

Collection RAYONS DE BEAUTÉ - N° 1

PRINCIPES D'ESTHÉTIQUE

PAR

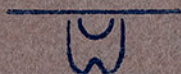
Dom Amand VAN DEN ABEELE O. S. B.

DE L'ABBAYE DE MAREDSOUS

LETTRE-PRÉFACE

par le Chevalier Emmanuel FAURE

DIRECTEUR DE L'*Œuvre Saint Luc*



LIBRAIRIE ARTISTIQUE

MONTIGNIES-LE-TILLEUL (BELGIQUE)

KH
PYMATOZ
Π.Θ.
ΗΤΕΡΗ

Collection RAYONS DE BEAUTÉ - N° 1



PRINCIPES D'ESTHÉTIQUE

PAR

Dom Amand VAN DEN ABBEELE O. S. B.

DE L'ABBAYE DE MAREDSOUS

LETTRE-PRÉFACE

par le Chevalier Emmanuel FAURE

DIRECTEUR DE L'*Œuvre Saint Luc*



LIBRAIRIE ARTISTIQUE

MONTIGNIES-LE-TILLEUL (BELGIQUE)

Βιβλιοθήκη
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.

Κωδ. 00200/1920

ON PEUT SE PROCURER CE LIVRE :

- 1° A l'*Imagerie Artistique de Montignies-le-Tilleul* ;
 - 2° A la *Librairie de l'Abbaye de Maredsous* ;
 - 3° A l'*Œuvre Saint-Luc*, 6, rue St-Pierre, Lourdes (France).
-

Imprimi licet :

† Columba, Abbas
Maretioli 15 Maii 1920.

† V. CANTINEAU, Vic. Gen.
Tornaci, die 30 Maii 1920.



H.A. 88

PRINCIPES

D'ESTHÉTIQUE

Aux Amis de notre Œuvre d'Education Esthétique

Sans les pressantes instances d'un grand nombre des anciens abonnés de notre Revue d'iconographie, nous n'aurions pas eu le courage de relever cette modeste entreprise d'éducation esthétique, qui semblait, comme tant d'autres choses abattues par la guerre, condamnée à disparaître. On nous a traités d'hommes de peu de foi ! De nouveaux collaborateurs extrêmement aptes à promouvoir notre cause, ce sont spontanément offerts à nous aider. Certains nous ont même adressé des articles alléchants. D'autres, qui nous avaient reproché jadis de perdre un temps précieux à « vulgariser », nous ont paru aujourd'hui les plus impatients de nous revoir, et, tout en signalant des remaniements qui

s'imposent, ont réclamé notre retour, au nom de leurs élèves... Nous avons beau nous retrancher devant la majoration des prix, on nous répondait qu'il faut s'adapter aux nécessités nouvelles de la vie.

Nous nous sommes donc décidés à « relancer » cette œuvre d'éducation esthétique, qui eut, grâce à Dieu, quelque succès. Notre publication reparaît sous ce titre : **Rayons de Beauté**, dont le sens se devine aisément, le but qu'elle poursuit étant d'élever les âmes vers l'Eternelle Beauté, en arrêtant les regards sur les rayons projetés ici-bas par la Beauté Idéale.

Cette publication s'adresse aux jeunes, dont nous voulons développer le goût et le sens religieux. Les analyses d'œuvres d'art que nous publierons, les études qui seront présentées sur les principes et sur l'histoire de l'art, les notions indispensables à qui veut comprendre nos monuments, le choix que nous indiquerons des meilleurs ouvrages et des plus belles reproductions artistiques, tout

cela sera servi, avec le plus de soin possible, pour satisfaire l'appétit des jeunes gens. Savants et artistes nous feront peut-être l'honneur de parcourir notre publication. Qu'ils se souviennent qu'elle ne s'adresse pas aux maîtres, mais aux jeunes disciples. Qu'ils nous pardonnent de ne donner « rien de bien neuf » pour eux, les initiés, et surtout de « vulgariser », au sens élevé (et souvent méprisé quand même) du mot : qu'ils nous pardonnent aussi de « catéchiser » quelquefois.

Nous ne nous faisons aucune difficulté de l'avouer : si l'on nous posait cette question : « Quelle est parmi les occupations chères à votre cœur, celle que vous préférez ? », nous serions fiers de répondre que c'est d'expliquer devant quelques enfants un tableau d'artiste digne de ce nom, où quelque trait de la vie de Jésus ou des saints, est conté avec la plus simple éloquence.

