

Zeitschrift: Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art
Herausgeber: Visarte Schweiz
Band: - (1905)
Heft: 52

Artikel: Des couleurs
Autor: P.B.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-624096>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 11.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



Ce journal paraît 8 fois par an : de Novembre à Juin.

Mars 1905

No 52

März 1905

Prix du numéro 25 cent.
 Prix de l'abonnement pour non sociétaires . Fr. 5 — par an.

Preis der Nummer 25 cent.
 Abonnementspreis für Nichtmitglieder . . Fr. 5 — per Jahr.

SOMMAIRE :

1. Des couleurs.
2. Du cadre.
3. Le rempart de Soleure.
4. Une ligue pour la Beauté.
5. Lettre de Zurich.
6. Communications du Comité central :
 - a) Jury de l'Exposition de Munich.
 - b) Rectification.
7. Correspondance des sections.

DES COULEURS

On s'occupe assidûment de nos jours des couleurs. Tout ce que les peintres en général savent sur cette question, c'est qu'elle est fort compliquée ; ce qui fait qu'ils ont vraiment peur d'y mettre le nez, s'en remettant aux savants spécialistes qui labourent à leur place ces champs ardu ; c'est plus simple et plus sûr.

Nombreuses, en effet, sont les faces du grand problème de la couleur, suivant qu'on l'envisage au point de vue physique ou chimique, de l'harmonie des tons, de la faculté qu'ils ont de se soutenir mutuellement ou de s'en-

tre-tuer, ou encore, au point de vue tout matériel de la qualité des matières colorantes mises par le commerce à la disposition des artistes.

Inutile de vous dire que c'est de ce dernier côté de la question que je m'en vais jaser quelques instants, d'abord parce que je n'entends rien du tout aux autres, ensuite parce que je cheminerai sous le patronage d'un savant professeur d'Amérique, M. Rood, qui vient d'écrire un beau et bon livre (*Théorie scientifique des couleurs et leurs applications à l'art et à l'industrie*, par O.-N. Rood, professeur de physique à Columbia College (New-York). Paris, Félix Alcan. Traduit en français), sérieux comme ce que font les Anglo-Saxons aux prises avec ce qui concerne la cuisine de la peinture. Sérieux, ils le sont, car j'ai lu jadis que la reine d'Angleterre avait à sa solde un chimiste attiré ne faisant autre chose que de contrôler les couleurs en vente dans le Royaume-Uni ; vous m'avouerez que c'est là un genre de sollicitude pour ses sujets qui n'est pas banal.

Enfin, pour en revenir à notre livre, je n'irai pas jusqu'à dire que ce que j'en ai lu soit de tout point nouveau, pas même le petit, tout petit chapitre que je me permets de recommander à votre méditation et dans lequel M. Rood raconte les expériences qu'il a faites sur la solidité des couleurs. Il a opéré sur les couleurs préparées pour l'aquarelle, parce qu'il savait que ce sont toujours les plus délicates, celles où se lisent le mieux les défaillances. Qui a le plus à le moins. Donc ce qui sera établi pour celles-là, restera

vrai *a fortiori* pour les mêmes substances amalgamées avec des supports plus fermes.

Il a donc exposé ses couleurs au grand soleil pendant plus de trois mois et demi et voici ce qui s'est passé : Treize couleurs, notez ce chiffre, treize en tout, ont résisté à cette épreuve implacable !

Rouge	Orangé	Jaune
Rouge indien	Jaune de Mars	Jaune de Cadmium
Light red		Ocre jaune
(Ocre jaune brûlée)		Ocre de rhu
Vert	Bleu	Brun
Terre verte	Cobalt	Terre d'ombre calcinée
	Outremer	Terre de Sienne calc.
	Smalt	
	Bleu nouveau (1)	

Voilà treize amis que vous connaissiez déjà comme étant de toute sécurité ; eh bien ! si la chose est possible, tenez-les désormais en plus haute estime encore, car jamais ils ne vous tromperont, ils n'auront jamais de défaillances ; c'est quelque chose par le temps qui court !

Remarquez combien l'épreuve a dû être sérieusement conduite, puisque même la sage Terre de Sienne naturelle n'a pas résisté jusqu'au bout et n'est pas sur la liste d'honneur. Vrai, ça m'a fait de la peine. En revanche, nous voyons en fort bonne posture la Terre de Sienne calcinée et nous en sommes heureux, car que deviendrions-nous si on nous privait de cet utile auxiliaire ?

