Du Cadre [fin]

Autor(en): **Delachaux, Th.**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art**

Band (Jahr): **- (1905)**

Heft 54

PDF erstellt am: **21.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-626029

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

pesant sur les cités manufacturières du nord ? Heureusement qu'un terrain vague de Cazin, qu'une pierreuse de Millet se vendent très cher, que tous ces chefs-d'œuvre valent beaucoup d'argent. Et on sait s'ils en ont froissé, blessé, offusqué, chacun en leur temps, des « sentiments du beau » !

*

Le credo de l'opinion repose ainsi sur un certain nombre de conventions, à l'exclusion de considérations moindrement objectives. Ce qui équivaut à dire qu'il ne repose sur rien. Et c'est là, croyons-nous une des causes du retard lamentable de l'art sur toutes les autres branches de l'activité sociale.

Toutefois, nous y insistons, c'est moins au public qu'à la critique que nous devons nous en prendre. Et l'erreur de la critique (exception faite d'ouvrages spéciaux d'une vulgarisation peu aisée) a été d'interposer mêmement et uniquement entre le sentiment du créateur et celui du spectateur, un sentiment intermédiaire de même nature, inutile, puisque susceptible d'être critiqué du même point de vue. Est-ce à dire qu'il faille absolument faire abstraction du sentiment personnel du critique ? Autant vaudrait décider tout de suite sa suppression. J'accepte donc nécessairement son point de vue, mais j'ai le droit d'exiger ses raisons. Je lui demande une analyse de son sentiment selon une méthode rationnelle d'appréciation et d'évaluation. « Amas d'épithètes, mauvaises louanges, ce sont les faits qui louent. » (La Bruyère.) Cela est si vrai, que la nature même de l'œuvre d'art appelle un examen critique basé sur ces données rationnelles.

Expérimentalement, l'œuvre d'art procède d'un dénombrement, puis d'une judicieuse sélection des caractères de l'objet ; l'artiste ne fait ensuite qu'assembler ces éléments dans un ordre particulier et nouveau, lequel justifie sa marque, sa signature. La raison d'être de son œuvre est ainsi de constituer une *création*. Dès lors, l'art rentre dans le cours organique, naturel des choses. Il forme un ensemble de phénomènes simplement biologiques, correspondant aux conditions géographiques, politiques, morales, sociales des milieux divers où il se développe, où il évolue.

Établir ces correspondances, les rapports existant entre cette création et les réalités qui l'ont inspirée ou les types antécédents dont elle dérive ; dégager la part d'imagination, d'invention, — d'humanité personnelle qui s'y trouve incluse, tel est le premier devoir du critique, parce qu'il n'est pas d'autre base valable d'une opinion. Nous lui saurons gré de nous faire connaître ensuite « son sentiment »; pourvu qu'il consente à ne pas intervertir l'ordre. Peu importe, en définitive, qu'il estime telle œuvre belle ou laide s'il n'a démontré auparavant *en quoi elle est forte ou faible*. Cela seul est intéressant et instructif.

Mais justement, il est à craindre que le public ne soit longtemps encore rebelle à cette éducation. Il tient trop à ses illusions pour les laisser dissiper de si tôt par les précisions de la critique rationnelle. Comme si la poésie et l'art étaient à la merci d'une constatation de plus ou de moins ! Imagine-t-on cette borne aux aspirations qui nous gouvernent, à ce besoin d'infini, agent nécessaire et essentiel de notre développement ?

Il faut compter aussi avec la vigilance des anges suspects qui montent la garde au pied du Parnasse pour d'assez bonnes raisons, à commencer par la dispense d'avoir à justifier leur idéal d'autant mieux en sécurité qu'il est moins accessible.

En sorte que l'artiste, sans pour cela se résigner à un isolement stérile, n'a qu'à poursuivre patiemment son œuvre, sans concession ni marchandage. Et qu'il ne se leurre pas sur la portée d'un succès quelconque, mérité ou non ; ce ne sera, de longtemps, qu'un fait isolé, sans cause appréciable. A supposer qu'une de nos muses contemporaines mît au jour une Phryné assez accomplie pour revenir affronter l'opinion, il est à présumer que la belle créature, cette fois, ne désarmerait pas ses juges.

Maurice Baud.

Du Cadre

(FIN)

Les essais de renouvellement du cadre ne manquent pas ; chaque exposition nous en apporte quelques-uns. Malheureusement, l'intention reste en général plus louable que le résultat, et presque toujours les fautes commises proviennent de la connaissance incomplète des matières premières employées.

Il y en a de bons, cependant, parmi ces essais. Sans vouloir prétendre à les passer en revue tous, je me bornerai à en citer quelques-uns à titre d'exemple, pour en étudier d'un peu plus près les techniques.

Parmi ces encadrements qui répondent, à mon sens, à toutes les exigences voulues, je citerai ceux dont se servent, entre autres, M. L. de Meuron et M. P. Bouvier et qui sortent pour la plupart de l'atelier d'art décoratif de M. Cl. Heaton. Ce sont des cadres simples, assez larges, ornés d'une frise aux reliefs légèrement accusés, bronzés et patinés d'une façon agréable et bien en harmonie avec la peinture qu'ils entourent. Les uns sont revêtus de papier repoussé ou gaufré aux jeux de fond d'un riche et bel aspect ; d'autres sont ornés d'un motif continu au moyen d'une sorte de pâte travaillée à chaud que les Italiens appellent *gesso*. L'on sent dans ces encadrements un travail plus intelligent que celui de nos encadreurs de profession, et les artistes qui ont risqué ces essais ont trouvé en M. Cl. Heaton un collaborateur hors ligne. On ne peut qu'admirer de pareilles initiatives.