L'amour des jeunes âmes est le premier mot de l'éducation. Cet amour ne va qu'à les élever, les embellir, les ennoblir. Les pères et

les mères, s'ils sont chrétiens, nous comprendront.

Quel moyen plus efficace, pour développer les germes du goût, enfouis en chacune d'elles, que de provoquer à côté du sens chrétien, le sens du Beau, deux choses qui se cherchent toujours, se rencontrent trop rarement, et sont pourtant si heureuses de se trouver enfin réunies.

LA DIRECTION.

PRÉFACE

Lourdes, le 8 septembre 1920.

Mon Révérend Père,

Je ne sais pas ce qu'une préface pourrait ajouter aux richesses que contient votre beau livre *Principes d'Esthétique*, dont vous m'avez envoyé les épreuves. Aussi me garderai-je bien d'écrire la préface que vous me faites l'honneur de me demander.

Mais ce que je suis heureux de faire, c'est de déclarer que vous allez rendre un bien grand service à tous ceux que l'art intéresse, et surtout, peut-être, à ceux qu'il n'intéresse pas. Car, quels sont ceux qui sont indifférents à une question quelconque, si ce n'est ceux qui l'ignorent ? *Ignoti nulla cupido*. Et c'est ainsi que les meilleures choses restent fermées pour la plupart des chrétiens.

L'art fait peur dans certains milieux que je ne saurais nommer. On le redoute. De là à le repousser, il n'y a qu'un pas, et il est vite franchi. Voilà pourquoi hélas ! il y a tant de gens qui avouent n'être pas compétents en matière esthétique, ce qui ne les empêche pas d'en parler, et souvent d'en dire du mal. Cela n'arrivera plus si, comme je l'espère et le souhaite vivement, votre petit livre passe entre toutes les mains.

Je ne dis pas qu'il va faire surgir, tout d'un coup, d'éminents critiques d'art, mais je crois qu'il contribuera largement à donner aux plus « incompetents » le goût des choses qu'ils doivent connaître et savoir apprécier, parce que leur vie en est enveloppée. Je comprends mal, en effet, qu'on se désintéresse du BEAU, et je pense, au contraire, qu'il faut le rechercher et le cultiver comme le BIEN et le VRAI.

Dieu a admiré son œuvre après l'avoir créée, et les artistes éprouvent le même ravissement en présence de la création divine, et souvent en face de la leur propre. Je suppose que toute âme devrait être à même de goûter ce sentiment, et je ne vois pas quel mal cela pourrait faire.

Qu'il y aurait à dire, au contraire, sur le bien qui pourrait en résulter pour notre société qui

manque d'idéal ! Mais j'écrirais tout un livre si j'entamais ces considérations.

D'ailleurs, elles se dégageront d'elles-mêmes pour les lecteurs de votre ouvrage, mon Père, qui contient plus de vérités et de bon sens qu'il ne renferme de pages. Et c'est, sans doute, la seule observation que je serais tenté de lui faire : je regretterais qu'il soit court, si je ne connaissais le but que vous poursuivez. Vous voulez faire œuvre éducatrice, et vous savez qu'on n'instruit pas avec des discours. Il faut des faits, et voilà pourquoi votre livre en est plein. Certes, c'est là son originalité et sa valeur, et c'est ce qui fera son succès.

Je m'en réjouis, parce que le résultat sera appréciable, car plus il y aura des hommes aimant le Beau et se modelant sur lui, plus on comptera des hommes de bien, mieux capables de comprendre Dieu, de l'aimer et de le servir.

Votre petit catéchisme d'esthétique aura plus d'influence sur les mœurs qu'il n'en a l'air. Il achèvera l'éducation des esprits et élargira noblement les cœurs qui souvent ne savent quoi aimer... Il élèvera les âmes en leur fournissant les ailes qu'il faut pour monter. Et qui sait s'il ne fera pas aussi des artistes parmi ceux qui s'ignorent parce qu'on ne leur a pas appris à analyser et à traduire

leurs sensations et leurs sentiments au moyen de l'art ?

Ah ! les écoles d'art ne manquent pas. Mais ce n'est pas toujours de là que sortent les artistes ; on le voit bien à la médiocrité habituelle de leurs produits, et l'on s'en lamente de tous les côtés. Or il n'y aura quelque chose de changé que si l'on façonne l'âme des artistes, de manière à les préparer fortement au rôle quasi divin qu'ils ont à remplir ici-bas.

