

# La méthode picturale des impressionnistes et les historiens de l'art

Autor(en): **Fosca, François**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **39 (1952)**

Heft 6: **Ferienhäuser**

PDF erstellt am: **24.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-30246>

## **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.

# La méthode picturale des impressionnistes et les historiens de l'art

Par François Fosca

Depuis quatre-vingts ans environ, le plus grand nombre des auteurs qui ont parlé des peintres impressionnistes ont déclaré qu'une de leurs plus importantes découvertes, sinon la plus importante, fut la division du ton. Grâce à cette méthode chromatique, et au mélange optique qui en est la résultante, ces peintres ont pu obtenir des effets de couleur infiniment plus intenses que ceux qu'avaient obtenus leurs prédécesseurs.

Je rappellerai, brièvement, pour ceux de mes lecteurs qui l'auraient oublié, en quoi consiste exactement la division du ton. D'après cette théorie, lorsqu'un peintre voudrait donner au spectateur l'impression d'un vert intense, il ne devrait pas étaler sur sa toile un vert « tout fait » (c'est-à-dire un vert tel qu'il est fourni par le fabricant de couleurs, par exemple le vert véronèse), ni un vert obtenu après avoir mélangé sur sa palette du bleu et du jaune. Il lui faudrait diviser le ton, c'est-à-dire cribler sa toile de petites touches, les unes bleues, les autres jaunes. Ainsi il se produirait le mélange optique, c'est-à-dire que ces touches de bleu et de jaune, en parvenant dans l'œil du spectateur, se fondraient sur sa rétine et lui donneraient la sensation du vert. Ce vert serait bien plus intense et bien plus beau que celui que donneraient les moyens habituels, que j'ai mentionnés plus haut. Bien entendu, de même qu'on obtiendrait un vert au moyen d'un semis de bleu et de jaune, on obtiendrait un violet par des touches de bleu et de rouge, un orangé par des touches de rouge et de jaune.

Telle est la théorie de la division du ton, telle qu'elle est exposée dans la plupart des ouvrages. Je n'ai pas dépouillé toute la bibliographie de l'impressionnisme. Voici pourtant quelques références qui permettront au lecteur de contrôler ce que j'avance; elles s'échelonnent entre 1876 et 1946, et l'on notera que certains des auteurs que j'ai cités font autorité en matière d'histoire de l'art.

Duranty: *La Nouvelle Peinture*, Paris 1876. Nouvelle édition 1946; page 39<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> «D'intuition en intuition, ils [les impressionnistes] en sont arrivés peu à peu à décomposer la lumière solaire en ses rayons, en ses éléments, et à recomposer son unité par l'harmonie générale des irisations qu'ils répandent sur leurs toiles. Au point de vue de la délicatesse de l'œil, de la subtile pénétration du coloris, c'est un résultat tout à fait extraordinaire. Le plus savant physicien ne pourrait rien reprocher à leurs analyses de la lumière.»

Camille Mauclair: *L'impressionnisme, son histoire, son esthétique, ses maîtres*. Paris 1904, page 31<sup>2</sup>.

Ch. Moreau-Vauthier: *La Peinture*. Paris 1933, page 71<sup>3</sup>.

Louis Réau, professeur à la Sorbonne: *La Renaissance et l'Art moderne*, dans le troisième volume de l'*Histoire universelle des Arts*. Paris 1936, page 361<sup>4</sup>.

Seldon Cheney: *A World History of Art*, New York 1946, page 830<sup>5</sup>.

*Catalogue du Musée de l'impressionnisme à Paris*, publié sous la direction de René Huyghe, alors conservateur des peintures au Musée du Louvre, page 10<sup>6</sup>. Une note à la page 7 du dit catalogue avertit que les explications données

<sup>2</sup> «Ici nous touchons au fond même de l'impressionnisme. Le peintre ne devra peindre qu'avec les sept couleurs du spectre et bannir toutes les autres; c'est ce qu'a fait audacieusement Claude Monet en n'y joignant que le blanc et le noir.»

<sup>3</sup> «Pour acquérir la fraîcheur du ton, quelques-uns des impressionnistes adoptent la division de la touche, ne mélangent pas leurs couleurs, les posent en tons simples, par lignes minces qui se fondent à distance et forment le mélange optique.»

