.

En observant ces recommandations, le peintre décorateur n'aura rien à redouter pour ses mélanges et s'évitera des désagréments dans le genre de celui qui est arrivé personnellement à l'auteur de ce livre.

Il y a de cela une vingtaine d'années, travaillant à titre de décorateur chez un entrepreneur spécial pour travaux d'églises, nous fûmes un beau jour envoyé fort loin pour échantillonner les tons d'un salon, d'un vestibule et d'une cage d'escalier dans un château, avec recommandation toute spéciale de faire quelque chose de bien car c'était une branche nouvelle dans la clientèle. Piqué au vif par cette recommandation nous résolûmes de montrer que notre savoir nous permettait de faire également bien de la peinture civile ou profane et de la peinture religieuse. Or donc, arrivé sur les lieux, on échantillonna conjointement avec le chef des ouvriers peintres ordinaires et le peintre en décor pour les bois et marbres. Tout fier de notre suprématie temporaire nous fîmes des harmonies différentes de tons très fins, et très doux, mariant les roses avec les résédas, les chamois avec les bleus-verts, etc., etc.

Tout le monde était satisfait, le chef barbouilleur, le peintre en décor et le décorateur ; il y avait donc lieu de s'en aller la conscience tranquille, c'est ce que nous fîmes, tout en caressant la douce espérance d'une gratification prochaine ou tout au moins d'une légère augmentation de salaire.

A quelques semaines de là, étant sur un autre travail, notre patron fut, à l'une de ses visites, tellement froid envers nous que nous le questionnâmes pour connaître la raison d'une attitude si peu en rapport avec ses habitudes : Y avait-il un malade dans la famille ? ou bien était-ce un accident de travail survenu à l'un des hommes, par là-bas, sur un autre chantier, était-ce encore une affaire manquée comme cela arrive trop souvent, enfin qu'était-ce donc ?

— Ce sont vos tons qui sont à recommencer au château de..., nous répondit le patron !

— Pas possible, d'aussi beaux tons ! mais non, ce n'est pas cela, puisque tout le monde s'accordait pour les trouver bien.

Allez les voir, répondit-il !

Nous y allâmes, quelques jours plus tard, seul et à nos frais personnels : il fallait en avoir le cœur net.

Hélas, ces pauvres tons ! !

« Mais ce ne sont pas nos teintes, cela ! criâmes-nous ; jamais nous n'avons fait d'horreurs pareilles !

« Si, monsieur, répondit le chef ouvrier. Seulement voici ce que j'ai trouvé : le vermillon employé pour tous les tons roses était un rouge factice qui *déserte* les mélanges dans lesquels on le fait entrer. »

Tous les roses en effet étaient devenus grisâtres, pisseux, et, dans cette harmonie qui devait être chaude et rose, il n'y avait que des tons sales, jaunes, blafards.

C'était, ce ne pouvait être que ce maudit vermillon factice qui nous avait joué ce mauvais tour; les peintures durent être refaites en dernière couche, et, depuis ce jour-là, dans la maison, on ne regarda plus au prix du bon vermillon. Quant à nous, cela nous instruisit sur ce que nous avons à faire désormais vis-à-vis des couleurs suspectes, et aussi vis-à-vis de ceux qui les vendent.

Aujourd'hui, pareille affaire arriverait difficilement car on a appris à se méfier de ces rouges éclatants, vifs, qui sont, l'avons-nous dit, du sulfate de baryte teinté par des couleurs d'aniline; mais, à ce moment-là, la fraude était nouvelle, on ne se méfiait pas ou trop peu, et nombre de peintres ont dû être pincés de la même façon.

Aussi y a-t-il lieu d'insister tout particulièrement sur la connaissance du décorateur envers les couleurs qu'il emploie; nos indications sont celles que donnent l'expérience et aussi le résultat d'études spéciales; en s'y conformant on sera certain de ne pas avoir de déconvenue.

Modifications des couleurs par l'effet de la lumière irisée sur les tons (peinture à l'intérieur).

Mais, en outre de leurs qualités de finesse et de solidité, les couleurs sont sujettes à des modifications de ton qui peuvent être réelles ou apparentes et qu'il importe de connaître, d'autant plus que l'habitude des *verrières* semble revenir dans les habitations confortables, les seules où l'on fasse quelque décoration. Quant aux édifices, la chose est encore plus accentuée car on n'y emploie plus guère de verres blancs, ce

sont presque partout des verrières teintées, sinon de véritables vitraux.

Eh bien! en présence d'un éclairage autre que le jour naturellement blanc, les peintures sont nécessairement influencées et subissent des modifications en rapport avec la couleur au travers de laquelle passe le jour qui les éclaire; le décorateur doit se préoccuper de ces effets de changements divers.

Si le jour pénètre par des verres teintés de bleu, il y a mélange de lumière blanche et de bleu, la coloration qui en résulte fera paraître grisâtres tous les jaunes, si même ils ne verdissent pas; par contre, les tons verts gagnent de valeur mais s'assombrissent; les rouges sont dans le même cas, ils prennent du ton mais ils perdent en éclat; les bleus seuls ne changent pas; les noirs paraissent plus profonds.

Nous voici donc renseignés: Pour le cas où nous aurions à traiter une décoration devant recevoir le jour à travers des verres bleuâtres il faudrait se tenir dans une gamme bleue de préférence à toute autre; éviter les jaunes ou les tenir très vifs; faire les verts plutôt tendres et légers de ton; procéder de même pour les rouges qu'il faudra tenir peu élevés de ton mais vifs de couleur.

Si le jour pénètre par des verres teintés de jaune, il y aura mélange de lumière blanche avec du jaune et la coloration subie fera pâlir tous les rouges, les tournant à l'orangé; les tons verts perdront aussi beaucoup, et pousseront au jaune; quant aux bleus ils se modifieront en virant au vert, les noirs paraîtront sales; seuls les jaunes gagneront de l'éclat à cette lumière colorée de jaune.

Il faudrait donc, dans un cas analogue, prendre une gamme jaune de préférence; accuser fortement les

rouges et les verts, soutenir également de ton les bleus et les traiter brillants de couleur; quant aux noirs, ils ne trouveront pas à se placer convenablement : c'est assez dire que l'on devra éviter tous les tons qui s'en approchent.

En présence d'une lumière colorée par son passage au travers de verres rouges ou rougeâtres, les peintures subiront les modifications suivantes : les bleus tourneront au gris, les verts pousseront au jaune et les jaunes prendront plus de ton, ainsi que les orangés et aussi les rouges.

Dans ce cas, on a plus de ressources que dans les deux précédents, on peut prendre une gamme jaune ou une gamme rouge, à volonté; dans le cas d'une gamme jaune, il faudra se tenir un peu au-dessous de la valeur exacte à obtenir, et faire des jaunes blanchâtres; dans le cas où l'on prendrait une gamme rouge, il faudra se tenir plus doux également que le ton demandé; on aura à éviter les bleus et à tenir les verts dans cette dernière nuance.

Sous une lumière colorée par du vert, les rouges poussent au jaune, les jaunes deviennent verts, les bleus également, les noirs sont salis.

Avec une lumière verdâtre il faudra nécessairement s'en tenir à une gamme verte et rester dans une harmonie monochrome ou ton sur ton, ou bien pousser fortement l'éclat des rouges, seule couleur pouvant supporter sans modification trop grande la lumière verte, toutes les autres teintes foncées paraîtraient grises ou sales.

Modifications des couleurs par l'effet de la lumière artificielle.

Telles sont à peu près toutes les modifications que subissent les couleurs selon que leur éclairage est coloré de telle ou telle nuance. Mais ces modifications sont celles que donne la lumière *naturelle* mélangée à son passage au travers d'un verre teinté.

D'autres modifications se produisent encore sur les couleurs quand elles sont éclairées par une lumière artificielle quelconque :

Au gaz ou à la lampe à incandescence, les jaunes clairs paraissent blancs, les jaunes francs prennent de la vigueur; le bleu foncé tire au jaune pâle, le bleu clair devient grisâtre, le bleu d'outremer ne subit presque pas de modification, le bleu de Prusse devient vert; le rouge vif gagne de ton et d'éclat, les tons orangés s'approchent du rouge au point de s'y confondre; les laques rouges gagnent aussi beaucoup. Les verts clairs se modifient peu, les verts francs prennent du ton et les verts foncés tirent au bleu.

A la lumière électrique ou oxydrique, le changement des couleurs est bien moindre; d'ailleurs plus la source lumineuse est blanche moins elle modifie les couleurs.

Enfin, une autre cause de modification des couleurs, ce sont les liquides avec lesquels on les délaye ou avec lesquels on les applique, mais cette cause est tout entière dans la main du peintre; il ne faut pas une longue pratique pour avoir l'expérience de ces modifications, légères à la vérité; cependant, avec le véhicule de l'essence, les tons sont modifiés très sensiblement au séchage, et c'est une difficulté assez sérieuse qu'on ne peut guère vaincre.

Un bon moyen de *garder* le ton obtenu primitivement, c'est d'ajouter à l'essence un peu de cire vierge pour les tons blancs ou de la cire jaune pour les tons foncés, c'est en somme une encaustique, faite dans le godet même et cette addition de cire dissoute préalablement est une ressource précieuse quand on craint les changements de tons à l'essence.

Essai mécanique des couleurs.

Pour trouver exactement les proportions des couleurs formant par leur alliage une teinte déterminée, on a pensé faire usage d'un moyen mécanique, sorte de décomposition des couleurs par la rotation rapide de disques colorés représentant les couleurs fondamentales.

C'est à des physiciens d'Amérique que l'on doit la réussite, aussi parfaite que possible, des recherches faites en ce sens dans presque tous les pays.

Il fut formé à Columbia-Collège, dans la section de physique, un comité qui entreprit sur ce sujet des expériences très curieuses en même temps que très savantes.