Il faut apprendre le *métier*, c'est entendu, mais que fait-on, grand Dieu, quand on n'a que du métier ? On bâtit des corps sans âme, d'où ne se dégage aucune force véritable ni aucune poésie supérieure. Nous ne manquons pas d'œuvres plastiques, ce qu'il nous faut maintenant ce sont des œuvres de vérité, de doctrine et de haute liturgie.

Les artistes religieux — y en a-t-il d'autres ? — ne peuvent s'affranchir de la loi qui réalise les écrivains doctes et pieux et les orateurs sacrés qui glorifient le Seigneur. On ne tolérerait pas chez eux les fantaisies que l'on souffre chez les artistes, comme si ces derniers n'avaient pas les mêmes raisons surnaturelles d'être vrais quand il s'agit de servir, par les arts, le Dieu de vérité et de magnificence. Mais on donne à nos artistes une éducation païenne qui est des plus funestes,

parce qu'elle les détourne du seul vrai but de la vie : servir Dieu.

Qu'on le sache bien, l'art et les artistes ont les obligations des chrétiens, et c'est pour l'avoir oublié que l'art religieux est entré en décadence. Espérons qu'il en sortira.

Votre livre, mon Père, y contribuera largement, et c'est en cela qu'il constitue une bonne et grande action.

Il appartenait à un moine de votre ordre restaurateur de l'écrire, et je ne suis pas surpris qu'il soit sorti de cette somptueuse Abbaye de Maredsous, où j'ai passé auprès de vous, récemment, quelques heures célestes qui ont parfumé pour longtemps mon âme de chrétien et d'artiste.

Soyez-en béni, mon Père, et veuillez recevoir, avec mes sentiments de profonde admiration, l'assurance de mon respectueux dévouement.

EMMANUEL FAURE,

Chevalier de l'Ordre Pontifical du Saint-Sépulchre,
Directeur de l'ŒUVRE SAINT-LUC.

INTRODUCTION

Alexandre Baumgarten, philosophe allemand du XVIII^e siècle, fut le premier qui donna le nom d'*Esthétique* à la science du beau, et en fit une branche spéciale de la philosophie.

Cette science est restée longtemps fort négligée.

Jusque dans ces derniers temps, l'étude de l'Esthétique était presque nulle dans l'éducation de la jeunesse. Le programme de l'enseignement moyen l'ignorait complètement; les traités de philosophie mêmes lui consacraient tout au plus trois ou quatre pages, juste assez pour rappeler qu'il existe une science du beau et qu'elle fait partie de la philosophie.

Dans ces dernières années, les livres sur l'Esthétique et les revues d'art se sont multipliés ; des chaires d'Esthétique ont été fondées dans les universités, et l'étude de l'art figure au nouveau programme de l'enseignement à tous les degrés.

Nous pouvons donc espérer que, dans un avenir assez rapproché, cette branche si importante occupera dans l'éducation de la jeunesse la place qui lui revient.

Puisse notre modeste travail contribuer à ce progrès.

Nous voudrions faire mieux connaître la nature du beau, ses éléments, ses principes et ses règles, afin de développer le sens esthétique et de vulgariser les saines jouissances puisées dans la contemplation des merveilles de la nature et de l'art humain.

Le domaine à explorer est vaste : après avoir fixé les principes et les règles fondamentales du beau, il nous faudra étudier les produits de l'art aux différentes époques de

l'histoire dans les œuvres des maîtres les plus autorisés.

Toutefois, cette étude répond à un si impérieux besoin de notre nature que nous en serons amplement récompensés par les jouissances pures et élevées qu'elle nous procurera.

L'étude du beau ou de l'art, plus que toute autre étude, ennoblit l'âme.

Elle nous habitue à observer, à rechercher et à aimer ce qu'il y a de plus noble et de plus parfait en toutes choses.

Elle nous détourne de tout ce qui est vulgaire et trivial et, par cela même, devient pour celui qui s'y adonne une garantie de préservation et de moralité.

« Celui qui aime le beau, dit Saint Grégoire de Nazianze, devient moralement beau lui-même ; car tout ce qui s'unit à notre âme la transforme en soi, en lui communiquant sa propre nature ».

CHAPITRE I

Le Goût du Beau

Il n'est peut-être pas de question sur laquelle on soit moins d'accord que sur la beauté des choses.

Ce que l'un trouve beau, l'autre le trouve laid.