<sup>4</sup> «Appliquant les découvertes du chimiste Chevreul sur le contraste simultané des couleurs, les impressionnistes s'aperçoivent que les couleurs mélangées sur la palette et sur la toile se neutralisent, se salissent: ils s'avisent de procéder par juxtaposition et non par mélange: c'est ce qu'on appelle la «division des tons». Pour obtenir par exemple un ton vert, ils posent côte à côte un bleu et un jaune. Le mélange se fait à distance sur la rétine: l'œil du spectateur recompose ce que l'œil du peintre a décomposé.»

<sup>5</sup> «En deux mots, la méthode orthodoxe pour peindre une surface violette avait été jusque-là de mélanger du rouge et du bleu sur la palette jusqu'à ce que l'on ait obtenu la teinte violette désirée, puis d'étaler le mélange à plat. Les impressionnistes apprirent des savants de laboratoire que la couleur devenait beaucoup plus vive et plus brillante si de petits points, ou des taches, ou des traits de deux couleurs, étaient placés côte à côte et le mélange laissé à l'œil.»

<sup>6</sup> «Conséquences: juxtaposant des couleurs pures au lieu de les mélanger sur la palette, les impressionnistes, par la division du ton en ses composantes, traduisent plus fidèlement couleur et lumière.»

sur la méthode impressionniste figurent également sur des panneaux documentaires placés dans le Musée.

Tous ces auteurs exposent la théorie de la division du ton et du mélange optique telle que je l'ai donnée plus haut. J'ajoute qu'à ma connaissance, personne ne les a contredits, n'a rien objecté contre cette théorie et contre son emploi par les impressionnistes.

Il aurait suffi pourtant d'un peu d'attention et de réflexion pour se rendre compte de deux choses : d'abord que les impressionnistes n'ont jamais mis en pratique la division du ton ; ensuite que s'ils ne l'ont pas fait, c'est qu'en peinture cette théorie est fautive, ainsi que le prouvent les faits.

Avant de le démontrer, je voudrais faire justice d'une allégation que l'on trouve souvent dans des ouvrages d'histoire de l'art. On répète que les impressionnistes auraient élaboré leur méthode chromatique après avoir lu et étudié les livres de physiciens tels que Chevreul, Helmholtz, Brücke et Young. Or aucun témoignage, contemporain ou postérieur, ne nous le rapporte. Il suffit d'ailleurs d'avoir lu les dits ouvrages pour se rendre compte que Monet, Manet, Renoir, Pissarro n'y auraient à peu près rien compris. En outre, l'examen de leurs œuvres prouve que leurs idées sur la couleur sont exclusivement nées des expériences qu'ils ont faites en peignant.

Depuis 1935, j'ai examiné attentivement toutes les toiles impressionnistes que j'ai pu rencontrer dans les musées, les expositions temporaires et les collections privées. Par «toiles impressionnistes», j'entends celles de Monet, Sisley, de Manet après 1870 environ, de Renoir entre 1870 et 1885, de Pissarro, celles de sa phase néo-impressionniste exceptées. Jamais je n'ai découvert le moindre fragment de toile où les impressionnistes auraient usé de la division du ton, auraient juxtaposé des touches de deux tons différents pour en créer un troisième sur la rétine du spectateur.

Et si, comme je l'ai dit plus haut, les impressionnistes n'ont jamais employé cette méthode, c'est qu'en peinture, elle ne donne nullement les résultats que l'on prétend.

Au cas où le lecteur en douterait, il n'a qu'à le constater par l'expérience. Il lui suffira de prendre trois carrés de carton ou de toile à peindre, d'étaler sur le premier un vert «tout fait», sur le second un vert dû à un mélange de bleu et de jaune, et de recouvrir le troisième d'un semis de petites touches bleues et jaunes. En fixant ces trois carrés contre une paroi, et en les regardant à la distance où l'on examine un tableau de dimension moyenne, que constatera-t-on ? Que le premier carton est d'un vert intense, le second d'un vert un peu moins intense ; quant au troisième, il ne donne nullement à l'œil la sensation d'un vert, et l'on n'y aperçoit rien d'autre qu'un pointillé de bleu et de jaune.