C'est par des disques, diversement colorés, représentant les couleurs primitives, que l'on arrive à la reconstitution d'une nuance donnée. Ces disques, préalablement choisis parmi les couleurs que l'on suppose entrer dans la composition du ton, sont ensuite placés sur une sorte de toupie que l'on actionne très rapidement ; les couleurs se fondent par l'alliance de la rotation et donnent la teinte cherchée ; on arrête alors la toupie, et la disposition des disques indique la proportion de chacune des couleurs formant cette nuance.

Cela paraît très simple et, en effet, théoriquement c'est fort peu de chose à faire, mais il fallait rendre pratique cette opération et, surtout, lui faire rendre des résultats scrupuleusement justes par rapport aux matières colorantes employées dans le commerce ; c'était là une grosse difficulté, car on sait quelle est la diversité des nuances données par les couleurs commerciales ; il était donc nécessaire, tout d'abord, de créer des étalons de couleurs fondamentales, et ensuite de les identifier sur le spectre solaire, seul moyen d'approcher de la vérité dans la mesure humaine possible.

A la suite de nombreux essais, le comité columbien s'arrêta aux couleurs fondamentales suivantes qui ont l'avantage de se trouver partout, et que l'on peut se procurer assez rapidement quel que soit le lieu que l'on puisse habiter.

Les couleurs identifiées sont les suivantes : le *vermillon anglais*, la *mine orange*, le *jaune de chrome clair*, le *vert émeraude*, et le *bleu marine artificiel*.

Identifiées sur le spectre afin de trouver la longueur respective de leurs ondes lumineuses, on trouva pour chacune d'elles les valeurs suivantes :

Le *vermillon*, 0,644 ; la *mine orange* 0,614 ; le *jaune de chrome clair* 0,585 ; le *vert émeraude* 0,521 ; le *bleu marine* 0,425.

Une fois en possession de ces cinq couleurs fondamentales auxquelles on ajoute le blanc et le noir purs, il est possible de déterminer exactement telle ou telle composition de ton, n'importe quelle nuance.

Donnons à présent quelques explications sur le petit matériel nécessaire pour faire ces expériences.

Il faut naturellement un disque par couleur, donc sept en tout, un rouge, un orange, un jaune, un vert,

un bleu, un blanc et un noir. Ces disques peuvent être en carton mince ou simplement en papier à dessin ordinaire que l'on peint de la couleur voulue, délayée à l'eau et collée, car il est nécessaire que les couleurs soient mates et non brillantes.

Chaque disque est percé d'un trou en son centre et, de plus, fendu par une ouverture radiale pour permettre de le glisser et l'imbriquer sur les autres suivant qu'on veut masquer ou découvrir la couleur de celui placé immédiatement au-dessous.

Pour trouver la combinaison d'un ton, on choisit d'abord les disques portant les couleurs que l'on suppose entrer dans la combinaison, en les superposant et les imbriquant suivant l'importance de chacune d'elles ; les disques sont *fixés* à la tige de la toupie ou sur un autre disque formant poulie, puis on imprime un mouvement de rotation et, alors, par tâtonnements, en découvrant ou en cachant plus ou moins certains disques, on arrive à trouver la teinte qui correspond à celle que l'on cherche.

Si l'on a eu soin de graduer le bord de la toupie ou du disque-poulie, on n'aura plus qu'à lire l'échelle de graduation pour trouver la proportion exacte des couleurs qui composent le ton demandé.

Ainsi, on a trouvé que le ton fuchsia est composé de 27 parties de rouge, 12 de bleu et 61 de noir ; le gris souris est composé de 5 parties de bleu, 14 de blanc et 81 de noir ; la nuance *fraise écrasée*, si chère aux magasins de nouveautés, a été très laborieusement déterminée, car les essais portèrent sur plus de 6.000 échantillons soumis aux physiciens de Columbia College qui les analysèrent *tous* sans exception ! ce qui donna lieu à des différences souvent notables ; enfin, la *moyenne* des analyses produisit la composi-

tion suivante : 32 parties de noir, 24 de rouge, 26 d'orange et 18 de bleu.

Les professeurs columbiens déterminèrent, et établirent ainsi 500 nuances, très correctement, ce qui est un bien beau résultat comme on voit.

Maintenant, quant à l'utilité professionnelle de ce moyen, nous ne pouvons guère l'apprécier en raison du temps qu'il demanderait au peintre pour l'employer.

Il est à remarquer en effet que tout d'abord il faut choisir les disques portant les couleurs qui semblent devoir entrer dans la composition du ton cherché.

Du moment où l'on sait déjà quelles sont les couleurs de composition, il ne reste plus qu'à trouver leurs proportions ; or, si l'on est capable de désigner les couleurs, on n'est pas éloigné d'en indiquer le degré proportionnel, moins mathématiquement que la toupie, il est vrai, mais tout aussi sûrement.

Dès l'instant que l'œil sait lire un ton c'est qu'il en apprécie, qu'il en juge la valeur de tous les éléments, et si l'on est obligé à quelques tâtonnements ils prendront toujours moins de temps que ceux nécessités par l'arrangement, le déplacement des disques sur la toupie et la lecture de la graduation.

Et puis nous croyons aussi que le degré de rapidité de rotation doit être mathématiquement indiqué ; sans cela il y aura lieu à commettre des erreurs.

Toutefois, le moyen mécanique dont nous venons de parler méritait d'être signalé et expliqué ; il peut se présenter des cas tout à fait particuliers où en l'employant on pourra départager deux opinions.

D'ailleurs, il est bon de se rappeler que la sensation des couleurs est toute de sentiment ; la preuve en est

sur la différence d'appréciation d'une même teinte sur plusieurs personnes.

Le jaune plaît à l'une, déplaît souverainement à l'autre ; celle-ci préfère le rouge et celle-là aime mieux le bleu.

« Des goûts et des couleurs, dit le proverbe, il ne faut pas discuter. » Le proverbe a raison.

On a fait récemment un livre, *l'Orchestration des couleurs*, qui relève de la mathématique pure ; certes, l'argumentation est serrée, les déductions irréfutables comme la résolution d'un problème, mais que restait-il au peintre, au décorateur, à l'artiste après la lecture de cette théorie nouvelle ? L'impression qu'il pourra peut-être arriver à des effets, à des combinaisons d'une justesse rigoureuse *par rapport au système de l'auteur*, mais dont lui peintre ne sera peut-être pas satisfait.

L'excès de science en peinture, au point de vue des *sensations* à faire éprouver, est pour nous plutôt un obstacle qu'un avantage ; l'artiste qui devient esclave d'une méthode n'est plus un artiste.

La théorie de Chevreul est fautive sur certains points, nous le reconnaissons avec l'auteur précité, mais elle reste la meilleure de toutes parce qu'elle est basée sur des lois physiques qui parlent directement à nos sens, et qu'avec un peu d'observation, on voit, à chaque pas, tout autour de nous.

L'effet de couleur ne ressemble en rien à l'effet de perspective : celui-ci est ressenti *également* par tout le monde, celui-là est ressenti *diversement* par des personnes différentes ; l'un est tout scientifique, mathématique ; l'autre est tout sentimental et poétique.

Nous estimons donc, pour notre part, que la couleur

doit être étudiée au point de vue du sentiment général, avec une méthode rationnelle qui doit être aussi peu compliquée que possible et en écartant toute tendance mathématique.

Si notre méthode est celle indiquée par Chevreul c'est que nous n'en savons pas de meilleure, nous avons la preuve de son excellence par notre expérience personnelle ainsi que par l'expérience de la grande majorité des coloristes de notre époque grands artistes ou grands décorateurs, qui se sont tous inclinés devant elle.

Cependant nous laissons de côté les détails de l'enseignement de cette méthode, détails qui ont été fournis dans nos ouvrages précédents (1), et que nous croyons superflu de répéter ici.

En effet, nous considérons le lecteur de ce volume comme un peintre déjà habitué aux lois de la coloration par une pratique professionnelle ou préparatoire suffisante... nous supposons qu'il sait son *cathéchisme* de peintre.

D'autre part, nous nous éloignons quelque peu des données de Chevreul qui ne concordent pas toujours avec les résultats qu'on obtient *en peinture*; nous n'en voulons pour preuve que ceci :

Toute couleur s'harmonisera toujours avec sa complémentaire, c'est-à-dire le jaune et le bleu, l'orangé et le violet, le rouge et le vert.

Eh bien, l'expérience prouve qu'un ton vert et un ton rouge de même valeur ne s'harmonisent pas du tout — le vert et le jaune s'accordent beaucoup mieux. Cependant, dans la nature, le principe de Chevreul est juste — exemple les fleurs et les feuilles

(1) *Traité de la peinture industrielle.*

du géranium, les unes si puissamment rouges, les autres si puissamment vertes !

C'est que dans la nature, les teintes ne sont pas absolument, rigoureusement au ton général perçu par l'œil ; il y a des nuances, des dégradations aussi bien dans la fleur que dans la feuille, ce qui, à l'ensemble de la vue, ne donne pas la sensation d'un ton plat uniforme comme dans un ton de peinture ; et puis il y a entre les feuilles, entre les fleurs, ce grand *arrangeur* de toute chose, *l'air*, ou le jour qui circule partout, adoucissant, accentuant, mettant *au point* chaque chose en particulier et tout en général, ce qui fait que les colorations de la nature sont rarement criardes.

Mais une coloration peinte et plate d'une surface, ou d'un objet ne saurait procéder des mêmes lois, au moins complètement ; en peinture, la teinte est absolue, pareille d'un bout à l'autre de la surface, le choc que reçoit la rétine de l'œil est certainement plus brutal qu'à l'examen d'une plante, la circulation de l'air l'enveloppement du jour ne venant pas atténuer ni harmoniser, par une heureuse diffusion de lumière, la crudité de la couleur.

A côté des principes énoncés par Chevreul, il y a donc une bonne part à rectification, non pas qu'ils soient faux, mais parce qu'ils se trouvent dénaturés, en raison de la différence de milieu et d'éléments. En s'inspirant de la théorie de Chevreul, et en sachant établir cette différence de milieu et d'éléments, on peut être certain d'avoir à peu près trouvé la vraie méthode du peintre.