Et pour expliquer cette divergence d'appréciation, on dit : le beau est affaire de goût et, suivant l'axiôme fort connu : *De gustibus non est disputandum*. « Il ne faut pas discuter les goûts. »

Appliqué au goût matériel de la langue qui dépend de la sensation physique de chacun, l'axiôme est vrai, et dans ce sens on peut dire que tous les goûts sont dans la nature et qu'on ne les discute pas.

Or, il n'en est pas de même du goût esthétique.

Le sens du beau, aussi bien que le sens du vrai et du bien, est *inné* dans l'homme.

Il fait partie en nous de notre faculté raisonnante : il discerne, il discute, il raisonne et juge et dès lors le goût du beau ne peut pas être une chose aussi vague et aussi arbitraire qu'on le prétend : il doit avoir ses lois et ses règles déterminées.



Toutefois, le goût esthétique, comme toutes nos autres facultés naturelles, a besoin d'être exercé et développé en nous par une éducation méthodique et rationnelle.

La nature nous donne le *sens* du beau, l'éducation doit nous donner la *science* du beau.

A défaut de cette science, il nous est impossible de porter dans le domaine de l'art un jugement éclairé et sûr, un jugement

assez motivé pour être pris en considération.

Prétendre que la beauté des choses dépend du goût de chacun est une absurdité.

« Une chose est belle, dit Saint-Augustin, non pas parce qu'elle nous plaît ; mais elle doit nous plaire, parce qu'elle est belle en elle-même. »



CHAPITRE II

La Définition du Beau

Pour connaître une chose à fond, il faut commencer par la définir.

Une chose bien définie est une chose bien connue.

Les définitions du beau dans l'art ne manquent pas; mais aucune d'elles ne répond parfaitement aux exigences d'une bonne définition.

Cela prouve combien l'Esthétique a été encore peu approfondie et est peu connue.

Voici quelques-unes de ces définitions :

Le beau est ce qui plaît.

Le beau est la splendeur du vrai. *and not only applies*

Le beau est la splendeur du bien. *→*

Le beau est l'unité dans la variété.

Ruskin, Töpffer et Cousin mettent le beau dans l'expression de la vie.

Toutes ces définitions sont correctes mais incomplètes. En outre, faites en termes vagues et abstraits, elles ne se prêtent guère à une application pratique.



Qu'il me soit permis d'y ajouter une définition que je prendrai pour base de mon argumentation. « Le beau dans l'art est l'expression d'une idée sous une forme sensible bien proportionnée, et adaptée à la nature et à la dignité du sujet traité par l'artiste ».

Cette définition, au premier abord, ne paraît pas plus claire que les précédentes ; mais, à mesure que je l'expliquerai, on se persuadera aisément qu'elle est correcte et complète.

CHAPITRE III

La Forme et l'Idée

D'après notre définition, la première condition requise pour bien juger d'une œuvre d'art est la distinction entre la forme et l'idée.

Toute œuvre d'art est faite pour exprimer une idée ou un sujet quelconque.

Elle se compose donc nécessairement de deux éléments : l'un « matériel », qu'on appelle la « forme sensible », et l'autre « immatériel », qu'on appelle « l'idée » ou le sujet.

Ces deux éléments sont dans l'œuvre d'art ce que le corps et l'âme sont dans l'homme.

« L'âme, dit Bossuet, ne fait qu'un tout avec le corps, et ce tout, c'est l'homme. »

Cependant, c'est l'âme qui donne au corps sa noblesse et sa principale beauté, sa beauté

morale, en y faisant luire sa propre vie, ses sentiments, ses vertus.

Or, il en est de même dans une œuvre d'art.

L'essence du beau dans une œuvre d'art consiste dans l'expression de l'idée.

C'est l'idée, incorporée dans une forme sensible, qui donne à l'œuvre d'art sa perfection, sa beauté, sa valeur artistique.

La forme sensible n'est là que pour donner un corps à l'idée.

Plus la forme reflète fidèlement l'idée; plus l'idée compénètre la forme et la domine; plus l'idée absorbe l'attention, plus l'œuvre mérite d'être appelée une œuvre d'art.

Là où l'idée est absente, quelle que soit la perfection de la forme, du procédé ou de la technique, il n'y a pas d'œuvre d'art dans le vrai sens du mot.

C'est là une « vérité fondamentale », en Esthétique, qui doit servir de base, tant à l'artiste pour la conception de son œuvre, qu'à nous pour la bien juger.