On voit donc à quel point ces belles théories et ces démonstrations sur la division du ton et le mélange optique, avec

leur prétendu appareil scientifique, sont loin de la réalité. Ce qu'ont vraiment fait les impressionnistes, je vais tâcher de l'expliquer sommairement.

Tout d'abord, il faut se rappeler qu'ils furent essentiellement, foncièrement des peintres, pour qui étaler des couleurs sur la toile afin de rendre ce qui les enchantait était le plaisir suprême, et qui travaillaient sans s'embarasser de théories savamment élaborées. Ils se fondaient uniquement sur leurs observations devant la nature, les expériences qu'ils faisaient en peignant ; bref, c'étaient des empiriques. Les ouvrages scientifiques ne jouèrent aucun rôle dans leur formation et leur évolution. Faire d'eux des lecteurs assidus de Chevreul et de Rood, qui appliquaient ce que leur avaient enseigné les physiciens, est une erreur historique, et une erreur grossière. Elle amène certains historiens d'art à découvrir, dans les tableaux des impressionnistes, ce qui ne s'y est jamais trouvé.

La principale préoccupation des impressionnistes fut de rendre avec le plus de vérité possible les jeux de la lumière sur les objets. Mais de la lumière colorée par les colorations des choses, et les reflets ; non la lumière incolore de Léonard et de Prud'hon, ni les harmonies délibérément restreintes de Rembrandt. Je précise que dans l'étude des variations lumineuses, Monet a été plus rigoureux que Renoir, plus soucieux d'être vrai.

Pour obtenir ces harmonies intenses et fraîches qu'ils souhaitaient, ils ont commencé par supprimer de leurs palettes les couleurs rabattues, les bruns, les terres et le noir, afin de ne conserver que les tons les plus intenses.

Ensuite, pour donner plus de luminosité à leurs toiles et réaliser des harmonies éclatantes, ils ont atténué les valeurs, en compensant la diminution des valeurs par le contraste de tons. Un peintre non-impressionniste de leur temps, un Daubigny par exemple, s'il avait à représenter un arbre en feuilles par une belle journée de juin, peignait d'un vert vif les feuilles dans la lumière et d'un vert plus sombre et rabattu les feuilles qui étaient dans l'ombre. Il traduisait la lumière et l'ombre surtout par «un contraste de valeurs». Un impressionniste, lui, peignait les feuilles dans l'ombre d'un vert bleuté, ou même d'un bleu vert ou d'un bleu pur, en en diminuant la valeur. En revanche, il jaunissait le vert des feuilles en pleine lumière. L'atténuation du contraste de valeurs entre les feuilles dans l'ombre et les feuilles éclairées se trouvait compensée par le contraste du bleu et du jaune. Ainsi la toile se trouvait constituée de tons frais et intenses, à l'exclusion de tons sombres et rabattus, et était très lumineuse. C'est ce remplacement du contraste des valeurs par «le contraste de tons» qui fait que bien souvent, les photos en noir donnent une idée si imparfaite des paysages de Monet, Sisley et Pissarro.

D'autre part, au lieu d'étaler sur leurs toiles des tons unis, les impressionnistes y multipliaient les touches sans les fondre, afin de mieux retracer le frémissement, la vibration de la lumière sur les choses, et parce qu'ils obtenaient ainsi des tons complexes, plus riches et plus rares, analogues aux

accords de la musique polyphonique, et dont la qualité leur plaisait plus que celle d'un ton uni.

Faut-il parler à ce propos de mélange optique? J'estime que non. Ce terme doit être réservé aux expériences des physiciens avec les disques tournants. Là, en effet, lorsque l'on fait tourner un disque mi-parti de deux couleurs, il y a réellement mélange optique. Le spectateur ne voit qu'un seul ton; et s'il n'est pas averti, il croira que l'on a badigeonné le disque d'un ton uniforme. Mais lorsque nous regardons une toile impressionniste criblée de touches, et même une marine de Seurat semée de points, à plus forte raison des tableaux de Signac ou d'Henri-Edmond Cross avec leurs grosses touches carrées, nous voyons nettement les touches et les points, et il est impossible de prétendre qu'il se forme un mélange optique dans la rétine du spectateur.