CHAPITRE XI

La peinture sur verre sans cuisson.

Procédé de la Maison Lefranc et C^{ie}.

La préoccupation de beaucoup de décorateurs a été pendant longtemps de trouver un moyen d'imiter le vitrail par une peinture directe sur verre, *sans cuisson*. On a essayé un peu tous les ingrédients mais sans grands avantages : il y avait toujours un obstacle sérieux qui les faisait rejeter les uns après les autres.

Les vernis ordinaires, trop gras, trop pâteux formaient *couloires* ou *bavures*, en outre, on ne pouvait les colorer que très faiblement, à cause des grains *inévitables* que donnaient les couleurs habituelles dès qu'on forçait un peu la dose.

Les vernis à l'alcool, dits vernis à métaux, furent utilisés avec plus de succès, mais là encore il y avait des inconvénients sérieux : ces vernis se fendillaient très vite et leur coloration n'est pas assez intense pour les besoins du vitrail, ils sèchent trop vite pour pouvoir permettre un travail de certaine importance.

Le silicate fut employé également à l'imitation des vitraux et donna de bons résultats, surtout au point

de vue de la transparence ; mais c'est un véhicule très ingrat à conduire, très instable dans ses qualités de résistance et qui n'admet qu'un nombre assez restreint de couleurs dans ses mélanges, il a en outre le grand défaut d'abîmer les pinceaux et les brosses dont on se sert pour peindre.

Il fallait donc trouver un véhicule suffisamment gras, maniable, séchant ni trop vite ni trop lentement, se tendant bien, et pouvant subir toute adjonction de matières colorantes sans pour cela laisser aucun grain sur le verre.

Le procédé semblait tout indiqué, mais on fut néanmoins longtemps à pouvoir le rendre réellement pratique, précisément à cause de toutes ses qualités nécessaires, dont chacune isolément était aussi indispensable que toutes réunies.

La maison Lefranc dont la réputation n'est plus à faire et qui, toujours en travail de recherches utiles, fait souvent des découvertes heureuses a trouvé le procédé voulu, il est aussi simple de conception que parfait dans ses résultats.

A l'emploi de vernis gras, moelleux comme véhicule solide, MM. Lefranc et C^{ie} ont ajouté l'incorporation ultra-soignée des couleurs habituelles connues pour leur résistance à la lumière, ils ont obtenu ainsi les *verniss gras colorés* avec lesquels tout peintre assez adroit peut faire de très belles peintures sur verre, très transparentes, sans grains, dures, ne gerçant pas.

Ce genre de peinture qui se fait à froid est très facile à exécuter pour un amateur ayant un peu l'habitude de peindre à l'huile ou à l'aquarelle. Les vernis gras colorés, qui dans le cas présent remplaceront les couleurs, sont solides à la lumière, séchent rapidement : leur emploi est très facile.

Matériel.

Le matériel n'est pas compliqué et il n'entre dans son ensemble aucun outil d'un maniement spécial ou difficile.

Il se compose de :

Pinceaux en martre ronds et plats ; blaireaux ronds et en forme d'éventail ; pinceaux pied-de-biche ; encre grasse et encre maigre ; grisaille bistre et grisaille sanguine ; peignes métalliques ; pointes en bois ; vernis gras colorés.

Les vernis gras colorés sont au nombre de dix dont voici les nuances :

Les vernis gras bleu, brun, écarlate, jaune, noir japon doré, olive, orange, rouge, vert et violet.

Ces vernis se mélangent en toutes proportions ; pour diminuer leur intensité, on les étend de vernis ambro-naphte ou de vernis flatting, moins pâle que le précédent, mais plus siccatif.

Procédé d'exécution.

Deux cas se présentent généralement :

Ou l'artiste compose lui-même le sujet qui doit être exécuté en vitrail, ou il désire simplement reproduire sur verre une gravure ou une lithographie.

Dans le premier cas, il est indispensable de faire sur papier un dessin au trait de la composition et de le pousser le plus possible, de le colorier légèrement à l'aquarelle, et de tracer ensuite avec une plume ou un pinceau fin imbibé de brou indélébile qu'emploient les peintres verriers pour indiquer les plombs qui semblent retenir entre eux les morceaux de verre

de différentes couleurs qui seront simulés par des vernis.

Lorsque le dessin est parfaitement exécuté, il n'y a plus qu'à le reproduire sur verre.

Les explications suivantes, peuvent s'appliquer aussi au second cas (reproduction sur verre d'un dessin, gravure ou lithographie).

Reproduction du sujet.

Choisissant une feuille de verre, parfaitement plane et exempte de soufflures, on la nettoie avec un tampon d'ouate, imbibée d'alcool, on colle le dessin aux quatre coins de la feuille de verre, en ayant soin de ne pas faire de plis, et de façon à ce que le motif soit visible à travers le verre, lorsqu'il sera retourné et posé à plat sur une table.

On repasse alors les traits du dessin avec l'encre maigre, pour tracer sur verre, soit à la plume, soit au pinceau. On dessine de cette façon sur le verre tout le motif de décoration avec beaucoup de sûreté; et on exécute les ombres en hachures ou en pointillés dans le sens de la forme du dessin, avec la grisaille, s'il s'agit d'une figure ou avec le ton grisaille bistre s'il s'agit d'un paysage.

Lorsque le dessin est terminé, on peint en à plat avec un pinceau doux, chargé de vernis coloré, tous les motifs du sujet, en ayant soin de réserver les lumières, le blanc étant fait par l'absence de couleurs. On peut passer plusieurs fois sur le même ton pour en augmenter l'intensité.

Pour obtenir des tons parfaitement unis, on applique le vernis en couches épaisses, puis on lisse doucement avec une brosse éventail en blaireau.

En résumé, on traite un vitrail comme une aquarelle.

Imitation des plombs.

L'imitation des plombs peut se faire par l'application de bandes d'étain que l'on colle avec du fixatif à bronzer. Cette opération doit être faite en dernier lieu, lorsque les teintes produites par les vernis colorés sont bien sèches.

On peut aussi imiter les plombs avec de l'aluminium délayé dans du fixatif à bronzer.

Imitations de différents fonds.

On peut faire différents fonds de la manière suivante :

Fonds striés. — Le décor étant terminé et les vernis colorés bien secs, on donne une couche de vernis, Diamant, puis lorsque le vernis commence à prendre, on passe irrégulièrement un peigne en acier pour l'imitation du bois de chêne sans cependant croiser les stries qui se forment, puis on laisse sécher.

Fonds cathédrale. — Au lieu de passer le peigne, on tamponne légèrement avec un pinceau putois, carré du bout, la couche de vernis *ambro-naphte* lorsqu'elle commence à prendre, puis on laisse sécher.

Fonds dépolis. — On pose le vernis *ambro-naphte*, en le tamponnant avec un pinceau putois, carré du bout, sur toute la surface du décor jusqu'à ce que le vernis commence à sécher.

Dans ces trois cas, le vernis peut être très légèrement teinté avec un de nos vernis gras colorés.

Observations.

Il faut, autant que possible, travailler et laisser sécher les vernis à l'abri de la poussière, car toute

poussière touchant le vernis, pendant qu'il sèche, forme un grain que l'on ne peut plus faire disparaître.

Les traits qui ne sont pas recouverts par les vernis de couleurs devront être faits avec l'encre grasse pour tracés sur verre.

Le procédé de peinture sur verre, en imitation de vitraux, que nous venons de décrire est, comme on l'a vu, bien simple, mais il faut que l'opérateur sache dessiner ou tout au moins calquer le sujet qu'il veut reproduire.

Voici un procédé qui simplifie encore l'application si facile des vernis gras colorés.

Ce nouveau procédé est basé sur le principe suivant qui en fait le charme et l'originalité : un dessin étant tracé sur un papier au moyen d'une impression spéciale, on reporte ce dessin sur la feuille de verre comme font les enfants pour ce qu'on appelle la décalcomanie ; puis les traits du dessin adhérant au verre, il ne reste plus qu'à le colorier à l'aide des vernis gras colorés.

C'est donc, pour les personnes qui ne sont pas familiarisées avec le dessin, une grande difficulté d'évitée. Elles n'ont plus qu'à choisir les tons, à faire les mélanges, à varier les couleurs de façon à ce que l'harmonie règne toujours dans l'ensemble.

Il suffit donc d'avoir un peu de goût pour pouvoir exécuter des décorations sur verre et orner ainsi des objets de toutes dimensions, tels que : verrières, vitraux, fenêtres, bow-window, vérandas, paravents, portes vitrées de bibliothèques, buffets, crédences, etc.

Nous allons passer en revue les différentes opérations auxquelles il faut se livrer pour obtenir le résultat final.

Report du dessin sur le verre.

Comme il est dit plus haut, l'exécution du sujet est simplifiée par le procédé du report. Le dessin-report est un papier transparent sur lequel un dessin a été imprimé.

Pour reporter ce dessin sur le verre, il faut, après avoir choisi une plaque de verre exempte de bulles, la nettoyer à l'aide d'une peau de chamois.

Puis on découpe la feuille de dessin-report de façon à laisser autour du bord du dessin une petite marge d'un centimètre environ.

On place la plaque de verre à *plat* et on passe à sa surface une éponge fine trempée dans l'eau. Ensuite on prend la feuille de dessin-report et on applique le côté dessiné sur la plaque de verre, on recouvre le tout d'une feuille de papier blanc. On passe sur la feuille de papier blanc une raclette, ou, ce qui vaut mieux, la main, en allant du centre de la feuille vers les bords, pour bien faire adhérer le dessin à la plaque de verre, mais en ayant la précaution de ne pas frotter trop fort pour ne pas déranger la mise en place du dessin-report.

On recouvre le tout d'une feuille de carton ou d'une autre plaque de verre de dimensions au moins égales sur laquelle on place un poids quelconque ou un livre lourd de façon à ce que le dessin-report soit maintenu bien adhérent au verre. Puis on laisse le tout ainsi pendant un espace de temps variant de deux à trois heures.