Nous venons de parler d'ornementation au *gesso ;* peut-être que quelques indications pratiques sur ce sujet ne sont pas inutiles, la technique de cette matière étant somme toute très simple et, moyennant un petit apprentissage, à la portée de chacun.

Le principe est le suivant : il s'agit de former des reliefs, sur une surface préparée pour cela, au moyen d'une matière de consistance crèmeuse. Le pinceau sert à transporter une goutte de cette matière sur la surface donnée et à l'étaler de façon à lui faire prendre la forme de l'ornement. En séchant, la pâte se durcit et peut alors être colorée ou bronzée à volonté.

L'élément essentiel de cette ornementation est donc la goutte qui, en s'étalant sur une surface, prend un modelé gras et d'une belle ampleur. On évitera, dans la composition du dessin, les finesses exagérées (tiges trop minces ou feuilles trop déchiquetées); par contre, les surfaces trop grandes et les reliefs trop forts ont une tendance à craqueler; il faudra les éviter. Il vaut mieux superposer plusieurs couches, après avoir laissé sécher chaque fois la précédente, que de mettre en une fois une grande épaisseur. Quant à la matière employée, elle peut varier. Les Italiens du moyen âge et de la Renaissance, dont les recettes nous ont été transmises par différents traités (entre autres par celui de Cennino Cennini de 1437), se servaient de plâtre éteint dans l'eau pendant un mois, lavé et pressé en petits pains. On peut remplacer le plâtre par du *blanc d'Espagne* ou craie pulvérisée.

Cette poudre est délayée dans une solution de *colle de Cologne*, dans la proportion suivante :

Eau	1 litre.
Colle	1 plaque.
Blanc d'Espagne. .	1 kg 800 à 2 kg.

Le tout doit être chauffé au bain-marie. Le travail se fait à chaud. Il est nécessaire d'avoir à portée un récipient d'eau chaude pour laver les pinceaux, qui s'encrassent rapidement.

La surface à décorer demande une préparation préalable. C'est en général du bois tendre, du sapin, par exemple, que l'on enduit premièrement d'une légère eau de colle. Ensuite, on y passe successivement, et en ayant soin de laisser sécher chaque fois, plusieurs couches de la préparation au blanc d'Espagne. On égalise la surface au racloir et au papier de verre. Il est nécessaire de passer une ou deux couches de blanc sur l'envers de la planche afin de l'empêcher de se voiler.

Pour toute cette manutention du *gesso*, il est très intéressant de consulter le *Livre de l'Art* de Cennino, qui y consacre les chapitres 115-120, où il donne une description très détaillée de la manière de procéder.

Un chapitre qui mériterait d'être traité ici est celui de la dorure. Ce même traité de Cennino donne là-dessus des détails qui montrent avec quel soin et quelle minutie les anciens procédaient à cette opération. Mais ceci n'est plus guère du ressort du simple amateur; il faut se contenter de demander à son doreur de se servir du bol d'Arménie, qui est le rouge réapparaissant sous l'or des cadres anciens.

Si l'on se contente du simple bronzage au moyen des poudres métalliques, on peut atteindre des résultats très satisfaisants. Voici, par exemple, une façon de procéder : enduire l'objet à bronzer d'une couche mince de *mixtion à dorer* (que l'on trouve chez les marchands de couleurs), après y avoir mélangé de l'ocre rouge finement broyé; puis, lorsque cette couche est près de sécher, passer légèrement avec un blaireau rempli de poudre de bronze sur la surface, de manière à la couvrir. Lorsque la surface est sèche, on peut la patiner en passant dessus un jus de couleur à l'huile (terre de Sienne brûlée et vert émeraude); la couleur s'amasse en séchant dans les creux entre les reliefs, et donne une patine d'un bel effet.

Comme je l'ai dit au commencement de ces notes, j'aurais aimé voir cette question reprise et discutée par d'autres plus compétents que moi, et qui seraient appuyés d'une expérience plus grande dans cette matière; c'est dans cet espoir que j'ai osé présenter ici ces quelques idées et les résultats d'une trop courte expérience.

Th. D.

Société suisse des Beaux-Arts.

Le 13 mai 1905 a eu lieu à Zurich une séance des délégués du Kunstverein. Toutes les sections, excepté Glaris, Bienne et Le Locle, étaient représentées. M. R. Abt, de Lucerne, a été nommé à l'unanimité président central pour une période de trois ans, à la place de M. Jung, architecte, qui avait présidé le Comité pendant six ans. M. Abt a exposé son programme : Travail intense pour le développement de la Société, conciliation et idéalisme; chercher à rapprocher la Société de celle des artistes suisses et de la Commission fédérale des Beaux-Arts, dont M. Abt fait partie, etc.

M. Righini a rapporté sur la séance préparatoire de la Ligue pour la Beauté, et M. Van Muyden a parlé, au nom de la section de Lausanne de cette Ligue, du Turnschänzli de Soleure. Les délégués ont exprimé leur sympathie pour la Ligue et voté une pétition au gouvernement soleurois pour empêcher, s'il est possible, la démolition du rempart en question.

Les sections de Berne et Soleure bénéficient, cette année, de la subvention fédérale.

Hans Emmenegger.