Jusqu'ici rien de neuf, car enfin nous savions tous que penser de l'ocre jaune, du bleu de cobalt, de la terre verte, etc... ; le jugement porté dès longtemps sur ces pierres d'angle de l'édifice chromatique est confirmé une fois de plus ; c'est très bien. Mais voilà qu'après avoir mis en relief cette phalange d'honneur, le savant professeur continue son classement des couleurs ; et son idée de les ordonner d'après la manière dont elles se sont comportées durant l'épreuve est une chose nouvelle ; au moins je le crois, car on ne trouve guère sur les tables que nous ont montrées jusqu'ici les fabricants, d'autre classification que celle en bonnes, douteuses et mauvaises ; et il était au moins intéressant de savoir quelles sont les meilleures dans chacun de ces groupes. Nous trouvons alors à la suite des treize énumérées ci-dessus la liste suivante :

Le jaune de chrome devient légèrement verdâtre.
 Le minium devient un peu moins orangé.
 Le jaune de Naples devient légèrement brun-verdâtre.
 La terre de Sienne naturelle pâlit légèrement ; elle devient plus jaunâtre.
 Le vermillon devient plus foncé et brunâtre.

(1) Le *bleu nouveau* est une variété pâle de l'outremer artificiel, lequel est chimiquement identique à l'outremer véritable qui, lui, est extrait du *lapis lazuli*.

L'améoline passe légèrement.

Le jaune indien passe légèrement.

Le bleu d'Anvers (bleu minéral) passe légèrement.

Le vert émeraude passe légèrement (viridian des Anglais).

Le vert olive passe légèrement et devient plus brunâtre.

La garance rose passe légèrement et devient plus pourprée.

La sépia passe légèrement.

Le bleu de Prusse passe un peu.

Le vert de Hooker devient plus bleuâtre.

La gomme-gutte passe et devient plus grise.

Le bistre passe et devient plus gris.

La garance calcinée passe un peu.

La teinte neutre passe un peu.

Le brun Van Dyck passe et devient plus gris.

L'indigo passe un peu.

Le rose brun passe beaucoup.

Le carmin violet passe beaucoup et devient brunâtre.

La laque jaune passe beaucoup et devient brunâtre.

La laque cramoisie passe et s'efface.

Le carmin passe et s'efface.

Il dit ensuite : Nous pouvons ajouter que la garance rose, la garance calcinée ou brune et la garance pourpre sont toutes un peu altérées lorsqu'on les laisse exposées aux rayons solaires pendant 70 heures.

Des teintes pâles des couleurs suivantes ont été complètement effacées par une exposition bien plus courte aux rayons du soleil :

Carmin	Laque jaune	Rose d'Italie
Rouge-franc	Vert de Venise	Carmin violet
Sang-dragon	Rose brun.	

La liste s'arrête là ; les dernières couleurs nommées nous étaient déjà connues pour leur peu de stabilité. Il est étonnant de ne pas trouver, en revanche, parmi les solides, le cadmium orangé qui est de toute sécurité. Nous savons qu'il y a trois cadmiums : le cadmium pâle, le cadmium moyen et le cadmium orangé. Celui qui figure parmi les treize doit être celui du milieu, car le pâle n'est pas solide. Cette liste n'est peut-être pas tout à fait complète ; on aurait aimé y trouver quelques couleurs qu'on cherchera en vain. Par exemple, il parle très peu de l'excellente famille des Mars, de tout à fait braves gens cependant ; pas du tout du vert émeraude (viridian des Anglais), du rouge de Venise, du cadmium orangé. Cette liste est aussi un peu déconcertante parfois ; n'est-il pas étonnant, en effet, de voir en si bonne place le jaune de chrome que tant de catalogues sérieux nous donnaient comme douteux, et de le voir passer avant la Terre de Sienne naturelle. Quant à la sépia, il est à supposer qu'il s'agirait de la sépia dite colorée qui, en effet, n'est pas de tout repos. Mais en tous cas pas de la sépia naturelle qui passait pour être la seule couleur dont le

ton se renforce en vieillissant, ce qui n'est pas vulgaire. Enfin, au dire d'un de mes amis, qui s'occupe beaucoup de la solidité de sa palette, il y aurait quelques réserves encore à faire, pour admettre la liste de M. Rood, par exemple, au sujet du jaune de chrome qui, à son humble avis, noircit à l'air ; du rose madder qui devient d'un ton sale ; du bleu minéral et du bleu de Prusse qui s'évanouissent quand on les pose en teintes claires.

Quoi qu'il en soit, on verra reléguer pour longtemps encore dans les régions inférieures les laques (sauf la laque de garance) et, malheureusement aussi, les beaux verts végétiaux.