Lorsque le dessin-report est bien sec et que le dessin a bien adhéré au verre, on retire le poids qui maintenait la feuille de carton, la feuille de carton

elle-même et la feuille de papier blanc, puis on humecte le dessin-report en passant à la surface restée libre une éponge mouillée.

Le dessin-report étant ainsi imbibé d'eau, on soulève doucement avec la pointe d'un canif l'un des angles du papier, en ayant soin de regarder si le dessin est adhérent au verre et en enlevant avec précaution le papier qui se détache complètement, abandonnant le dessin fixé au verre.

Le papier étant entièrement enlevé, on passe l'éponge humide très légèrement sur le dessin de façon à ce que toute la gomme laissée par le papier sur le verre soit entièrement dissoute. Cette opération, qui n'est pas absolument nécessaire, doit être faite avec une grande délicatesse, sinon le dessin pourrait être arraché.

Si le dessin se soulève un peu, par endroits, il faut appuyer légèrement avec la main sur la boursouffure pour la faire disparaître.

On laisse sécher une heure.

Le vitrail est ainsi complètement dessiné, il ne reste plus qu'à le peindre.

On peint par à plat avec un pinceau doux chargé de vernis coloré, tous les motifs du sujet, en ayant soin de réserver les lumières, le blanc étant fait par l'absence de couleurs.

On peut passer plusieurs fois sur le même ton pour en augmenter l'intensité.

Pour des tons parfaitement unis, on applique le vernis en couches épaisses, puis on lisse doucement avec une brosse éventail en blaireau.

En résumé, on traite un vitrail comme une aquarelle.

Conseils pour le mélange des vernis gras colorés.

Les vernis colorés sont : le bleu, le rouge, le jaune, le vert, l'orangé et le Japon doré (marron).

Les trois premiers représentent les trois couleurs fondamentales.

Le vert, l'orangé et le Japon sont des tons secondaires qui peuvent être employés purs, mais qu'il est nécessaire de modifier dans certains cas.

Le bleu et le rouge donnent le violet.

Si, dans le mélange, le bleu est en plus grande quantité que le rouge, le violet est violet bleu, mauve, iris, etc.

Si au contraire, c'est le rouge qui domine, le violet est violet rouge, lilas, etc. Ce mélange, fait dans diverses proportions, donne naissance à une grande variété de tons.

Le bleu et le jaune donnent du vert plus ou moins vert jaune si c'est le jaune qui domine dans le mélange, ou plus vert bleu si c'est le bleu qui domine. La gamme des verts peut ainsi varier à l'infini ; de plus, avec un peu de vernis Japon dans chaque ton de vert on obtient un vert rompu.

Le bleu ajouté au vert forme un vert plus foncé ou un bleu paon.

Le bleu et l'orangé forment un vert rompu très foncé ; avec un peu de vernis Japon, ce vert devient vert feuille morte.

Le rouge et le jaune forment écarlate.

Le rouge et le japon doré donnent le rouge brun des laques de Chine.

L'orangé et le vert donnent un vert rompu plus

clair que le vert formé par le mélange du bleu et de l'orangé.

L'orangé et le japon donnent le ton doré des laques de Chine.

Le japon doré et le vert donnent le vert des meubles anglais « Modern Style ».

Pour faire les différents mélanges que nous indiquons ici, il faut toujours verser le vernis le plus foncé dans le plus clair, goutte à goutte, en remuant parfaitement et en essayant de temps en temps le mélange de façon à suivre la formation du ton.

Ainsi, on versera le bleu dans le rouge, le bleu dans le jaune, le japon dans le rouge, le japon dans le vert, etc.

On peut diminuer l'intensité de ces tons en y ajoutant en proportions variées du vernis marbro-naphte.

Pour simplifier davantage nous avons, en outre, les vernis suivants :

Vernis gras olive, brun, écarlate, violet.

Mise en plomb.

La peinture sur verre peut être complétée, pour que l'illusion soit parfaite, par l'adjonction de plombs qui sont mis en place sans qu'il soit nécessaire de découper le verre.

Les plombs sont de deux sortes.

1° Plomb à double rainure, pour réunir deux vitres l'une à l'autre ;

2° Plomb plat (2 largeurs).

Ce plomb s'applique à plat sur le verre au moyen de colle forte liquide ; il sert à donner l'illusion d'une réunion de petites vitres sur une même feuille de verre, ou à contourner les détails, figures ou person-

nages, ainsi que cela se fait pour les vitraux d'église ou d'appartement. Le plomb plat est de deux largeurs. Le plus large (plomb n° 1) s'emploie pour simuler les séparations importantes des parties du vitrail, tandis que le plomb le moins large (plomb n° 2) est réservé pour cerner les dessins.

L'application des plombs doit être faite lorsque le vitrail est peint et que le vernis est bien sec.

Il faut en outre :

1° Prendre, en calquant, la silhouette du motif à cerner par le plomb ;

2° Coller le calque sur du carton et le découper en suivant les contours de la silhouette ;

3° Fixer sur une planche à dessin, au moyen d'épingles, le carton découpé ;

4° Couper un plomb d'une longueur un peu plus longue que la dimension jugée nécessaire, et l'étirer en ligne droite ;

5° Fixer le plomb sur la planchette par des épingles et appliquer le plomb contre la silhouette en le pressant fortement avec le bout des doigts, de façon à ce qu'il suive la tranche du carton découpé en reproduisant entièrement le contour du dessin ;

6° Lorsque le motif est entouré entièrement, et que l'on est revenu au point de départ, couper le plomb, s'il est trop long ;

7° Le plomb, gardant ainsi la forme, le presser entre deux planchettes pour bien l'aplanir ;

8° Enduire le plomb de colle forte liquide et l'appliquer sur le verre à l'entour du dessin. Laisser sécher six heures.

Les joints des plombs peuvent être réunis par de l'aluminium liquide dont on dépose une ou plusieurs

gouttes avec un pinceau rond en petit-gris monté sur plume.

Quelques personnes aiment rehausser ou dorer les plombs. Le procédé le plus simple est de passer sur les plombs une couche de peinture métallique brillante (or pâle, or vert, or citron, etc.).

Prix courants des vernis gras.

	Pot.	1/2 bidon.	Bidon.
Vernis gras coloré bleu.....	0 90	1 »	1 75
— — brun.....	0 90	1 »	1 75
— — écarlate.....	0 90	1 »	1 75
— — jaune.....	0 90	1 »	1 75
— — noir japon doré..	0 90	1 »	1 75
— — olive.....	0 90	1 »	1 75
— — rouge.....	0 90	1 »	1 75
— — vert.....	0 90	1 »	1 75
— — violet.....	0 90	1 »	1 75
Vernis ambro-naphte.....	» »	1 »	1 75
— pâle flatting supérieur.....	» »	1 »	1 75

Ces deux vernis servent à étendre les vernis gras colorés pour en diminuer l'intensité.

Couleurs mates pour la décoration.

Fabrication de la Maison Lefranc et C^{ie}.

Ces couleurs, très finement broyées sont préparées pour la peinture artistique et la peinture décorative de façon à donner soit seules, soit mélangées entre elles, des tons absolument mats.

Étendues d'essence de pétrole ou au besoin d'essence de térébenthine, elles peuvent être couchées en teintes plates, et donnent alors des tons unis parfaitement homogènes; les peintures murales et les plafonds exécutés avec les *Couleurs mates*, ont l'avantage d'être vues de tous les points de la pièce où l'on

se trouve sans que l'on soit forcé de se déplacer pour éviter le miroitement : la décoration a l'aspect d'une fresque grassement modelée.

Ces couleurs *ne changent pas de tonalité en séchant*, elles durcissent rapidement, on en peut retarder la siccativité en les mélangeant à un peu d'huile essentielle de pétrole.

Lorsqu'on veut exécuter une peinture murale ou un plafond et qu'il n'a pas été possible préalablement de maroufler une toile, en un mot, lorsqu'on peint sur enduit, il est très important de s'assurer que cet enduit est maigre, c'est-à-dire qu'il ne contient pas trop d'huile.

L'enduit maigre doit être mat, très dur et rendre un petit bruit aigre lorsqu'on le gratte fortement avec l'ongle.

Les couleurs *mates* appliquées sur un enduit gras ou trop frais craqueront infailliblement, comme toutes les peintures qui seraient employées dans ces conditions.

Les couleurs *mates* peuvent être employées sur canevas, toile sans apprêt ni préparation, sur toiles simplement encollées, ou sur les toiles préparées pour la peinture à l'huile que l'on trouve couramment dans le commerce, mais jamais sur toiles absorbantes ou plâtre cru.

On peut aussi employer les couleurs *mates* sur les toiles décoratives : toile Gobelins, toile Louis XIII, toile de France, treillis fougère, côtelé coton pour imitation de tapisserie, sur soie, velours, satin, étoffes, etc.

Les couleurs *mates* peuvent être employées aussi sur papier Whatman, sur papier Canson blanc ou teinté, sur papier Ingres. Elles donnent ainsi à la pein-

ture l'aspect d'une aquarelle ou d'un pastel ; mais il faut alors les délayer avec notre *essence de pétrole*. Tout autre liquide tacherait le papier.

Tarif des couleurs mates.