Il découle de ce que je viens d'exposer que les théories sur la couleur des néo-impressionnistes, Seurat et Signac, ne sont pas moins fausses que celles que l'on attribue à tort aux impressionnistes. D'habitude, lorsque l'on émet des réserves sur la peinture de Seurat, c'est pour lui reprocher

d'être trop scientifique. Mais en réalité, elle ne l'est pas du tout, car elle est fondée sur une interprétation erronée des conclusions des physiciens. Ceux-ci, lorsqu'ils ont étudié les phénomènes colorés, ont employé les rayons colorés et les disques tournants. Seurat et Signac ont cru que les conclusions des physiciens pouvaient être valables lorsque l'on employait les pâtes colorées dont usent les peintres; ce qui était une erreur grossière, et en contradiction formelle avec les faits. Les affirmations par lesquelles Félix Fénéon (voir les pages 75 et 81 du Seurat de John Rewald) et Signac (à la page 52 de son ouvrage D'Eugène Delacroix au Néo-impressionnisme) ont voulu justifier leurs théories ne sont que de la poudre aux yeux, et prouvent qu'ils n'ont rien compris aux travaux des physiciens.

«Comment, me dira peut-être un lecteur, se fait-il que pendant près d'un siècle tant d'auteurs ont pu exposer cette théorie de la division du ton et l'attribuer aux impressionnistes, sans s'être aperçus que leurs affirmations étaient démenties par les faits?» Je n'ai pas manqué de me poser la question; mais j'avoue qu'il m'a été impossible d'y trouver une réponse.

## Der englische Maler John Craxton

Von Hans Ulrich Gasser

Es ist hinfällig, über einen in den Zwanzigern seines Lebensalters stehenden Maler Worte zu verlieren, die mehr als einen Bericht über seine in der Entwicklung begriffene Stellung inmitten der jüngeren künstlerischen Generation darstellen sollten. Mit vierzehn sandte John Craxton seine Bilder an Wettbewerbe. Londoner Kritiker wurden auf seine Malerei aufmerksam, als er noch die Schulbank drückte. Kaum erwachsen, besaß er bereits einen Vertrag mit einer führenden Galerie der britischen Metropole. Eine Biographie in Buchform erschien über ihn. So wies alles darauf hin, daß er zu jenen gehöre, die eine Formel ihrer Ausdrucksweise gefunden haben, bevor ihre menschliche Reife eintreten konnte, die mit halbwüchsiger Hartnäckigkeit an dieser Formel festhalten, damit im Handumdrehen zu Ruhm und Ansehen gelangen, um dann, im gereiften Mannesalter, wenn sie sich bewähren sollten, jener nicht endenwollenden und peinlichen Wiederholung ihrer selbst verfallen müssen, aus der man sich schwer einen Ausweg vorstellen kann.

Craxton gelang es, dem zu entgehen. Er hat zwar alle Attribute der «verlorenen Generation», die während des Zweiten Weltkriegs aufwuchs, auf der hermetisch abgeschlossenen britischen Insel mit geschlossenen Museen, ohne je ein Bild zu sehen bis Kriegsende, ruhelos und unbefriedigt seine Schulen wechselnd. Als Sohn eines angesehenen Pianisten in einer Zeit heranreifend, da kein Mensch Zeit fand, an Kunst zu denken, geschweige denn, sie als Beruf zu wählen, setzte er sich überraschenderweise durch. Die ernst zu nehmende Revue «Horizon» setzte sich für ihn ein. Bei Kriegsende hatte er zwei erfolgreiche Ausstellungen in London hinter sich, 1946 folgte eine in Zürich. Er war daran, sich einen Namen zu machen. Da verließ er dies alles, ging nach Griechenland, und seither lebt er auf der Insel Poros, zwei Stunden Schifffahrt südlich von Athen.

Dieser griechische Aufenthalt hat nichts mit einem Mittelmeerleben unter günstigen klimatischen Verhältnissen, fern allen geistigen Getriebes zu tun, wie