Enfin, remarquons en terminant, que les expériences n'ont point porté sur les couleurs d'aniline qui sont au-dessous de toute critique quant à leur solidité. On ne saurait repousser assez énergiquement tous ces produits tirés du goudron et dont l'éclat si extraordinaire, si séduisant, si imprévu, n'est, suivant un mot charmant, qu'un « déjeuner de soleil. » Ah ! quel est le savant chimiste qui arrivera jamais à fixer ces couleurs-là ? Malgré tout, elles ont envahi la boutique du marchand, et sont là sous des noms ronflants pour tenter celui qui n'y regarde pas d'assez près.

Il y a encore dans le livre de M. Rood de bien curieuses recherches sur le pourquoi de certaines combinaisons chromatiques qui se trouvent être plaisantes ou déplaisantes, qui donnent un sentiment de repos ou d'inquiétude, de douceur ou d'acidité. Tout cela est écrit sans pose, sans recherche d'effet, comme il convient en pareille occurrence, c'est-à-dire quand on aborde un monde aussi impénétrable que celui de la couleur, monde immense et magnifique où l'on pressent des profondeurs qui donnent le vertige, des complications qui bouleversent l'entendement ; monde où l'on est aux prises avec l'infini du mouvement, des vibrations et des ondes, et d'autres infinis encore. En présence de ces infinis, le peintre se sent heureux de ne pas avoir à les sonder par l'analyse, mais de n'avoir qu'à subir des impressions dont il ne pourra jamais rendre compte, et qui font partie de ce don inexplicable qui le pousse à rendre le Beau. C'est pour rendre ce Beau qu'il a le devoir de s'enquérir sérieusement des moyens matériels mis à sa disposition.

P. B.

Du Cadre.

Je voudrais voir quelqu'un de plus compétent que moi reprendre cette question du cadre, soulevée par M. L. de Meuron dans le n° 49 de l'*Art suisse*. M. L. de Meuron aurait certainement encore bien des choses à nous dire là-dessus ; dans tous les cas, si je me hasarde à exprimer ici

les quelques idées qui m'ont été suggérées par son article, ce n'est qu'avec l'espoir de ne pas avoir le dernier mot dans ce chapitre.

*

J'ignore s'il existe une *histoire du cadre*. Cette histoire serait certainement intéressante et riche en enseignements. Elle nous ferait voir combien, aux belles époques d'Art, le cadre était intimement lié à l'œuvre elle-même pour ne faire avec elle qu'un tout harmonieux. C'est du reste l'impression que nous remportons d'une visite à n'importe quelle galerie d'art où des œuvres d'époques diverses voisinent et prêtent à la comparaison.

Nous y trouvons les retables du moyen âge gothique aux enchevêtrements de feuillages compliqués, les cadres en « tabernacles », sobres et simples, de la Renaissance primitive, les somptueux encadrements du XVI^e siècle, puis toute la gamme des styles des cours de France jusqu'à celui de l'Empire.

Là s'arrête brusquement le souffle de toute création originale ; le règne de l'archéologue commence et avec lui les plats et stériles pastiches d'époques à la mode.

Le XIX^e siècle, à de rares exceptions près, n'a rien produit qui soit digne d'attention jusqu'aux essais isolés et disparates de l'art nouveau de ces dernières années.

La cause principale de la déchéance du cadre est la même qui a frappé les arts décoratifs dans leur ensemble : je veux parler du travail à la machine. Ici comme partout ailleurs il a porté à jamais un coup funeste au travail manuel. Ajoutez à cela les procédés de dorure et de teinture dont la chimie moderne a doté l'industrie, et vous aurez l'explication de ces baguettes lamentables que les doreurs nous offrent aujourd'hui au kilomètre et dont nous avons la faiblesse, disons la lâcheté, de nous servir.

Parmi les artistes soucieux de cette question, d'aucuns se servent tout simplement de vieux cadres qu'ils trouvent chez les antiquaires ; mais outre le fait qu'il est difficile de trouver toujours le format désiré et que l'on est forcé le plus souvent d'adapter sa composition aux formes et à la dimension que le hasard vous offre, ces cadres ne vont pas avec toute peinture. Un inconvénient plus grand encore est celui-ci : le style même d'un cadre ancien se trouve nécessairement en désaccord avec une œuvre d'une autre époque, et par conséquent d'un autre esprit ; infailliblement alors l'unité indispensable à toute œuvre d'art fera défaut.

Il est donc nécessaire de recourir à d'autres sources. L'idéal serait que chaque peintre fit soi-même ses cadres, comme cela était primitivement l'usage chez les artistes des XIV^e et XV^e siècles. Pour arriver à ce résultat, il faudrait d'abord que le peintre redevînt l'ouvrier d'art qu'il a été primitivement, afin d'acquérir la maîtrise de certaines techniques, exigées par les arts dits « mineurs ».

Un excellent moyen pour y arriver serait une étude