	Tube.	1/2 tube.	1/4 tube.	Kil.
Blanc d'argent.....	1 25	» »	0 50	5 »
— de zinc.....	1 »	» »	0 50	3 50
Bleu cæruleum.....	3 »	2 »	2 »	50 »
— de cobalt.....	3 »	2 »	2 »	60 »
— de Prusse fin.....	0 60	0 40	0 40	12 »
Brun rouge.....	0 60	0 40	0 40	4 50
Jaune de cadmium citron.....	4 »	2 »	2 »	70 »
— — foncé.....	4 »	2 »	2 »	70 »
— de chrome clair.....	0 60	0 40	0 40	6 »
— — foncé.....	0 60	0 40	0 40	6 »
— de Naples.....	0 60	0 40	0 40	6 »
— de strontiane.....	2 »	1 »	1 »	40 »
Laque fine (garance andrinople).....	1 25	0 75	0 75	24 »
— de garance.....	3 »	2 »	2 »	48 »
— — rose.....	3 »	2 »	2 »	72 »
— — foncée.....	3 »	2 »	2 »	72 »
Mine orange.....	1 25	0 75	0 75	6 »
Noir d'ivoire.....	0 60	0 40	0 40	5 50
Ocre jaune.....	0 60	0 40	0 40	4 »
— rouge.....	0 60	0 40	0 40	4 »
Outremer.....	1 25	0 75	0 75	24 »
Terre d'ombre brûlée.....	0 60	0 40	0 40	5 »
— de Sienne naturelle.....	0 60	0 40	0 40	5 »
— — brûlée.....	0 60	0 40	0 40	5 50
Vermillon permanent.....	2 »	1 »	1 »	21 »
Vert anglais n° 1.....	0 75	0 40	0 40	8 »
— — n° 3.....	0 75	0 40	0 40	8 »
— — n° 6.....	0 75	0 40	0 40	8 »
— émeraude.....	2 »	1 »	1 »	45 »
— Véronèse.....	0 75	0 40	0 40	8 »
Violet minéral n° 1.....	3 »	2 »	2 »	45 »

Ces couleurs étendues d'*essence de pétrole* ou d'*essence de térébenthine* peuvent même être employées au pochoir, pour la lettre, les rechampis, les filets et en général pour tous travaux spéciaux de peinture décorative.

Métallisation artistique.

La métallisation artistique est un art nouveau qui nous vient d'Italie, mais les anciens l'ont pratiqué il y a plus de deux mille ans, puisqu'on retrouve de temps en temps dans les fouilles faites aux environs de Rome de curieux spécimens de cet art intéressant qui consiste à donner aux statuettes et bas-reliefs en plâtre, en terre cuite ou en terre sèche, le décor des plus beaux types d'orfèvrerie, des bronzes d'art, des émaux et de toutes les productions de l'art moderne.

Nous indiquerons à nos lecteurs une méthode facile pour obtenir sur plâtre les imitations du vieil argent, du vieil or, le bronze, le vieux fer, l'or neuf, mat et brillant, les terres cuites, les faïences de différentes couleurs, les majoliques, les Saxe, les vieux bois, les ivoires ; toutes ces oxydations artistiques que donne le temps ; chacun pourra les appliquer en quelques coups de pinceau et sans employer des produits toxiques ou pouvant nuire à la santé. Nous commencerons ce travail par une imitation qui n'exige aucun apprentissage et qu'on réussira du premier coup.

Imitation d'un bronze d'art.

1° Prenez un sujet en plâtre bien fini, bien retouché, assurez-vous qu'il a été moulé en plâtre extra-fin dénommé plâtre-albâtre. Notez que le sujet doit être bien sec avant de commencer la décoration ;

2° Avec un pinceau de moyenne grosseur, enduisez-le d'une couche de vernis-bronze (1) en ayant bien soin de ne faire aucune manque de touche ni de mai-

(1) Mixtion spéciale, chez les bons marchands de couleurs.

greur. En un mot, il faut que le plâtre soit bien couvert de vernis-bronze sur toutes ses faces, même en dessous.

Au bout d'une heure l'objet sera au point exact pour commencer le bronzage ;

3° Faites un petit tampon de coton en rame ou de ouate, de la grosseur d'une noix et plongez-le dans l'or adhésif en poudre, dit bronze Barbedienne, et vous passez ensuite ce tampon chargé de bronze sur toutes les parties saillantes du plâtre. Immédiatement vous verrez le plâtre se transformer et devenir un bronze.

Si vous voulez que certaines parties soient bien brillantes, le visage ou les traits de la statue par exemple, vous pourrez passer le tampon deux ou trois fois sur ces parties, c'est le goût qui vous guidera. En tout cas, prenez note de ce principe qu'il faut mettre le moins possible de bronze dans les fonds, car les fonds restant plus bruns que les parties saillantes, forment une opposition très agréable au yeux.

Imitation sur plâtre des vieux bois sculptés.

On vient de voir avec quelle facilité on peut transformer en un bronze d'art un objet quelconque moulé en plâtre.

Une imitation aussi simple est celle du vieux bois sculpté. Rien n'est plus intéressant et plus amusant à la fois.

Vous prenez un objet en plâtre dont vous corrigez les imperfections soit avec le papier de verre, la lime ou la râpe. Ensuite, avec la pointe d'un couteau, vous trouez le plâtre de manière à imiter le vermoulu et les trous de vers isolés que vous disposez d'une façon inégale, mais en assez grand nombre, pour que

ces accidents donnent l'illusion complète du bois travaillé. Vous prenez ensuite un fer à refend ou, à défaut, le couteau peut le remplacer, et vous lardez littéralement de lignes verticales, mais d'inégales longueurs, le sujet. Ne craignez pas de le fatiguer ou de le perdre en le traitant ainsi, car une autre maculation est encore nécessaire.

Vous vous armez d'une petite scie à main à lame fine et vous sciez votre plâtre à 1 ou 2 millimètres de profondeur dans deux ou trois endroits, pour simuler les raccords de bois disjoints par les années ou les décollages produits par l'humidité.

Vous prenez alors un pinceau trempé dans du jus de noyer à l'alcool (ne pas confondre avec le brou de noix) et, procédant toujours par de grands coups allant de haut en bas et de bas en haut, vous verrez le plâtre prendre la teinte voulue et se transformer sous votre pinceau en véritable objet de bois.

Imitation de l'ivoire neuf.

Pour imiter l'ivoire d'une manière parfaite, nous allons indiquer d'abord un procédé dont le seul défaut est de n'être pas assez pratique, car il exige beaucoup de temps et de patience. Après avoir fait sur le plâtre, quelques lignes verticales avec la pointe du canif, vous passez au pinceau, sur le sujet, une couche d'huile à manger, le lendemain, nouvelle couche d'huile, mais cette fois vous employez l'huile à brûler, le troisième jour, nouvelle couche d'huile à manger, le quatrième jour une seconde couche d'huile à brûler et ainsi de suite pendant trente jours (1).

(1) Ce procédé fort ancien est tout à fait impraticable; des couches superposées de bonne huile de lin siccativée produi-

Ces trente couches d'huile superposées forment sur le plâtre un poli splendide. De plus, l'huile, quoique posée en couches légères, finit peu à peu par s'agglomérer dans les parties creuses, lesquelles deviennent d'un ton brun d'ivoire tout à fait réussi. Cette méthode est la meilleure pour l'imitation de l'ivoire, mais elle est peu employée en raison de la lenteur de l'opération.

Imitation d'un bronze vert.

Pour imiter le bronze vert sur les statues ou autres objets en plâtre, il n'est pas indispensable qu'ils soient moulés en plâtre albâtre, cette imitation s'obtenant par couches superposées. Ces différentes couches régularisent les faiblesses et les irrégularités qui se présentent sur le plâtre ordinaire. Cependant, ne perdez pas de vue que le plâtre-albâtre est toujours préférable à toutes les compositions possibles, quelle que soit l'imitation cherchée.

Nous prenons donc une statuette ou un médaillon auquel s'adapte bien l'imitation du bronze vert. Il faut éviter les anomalies dans le choix que l'on fait. Le bronze vert doit être employé pour des reproductions de sujets antiques : Vénus de Milo, Spartacus, Faunes, sujets tragiques et aristophanesques, bas-reliefs du Parthénon et motifs retrouvés à Pompéi, mais il faut bien se garder de l'appliquer sur des sujets modernes. A notre avis, il serait presque ridicule de faire une Marie-Antoinette en bronze vert ; ou toute reproduction d'œuvres modernes ne se prête pas à ce genre de décoration.

Dans l'art de la métallisation artistique, il faut raient le même effet, on peut même essayer avantageusement l'*huile de Hollande*, base du Ripolin.

d'abord choisir un sujet et y adapter l'imitation qui lui convient le mieux. Ces deux conditions remplies, voici comment on opère pour le bronze vert :

Sur les objets en cuivre ou en vrai bronze, on obtient la patine verte, dite vert-antique, en appliquant au pinceau une composition formée d'un demi-litre de vinaigre blanc, de 7 gr. 6 de sel ammoniac, de 7 gr. 6 de sel marin, et de 15 gr. 2 d'ammoniaque liquide.

Mais sur les objets en plâtre, les produits à employer étant beaucoup plus nombreux et leur dosimétrie conséquemment plus compliquée, demandent à être fabriqués en plus grande quantité.

On fait disparaître, à l'aide du gratte-fond, de la râpe animale et d'un fin papier de verre, toutes les imperfections saillantes du plâtre. S'il y a des soufflures, des éraflures, des trous ou de petites cassures, on les rebouche avec du plâtre à modeler mélangé de colle de peau additionné de glycérine. On plonge ensuite dans le mélange un pinceau quelconque en petit-gris assez gros pour pouvoir procéder par larges coups, autant que possible toujours dans le même sens, en allant par exemple de la tête aux pieds si vous tenez une statuette.

Vous essayez de couvrir entièrement votre statue de cette liqueur verte, mais, malgré votre attention, il y aura bien des points que le gros pinceau ne pourra atteindre, vous prenez donc un petit pinceau bien pointu, les martres dont on se sert pour la peinture à l'huile sont excellents, on peut prendre aussi un petit morceau de bois taillé en pointe, on le trempe dans le mordant n° 1 et on couvre tous les points blancs de manière que l'œil n'en aperçoive pas un seul.

Il ne faut pas oublier que, dans la métallisation du plâtre, la nature même de l'objet ne doit pas être

soupçonnée; la plus petite ligne blanche, le plus petit point négligé, détruit toute l'illusion que vous voulez donner.

On a donc bien compris, et notre statuette est maintenant d'un vert lavé dont l'aspect général est assez satisfaisant. On laisse sécher.

Le lendemain, on prend un morceau de flanelle ou de drap et on frotte légèrement toutes les parties saillantes jusqu'à ce que l'on obtienne le petit brillant du bronze. Ce frottement a pour effet de préparer le dessous de la nouvelle couche que l'on va passer.

Vous plongez le pinceau dans le mordant foncé n° 2, et vous passez de grands coups, avec ce pinceau peu chargé de couleur, sur les parties en relief, en évitant cette fois d'aller dans les creux. Il faut que les oxydations des creux restent claires pour faire une opposition agréable et artistique aux surfaces saillantes.

Le goût devra toujours guider pour ce genre de travail. Souvent, et c'est là ce qui fait le charme de cette amusante occupation, souvent l'on croit donner un coup de pinceau maladroit et l'on a obtenu au contraire un effet de patine magnifique. Ces surprises sont fréquentes, surtout dans l'imitation du bois.

Observez bien ce qui se sera produit d'intéressant pendant votre travail, et là où vous avez une seconde couche à passer, ménagez ce qui vous semble bien réussi du premier coup.

La statuette, revêtue de sa deuxième couche, doit avoir un bon aspect général, mais elle est encore fraîche et vous attendez au lendemain pour passer de nouveau la flanelle et obtenir le demi-poli du bronze brossé ou laminé.

Cette dernière opération faite lentement et avec soin, le travail est terminé.

Il est cependant un petit travail supplémentaire qui complète l'illusion du bronze, c'est un raffinement d'artiste d'une importance réelle et d'une grande facilité d'exécution. Ce n'est qu'un moyen, une ficelle si vous voulez, mais encore fallait-il la trouver.

De même qu'un grain de beauté placé par la nature au bon endroit, donne du piquant à une physionomie, les fabricants de bronze ont imaginé de laisser apparent le métal même de la statue à de certaines places. On choisit toujours les surfaces très saillantes, par exemple le sommet des cheveux, le bout du nez ou du menton, le sein, le genou, le gros doigt du pied, certaines saillies du vêtement, etc., etc. Ces lumières, placées avec réserve et un certain goût, se détachent en cuivre jaune sur une patine vert foncé. Pour le vrai bronze, cela se fait avec la lime fine et la brosse à polir ; pour le plâtre, c'est tout différent.

Vous trempez le bout de l'index dans de l'encaustique, de manière qu'il soit simplement enduit et vous touchez les endroits sur lesquels vous voulez un point de cuivre brillant ; il faut être sobre de ces lumières, deux ou trois suffisent pour un buste, et quatre ou cinq pour une statue. Une heure après, vous prenez avec le pouce un peu d'or adhésif vert et vous le passez sur les saillies que vous avez touchées à l'encaustique. Immédiatement, l'or adhérera sur les parties encaustiquées ; comme opération finale, passez le blaireau pour unir le tout.

L'imitation du bronze vert comporte donc les opérations suivantes :

- 1° L'examen et la réparation de l'objet en plâtre ;
- 2° Une couche générale du mordant vert n° 1 ;

3° Une couche partielle du mordant vert n° 2;

4° Quelques lumières à l'or vert.

Imitation des vieux ivoires.

Assurez-vous que l'objet est moulé en plâtre-albâtre dit plâtre à modeler. Prenez un pinceau bien propre en petit gris et vous le plongez dans un mélange : d'ocre jaune, 100 parties ; terre de Sienne naturelle, 50 parties ; cendre de cigare, 5 parties ; chrysoïdine, 2 parties, le tout délayé à l'alcool, vous agitez et vous passez sur le plâtre le pinceau chargé de cette couleur ; vous prenez ensuite un petit morceau de flanelle légèrement mouillé d'eau et vous le passez sur les reliefs du plâtre en appuyant un peu de manière qu'ils soient plus clairs que les fonds. Vous laissez sécher un jour ou deux, ou vous séchez au four pour aller plus vite. Il ne reste plus qu'à donner à la pièce le poli de l'ivoire, ce que vous obtenez en passant sur le tout une couche de vernis Japon ou bien encore, ce qui est préférable, vous faites chauffer la pièce au four, et, quand elle est chaude, vous la plongez dans un vase rempli de stéarine fondue au bain-marie. Au bout d'une demi minute retirez la pièce du bain, essuyez légèrement et laissez refroidir.

Il ne reste plus qu'à la froter avec un bout de drap et vous obtenez aussi le poli et le brillant de l'ivoire.

En dehors des pinceaux ordinaires pour étendre les couleurs de bois ou d'ivoire et le pinceau moyen pour le vernis-bronze, il est indispensable de se servir préalablement :

1° Du gratte-fond pour faire disparaître les défauts de moulage et accentuer les contours ;

2° De la lancette à crans à quatre tranchants dont la pointe sert à imiter les fentes de l'ivoire et à faire les trous de vers, les tranchants sont disposés pour imiter les veines et les pores du bois.

Au lieu et place du vernis-bronze dont il est parlé comme apprêt du bronzage, aucune substance ne peut égaler la mixtion à dorer, sur laquelle toute poudre métallique s'applique parfaitement et acquiert une dureté des plus convenables pour toute finition, seulement il faut que l'objet soit préalablement peint ou huilé pour qu'il n'y ait plus aucune absorption à craindre pour la mixtion, en un mot, qu'il n'y ait pas d'embus.

Pour les objets à imiter en fer, on métallise à la plombagine ou mine de plomb au lieu de la poudre de bronze.

La peinture en imitation de tapisseries.

Quelques explications techniques sont indispensables pour le décorateur appelé à traiter ce genre tout particulier de décoration, qui restera toujours de mode, quoi qu'on en dise, car l'imitation des belles choses sera toujours appliquée à l'industrie.

Lorsque le peintre, après quelques essais, aura saisi le tour de main nécessaire, il sera poussé à cette spécialité très intéressante en même temps que très artistique.

Ce genre de travail peut se faire *en amateur* ou *en homme de métier*, c'est à ce dernier point de vue que nous nous sommes placé, et de même que l'avait fait M. Godon, artiste peintre-décorateur, spécial en ce genre. Pour le travail d'amateur, on n'aura qu'à prendre les *couleurs mates* de la maison

Lefranc, qui donneront de bons résultats pour les petits travaux, n'ayant d'autre prétention que celle de distraire agréablement et utilement. Mais pour les travaux sérieux de réelle *imitation*, il faut de toute nécessité employer des *teintures* spéciales et non des couleurs pâteuses (1).

Le matériel se compose d'un chevalet, du châssis à tendre, enfin de la toile *ad hoc*.

C'est le chevalet mécanique qui convient le mieux pour ce travail, car il lui faut supporter des toiles relativement lourdes et de toutes dimensions, sauf naturellement les exceptionnelles grandeurs.

Le châssis sur lequel doit être tendue la toile demandée à être de même fabrication que les châssis à tableau *évidé* ou à *biseau*, comme une règle de fileur, afin que la toile n'y touche que par l'angle extérieur du châssis ou, pour mieux dire par l'*arête*. Ses dimensions doivent être nécessairement un peu plus grandes que celles du sujet à traiter; s'il devait dépasser 1 mètre, il faudrait le consolider à l'aide d'un croisillon de lattes pour soutenir sa rigidité qui doit être absolue en raison surtout du rétrécissement de la toile qui s'opérera quand celle-ci sera mouillée par la couleur.

On peut, pour toute sécurité à cet égard, employer un châssis à clefs qui permettra de retendre la toile selon les besoins.

La préparation toute spéciale de ces toiles les prédispose beaucoup à l'absorption des couleurs *liquides*.

Quand la copie que l'on veut faire doit être de même grandeur que l'original, il faut prendre une toile ayant le même *grain* que cet original; les toiles

(1) Voir à la fin du chapitre « Des moyens pratiques » à la suite des toiles à peindre.

préparées d'encollage, comme d'ailleurs toutes celles destinées à l'imitation des tapisseries, craignent l'humidité et la poussière ; il y a donc lieu de les placer dans un endroit sec et hors d'atteinte de la poussière ; quant à celle sur laquelle on travaille, il faut prendre la bonne habitude de la battre au moins tous les deux ou trois jours.

Pour tendre la toile sur son châssis, voici la manière de s'y prendre :

La toile aura été coupée de 4 à 5 centimètres plus grande que le châssis, puis on l'étend, face en dessous, sur une table assez spacieuse ou même sur le parquet bien nettoyé préalablement, puis on pose le châssis dessus, la face évidée, sur la toile, que l'on fixe aux quatre angles avec une semence, mais en ne les enfonçant pas tout à fait dans le bois. On fixe les pointes au *milieu* de chacun des côtés du châssis et toujours sans enfoncer totalement les semences.

On relève ensuite le châssis que l'on maintient dès lors verticalement pour finir de tendre la toile, en plaçant des semences de 4 à 5 centimètres de distance environ et en procédant côté par côté.

Une observation importante au moment du tendage c'est de faire en sorte que les *côtes* de la toile ne prennent pas de déviation, elles doivent rester absolument droites et parallèles entre elles, voici un moyen d'y parvenir :

Après avoir cloué la toile aux angles et dans les milieux des côtés du châssis, on relève celui-ci comme il a été dit, et l'on dresse un de ses petits côtés à *droit fil*, faisant suivre les côtes de la toile parallèlement à l'arête extérieure du châssis, après avoir enlevé la semence *milieu* de ce petit côté pour faciliter le

redressement des côtes ou nervures ; on la replace ensuite pour fixer convenablement ce premier côté, après quoi on passe à l'un des grands côtés de châssis dont on décloue la semence milieu, on tire progressivement la toile pour dresser et mettre les côtes bien parallèlement et l'on fixe comme il a été dit pour le petit côté, on procède ensuite de même pour les deux autres, en s'assurant s'il y a le même nombre de nervures d'un côté comme de l'autre.

La toile ne doit pas être trop tendue, l'humidité de la peinture la ferait travailler par une tension exagérée, et les fils *dépréparés* ne retiendraient plus la couleur.

On ne doit *jamais mouiller* la toile pour la tendre sur le châssis, s'il s'y trouve des plis, ils s'effaceront d'eux-mêmes pendant le travail grâce à l'humidité produite par l'application des couleurs.

Si l'on avait beaucoup de travaux et que l'on n'ait pas de châssis à grandeur juste pour le sujet à peindre, on peut en utiliser qui soit plus grand que le sujet, sans pour cela user davantage de toile, en procédant à la manière des peintres de stores, avec cette différence que notre toile sera clouée sur la plus grande partie de *deux* de ses côtés et tendue à l'aide de ficelles de prolongement sur le reste du châssis, mais après avoir eu la précaution de faire sur les deux bords non cloués de la toile, un point de surjet pour l'empêcher de s'effiler ; on fait avec la ficelle, un passé de la toile au châssis d'environ 5 à 6 centimètres.

Quand ce sont des toiles à côtes, on doit clouer préalablement les deux bords *qui ne doivent pas être sur le châssis*, sur deux petites tringles de bois de deux à trois centimètres sur un ou deux d'épaisseur,

les passés de la ficelle se font alors par-dessus ces tringles, de cette manière le tirage s'opère sur elles et comme elles commandent la toile dans toute sa hauteur et dans toute sa largeur on évite ainsi les ondulations qui sans les tringles se produiraient inévitablement ; les nervures ou les côtes conservent ainsi leur *position parallèle* qui est indispensable cela se conçoit.

Ces côtes ou nervures doivent être placées horizontalement, dans le sens de la largeur du sujet, jamais dans celui de sa hauteur, on ne fait exception à cette règle que pour les *bordures*, ce qui permet d'utiliser les pertes ou chutes de toile.

On se sert pour mettre les couleurs ou teintures dont nous avons parlé et qui servent à cet usage spécial, des pots en porcelaine, le métal doit être strictement prohibé, les pots n'ont pas de rebords, et sont de hauteurs différentes depuis 3 centimètres jusqu'à 10 centimètres ; dans les deux plus grands on mettra : 1° l'eau destinée à étendre les couleurs, 2° l'eau destinée au lavage des pinceaux, cette dernière devra être renouvelée souvent.

On aura des flacons à couleurs et des flacons à palette, ceux-ci de plus petite dimension que ceux-là, mais dont le goulot doit être suffisamment large pour livrer passage aux brosses et pinceaux, ces flacons seront bouchés à l'émeri, les bouchons de liège ont l'inconvénient d'adhérer au goulot, ce qui les fait se casser en laissant toujours des débris sur les parois du verre, cause d'altération des couleurs, et, la précaution de frotter les bouchons à l'émeri avec un corps gras est excellente.

On devra éviter de tremper alternativement les brosses dans l'un et dans l'autre flacon, mieux vaut

verser les couleurs sur la palette pour ne pas salir celle des godets.

Comme outils, on se sert de pinceaux et de brosses, 3 pinceaux en martre demi-longs et de grosseurs différentes — les pinceaux en plume ou en petit gris sont trop mous pour cet usage, les pinceaux en martre, servent à faire les traits et aussi certaines retouches.

Avec ces 3 pinceaux, on aura une demi-douzaine de brosses rondes et courtes, de grosseurs différentes également, ces brosses sont en soies, semblables à celles qui servent à la peinture à l'huile, dans ce genre elles sont destinées à rechampir les contours et à coucher les petites teintes plates.

Puis, six autres brosses spéciales, dites *brosses à tapisserie* pour coucher les grandes teintes, les ciels, les arbres, les vêtements, les terrains, etc., d'autres brosses, également courtes sont encore nécessaires pour frotter à sec et faire pénétrer la teinture dans le grain de la toile.

De même que pour la peinture, mieux même que pour elle, il faut, dans la mesure du possible faire servir les mêmes brosses aux mêmes tons, une pour les rouges, une autre pour les bleus, une troisième pour les jaunes, etc.

Il faut avec les brosses se servir de deux éponges de très bonne qualité, fermes et non pas molles, avec l'une on lavera sur la toile, avec l'autre on épurera les brosses.

La palette peut être en bois mais il faut dans son pourtour ménager des cases dans lesquelles on classe les flacons-godets, dans un ordre qu'il ne faut plus ensuite modifier, on peut placer les brosses devant les godets ou mieux, les mettre à part dans un pincelier ordinaire.

Dans le milieu de la palette, on dispose un plateau creux en porcelaine ou à son défaut, un bloc de verre dépoli d'une face, et dont la face polie servira de table à mélanges.

Mais si l'on voulait être véritablement outillé, on pourrait se munir d'un meuble spécial, que l'on appelle la table à peindre, elle sert en même temps de palette ; la table peut être à roulettes ou sans roulettes, le commerce livre aujourd'hui tous ces meubles spéciaux parfaitement établis.

On procède à la *trace* du motif à peindre par les moyens habituellement employés dans la décoration, c'est-à-dire, à l'aide des poncis ou dessins piqués à l'aiguille et de la poncette, mais on fera bien de *piquer* le dessin à l'*envers* pour que la poncette frotte sur la *rape*, le dessin marquera beaucoup mieux.

Nous ne détaillerons pas ici les opérations à faire pour obtenir un poncis, elles ont été expliquées dans un chapitre spécial. (Voyez pochoirs et poncis, p. 92.)

S'il y avait de grandes lignes à piquer, on pourrait faire usage de la roulette, dont nous n'avons pas parlé au chapitre précité parce que son emploi est presque complètement dédaigné.

Pour *poncer* un dessin sur toile à tapisserie, il est préférable d'employer pour la poncette de la poudre de charbon de bois qui ne laisse aucune trace ni graisse — dans les cas où une poudre blanche devient nécessaire (sur les fonds sombres) c'est le talc qu'il faut employer ou le plâtre à modeler, à la condition qu'il soit bien sec ; sur des toiles fines et très blanches, le noir est à redouter, dans ce cas on forme une poncette grise par mélange de charbon de bois avec des cendres de bois finement tamisées.

Abordons à présent la peinture :

Il est utile avant tout de se préparer les gammes de tons qui seront nécessaires à l'exécution du sujet que l'on veut peindre.

Avec une palette composée de 3 ou 4 gammes, on aura de quoi ébaucher complètement.

En tout cas voici une série de gammes à quatre couleurs chacune, avec lesquelles on doit pouvoir faire face à tout :

Gamme	jaune.....	4 tons
—	rose.....	—
—	rouge.....	—
—	vert bleu.....	—
—	vert jaune.....	—
—	bleue.....	—
—	des chairs.....	—
—	tons chauds..	—
—	auxiliaire.....	—

Le 1^{er} ton est le *clair*, le 2^e le *ton local*, le 3^e à *tailler*, le 4^e à *repiquer*.

La gamme jaune composée : 1^o jaune chrome clair avec beaucoup d'eau ; 2^o ton local, même jaune avec moins d'eau ; 3^o chrome foncé, laque jaune, eau ; 4^o sienne naturelle, chrome foncé, pointe d'orangé, eau.

La gamme rose composée : 1^o rose, rouge, sépia, beaucoup d'eau ; 2^o rose, sépia, eau ; 3^o rose, sépia, eau en moindre quantité ; 4^o rose, brun rouge, pointe de carmin, peu d'eau.

La gamme rouge composée : 1^o rouge, jaune clair, beaucoup d'eau ; 2^o rouge fort, rose, eau ; 3^o rouge fort, rose, pointe de carmin, peu d'eau ; 4^o rouge fort, carmin ton marron, très peu d'eau.

La gamme vert bleu, composée : 1^o jaune clair, sépia, beaucoup d'eau ; 2^o outremer, jaune pâle, pointe de sépia, eau ; 3^o outremer, jaune fort, peu

d'eau ; 4° outremer, jaune fort, sépia, très peu d'eau.

La gamme vert jaune, composée : 1° jaune fort, jaune clair, sépia, eau ; 2° bleu fort, peu d'outremer, jaune ordinaire, eau ; 3° bleu fort, jaune ordinaire, sépia, eau ; 4° marron, noir, peu d'outremer, sans eau.

La gamme bleue, composée : 1° jaune clair, sépia, beaucoup d'eau ; 2° outremer, jaune clair, pointe de sépia, eau ; 3° outremer, jaune fort, eau ; 4° outremer, jaune fort, sépia, pas d'eau.

La gamme des chairs, composée : 1° jaune clair rose, beaucoup d'eau ; 2° bleu fort, vert turquoise, une pointe seulement, beaucoup d'eau ; 3° jaune fort, rouge, sépia, eau ; 4° jaune fort, rouge, sépia en forte proportion, très peu d'eau.

La gamme des tons chauds, composée : 1° jaune fort, sépia, eau ; 2° jaune orangé, sépia, brun de Venise, eau ; 3° brun de Venise, sépia, très peu d'eau ; 4° marron, noir, rouge, pas d'eau.

La gamme auxiliaire, composée : 1° jaune or, marron, très peu de noir, eau ; 2° sienne naturelle, marron, noir, jaune fort, eau ; 3° sienne naturelle jaune orangé, pointe de sépia, pas beaucoup d'eau ; 4° brun de Venise, noir, outremer, rouge.

Il va s'en dire que ces tons doivent constituer de véritables glacis, car il ne faut pas gâter la transparence, qualité essentielle de ce genre de peinture qui est tout à fait similaire au travail de l'aquarelle, la puissance des tons ne s'obtenant que par la superposition de glacés successifs.

La composition de ces gammes une fois faite, il n'y a plus lieu de s'en occuper de longtemps si l'on a soin de tenir les flacons bien bouchés et de ne pren-

dre de ces tons qu'au fur et à mesure des besoins pour en garnir les godets de la palette.

Supposons à présent que notre dessin est poncé sur la toile, on va le passer au trait.

D'abord, pour éviter les gouttes de couleur, il est nécessaire d'incliner la toile légèrement en avant.

Avec un pinceau de martre et des couleurs suffisamment étendues avec de l'eau, on passe sans appuyer, avec une grande légèreté de main sur tous les contours des objets que l'on doit peindre et en employant à cet effet des tons appropriés à la couleur de ces objets dans la mesure du possible.

Le dessin une fois passé au trait, il faut avec une baguette, battre légèrement la toile pour en expulser toute la poudre de ponce qui disparaîtra complètement.

La méthode, pour faire ce genre de peinture, est celle employée pour l'aquarelle, aussi doit-on commencer par les dessous en couchant par *à-plats* tous les objets de la couleur qui leur appartient, en commençant par le ton local de cette couleur, celui que nous avons catalogué ton n° 2 de chaque gamme. On réservera les grands clairs et les blancs, exactement comme à l'aquarelle; il faut passer les tons en *frottant* bien à la brosse et à pleine couleur, car l'important est de faire pénétrer dans la toile, autrement la couleur ne tiendrait que fort peu et aurait, en outre, l'inconvénient de laisser des points blancs; on doit, pour éviter cela, prendre souvent du liquide et tâcher de traverser la toile si possible; la solidité de cette peinture est à ce prix, plus la toile est pénétrée, meilleur sera le résultat.

On commence par le ton local de chaque objet, avons-nous dit, on suit par le ton n° 3 à *tailler* et l'on

continue le travail en revenant sur les réserves des grands clairs avec le ton n° 1 passé à pleine brosse, ce ton devra être passé également partout où il pourra donner une valeur utile à quelque objet; comme il est clair, on peut le passer avec assez de désinvolture dans certains dessous déjà peints pour les *glacer* et les faire jouer. On laisse après cela sécher convenablement la toile.

Quand on peut reprendre le travail, on repasse les tons qui déjà ont été placés et qui auraient des parties faibles, car les couleurs produisent assez souvent des valeurs inégales, et aussi on a pu se tromper dans la vigueur d'un ton; le séchage amène bien des surprises, c'est pour cela qu'il faut *revenir* après coup pour remédier aux faiblesses et aussi pour lier les couleurs entre elles par superposition et empiètement d'un ton sur un autre, renforçant le ton 2 avec le ton 3, celui-ci par le ton 4 à la rigueur, ou bien encore par le moyen des hachures d'un ton dans un autre ton.

On achève par l'emploi des 4^e tons à repiquer et le 4^e ton auxiliaire, en plaçant les grandes vigueurs; à ce moment du travail, on n'emploie pas d'eau.

Mais il faut plutôt s'inspirer de toutes ces explications que de chercher à les appliquer ponctuellement. Nous avons donné la théorie, on ne pourra acquérir la pratique que par des essais répétés, afin d'attraper le *tour de main* nécessaire.

Pour faire des essais fructueux, il faut s'exercer sur des morceaux de toile véritable. On y passera des tons plats, toute une série, des jaunes, des bleus, des verts et des rouges; sur ces tons bien secs, on fera l'application de glacis opposés ou ton sur ton : bleu sur jaune, vert sur bleu, et *vice versa*, par les couleurs opposées, on se rendra compte ainsi du chan-

gement de ton que donne une couleur superposée à une autre ; par les couleurs ton sur ton on remarquera la différence de valeur qu'une couleur de même ton donne à un ton semblable ; on s'essaiera également aux hachures, aux fondus de tons les uns dans les autres ; il faudra également s'exercer à laver une partie de toile pour enlever ou tout au moins atténuer considérablement une nuance pour laquelle il y a eu erreur.

Les tons rouges sont les plus difficiles à obtenir à cause de leur intensité et de leur profondeur, on devra essayer tous les moyens pour les saisir à peu près bien, tantôt en préparant des dessous jaunes, glacés par des bruns, et reglacés au carmin pur, tantôt en faisant les dessous en rouge directement, quelquefois même en carmin ; dans tout ceci, les essais guideront, mieux que les conseils. « C'est en forgeant qu'on devient forgeron, » dit le proverbe.

FIN

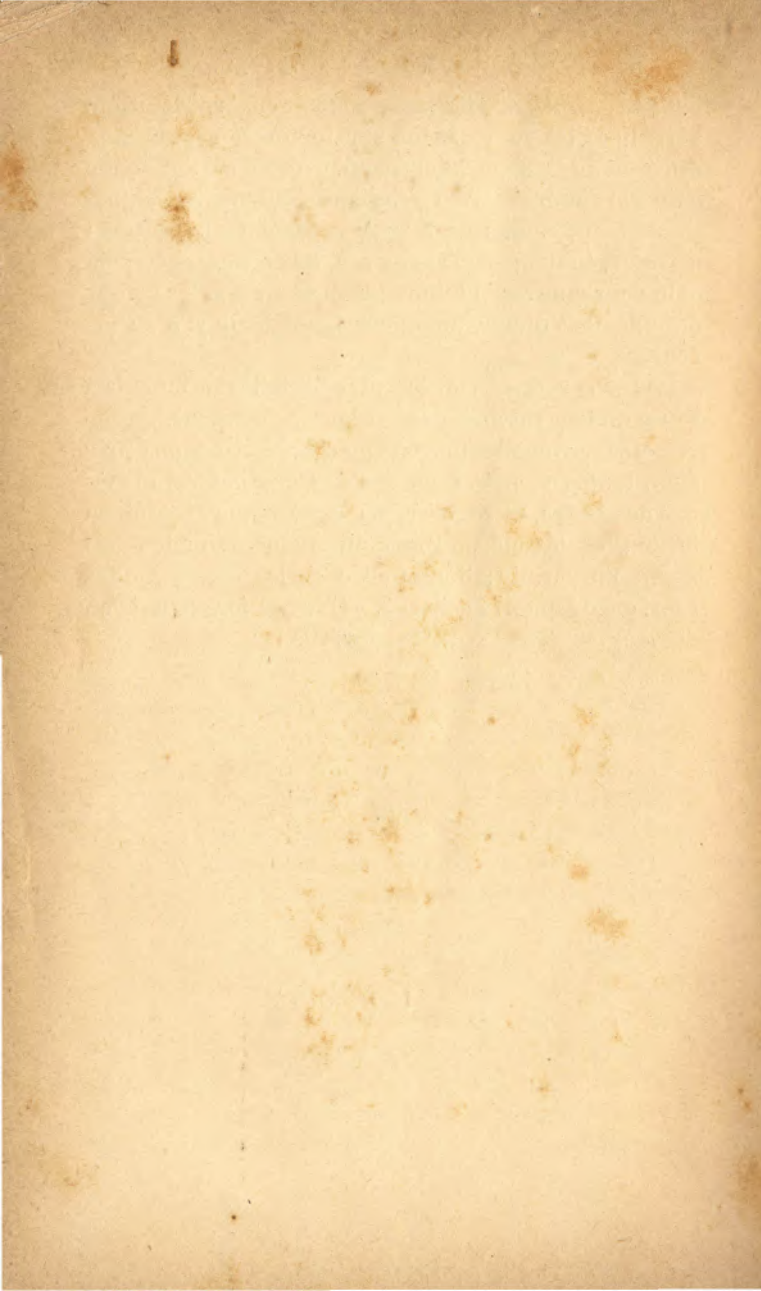


TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE

CHAPITRE I. — Préliminaires. — Qu'est-ce que la décoration ?.....	1
— II. — Utilité de l'étude des ornements et de la figure humaine.....	16
— III. — Revue des principes de géométrie appliquée aux formes décoratives.....	45
— IV. — De la disposition des motifs.....	68
— V. — Moyens pratiques : Toiles à peindre et tarif. — Crayons à peindre et emploi. Poncis et pochoirs, leur exécution, leur application.....	81 92
— VI. — Pratique spéciale des plafonds : ciels, acrotères, fleurs, oiseaux.....	108
— VII. — La science de la couleur.....	127
— VIII. — Étude des couleurs physique et chimique.....	141
— IX. — Les styles français anciens, classification des Époques.....	175
— X. — Styles modernes. — La Renaissance. Origine et apogée italiennes.....	181 186 195

CHAPITRE XI. — La Renaissance française et les styles qui en dérivent, L. XIV, L. XV, L. XVI.	213
— Le style sous la Restauration; — le second Empire; la troisième République.....	236
— XII. — Coup d'œil rétrospectif	250
— Arts et styles dans l'antiquité	250
— Styles décoratifs égyptien, assyrien, chaldéen, perse, phénicien, judaïque.	
— XIII. — Style byzantin (historique).....	280
— XIV. — Style moscovite (historique).....	315
— XV. — Style arabe (historique).....	333
— XVI. — Style japonais (historique).....	362

DEUXIÈME PARTIE

CHAPITRE I. — L'Art nouveau	379
— Ses origines; — son avenir.	
— II. — Les Écoles d'art actuelles	400
— III. — Historique ornemental	416
— Communauté des lois d'ensemble sur l'ornementation peinte ou sculptée.	
— IV. — La coloration dans les ornements à travers les âges.....	449
— Les vingt-six commandements du décorateur.....	463
— V. — La peinture décorative en France avant la Renaissance.....	468
— Remarques sur l'emploi de l'or dans la décoration en teintes plates.....	481
— VI. — Retour à la géométrie	488
— Méthode graphique; — décomposition des formes du dessin, d'après Reiber.	
— VII. — Étude sur les principaux ornements classiques	516
— Leurs origines; — leurs caractères.	
— VIII. — Indications techniques pour l'exécution des travaux de décoration.....	552
— Décoration civile.....	555
— — religieuse.....	568
— IX. — La décoration dans les théâtres	582
— Indication du degré de résistance des couleurs sous les différentes lumières.	
— Petit historique de l'art au théâtre	591

CHAPITRE X. — Lois et principes pour les mélanges de couleurs.....	599
Causes éventuelles de leurs modifica- tions :	
1° Par les lumières irisées ;	
2° Par les lumières artificielles.	
Essai mécanique des couleurs.....	615
— XI. — La peinture sur verre sans cuisson ..	622
Couleurs mates pour la décoration (nouveaux procédés de la maison Le- franc et C ^e).....	633
Métallisation artistique.....	636
Peinture en imitation de tapisseries.	644