Fig. 1. — Franz SNYDERS : *Combat d'Ours* Musée de Dræde.,
Texte p. 26.



Fig 2. — MILLET : *La prière de l'Angelus* Musée du Louvre.
Texte p. 27.



Fig. 3. — *Ange adorateur.*

Fresque
de l'Abbaye de Beuron.

Texte p. 28.

Fig. 4.

ÉCOLE DE BEURON

Miracle de St Maur.

- 1^o) St Benoît instruisant St Maur et St Placide encore enfants.
- 2^o) St Benoît donne l'ordre à St Placide d'aller chercher de l'eau au lac.
- 3^o) Averti intérieurement que St Placide est tombé dans le lac, St Benoît bénit St Maur et lui donne l'ordre de retrouver l'enfant.
- 4^o) St Maur marchant sur les eaux du lac.

Texte p. 29.





Fig 5. — *La Madone à l'Etoile*. Musée
St-Marc à Florence.

Texte p. 29.

Fig. 6 — GHIRLANDAJO : *Détail de
l'Adoration des Mages*.

Hôpital des Innocents, à Florence,

Texte p. 29.





Fig. 7. – Jean STEEN

Le Contrat de Mariage.

Musée de Brunswick.

Texte p. 32.



Fig. 8. – ÉCOLE DE BEURON : *Première et dernière Station du Chemin de la Croix.*

Eglise Notre-Dame à Stuttgart.

Texte pp. 33 et suivantes.

CHAPITRE IV

L'Essence de l'Art : l'Expression de la Vie

Nous venons de dire que l'essence du beau dans l'art consiste dans l'expression de l'idée.

Or, que faut-il entendre par l'idée dans une œuvre d'art ?

L'idée dans une œuvre d'art, c'est l'expression de ce qu'il y a de plus intime dans les êtres : leur caractère propre, leurs habitudes, leurs mœurs propres ; c'est ce que Töpffer appelle « la beauté vitale des êtres », c'est-à-dire « l'expression de la vie » dans ses multiples manifestations, depuis l'instinct dans l'animal jusqu'aux vertus les plus sublimes dans l'homme.

Bref, c'est l'expression des qualités maîtresses qui conviennent le mieux au sujet traité par l'artiste.

C'est la fidélité dans le chien, la cruauté dans le tigre, la bravoure dans le soldat, l'innocence et la candeur dans l'enfant, la pitié ou le sentiment religieux dans une figure de saint, etc., etc.

On donne aussi le nom d'idée à l'ensemble du « sujet » traité par l'artiste, en tant que dans une œuvre d'art toutes les parties doivent contribuer à exprimer un tout unique, une seule idée.

Dans le tableau du célèbre peintre d'animaux Franz Snyders représentant un combat d'ours (fig. n° 1), l'artiste a su rendre d'une manière claire et saisissante « l'énergie et la férocité dans le combat », qui est le trait caractéristique de ces animaux.

Tout le sujet, jusque dans ses moindres détails, en est pénétré et l'exprime.

« L'idée maîtresse » du tableau s'impose; le spectateur en est saisi jusqu'à l'oubli de tout le reste.

C'est grâce à l'expression si claire et si

vivace de l'idée que ce tableau est un vrai chef-d'œuvre.



Dans le chef-d'œuvre de Millet : « La prière de l'Angelus » (fig. n° 2), tout concourt à faire ressortir l'idée principale; tout y est en parfaite harmonie avec elle.

Analysons cette belle œuvre. La prière demande une atmosphère de calme et de recueillement. Millet donne comme cadre à son sujet le crépuscule du soir, le moment de la journée où les objets, à demi-perdus dans l'ombre, cessent de parler à nos sens.

Dans le lointain se dresse l'église du village ; son clocher se profile sur le ciel.

Ce clocher fait partie du sujet : c'est de là que doit arriver le tintement de l'Angelus.

Sur l'avant-plan deux figures : un homme et une femme ont interrompu leur travail pour prier.

Quelle vérité, quelle beauté morale se dégagent de ce ravissant tableau !

On croit entendre tinter l'Angelus; on est ému et porté à la piété à la vue de ces deux figures si recueillies.

Millet a compris son sujet, il a su rendre toute la beauté morale qu'il comporte. Les sentiments de foi et de piété qui l'ont inspiré pour concevoir son œuvre, il les communique à ceux qui la contemplent.

C'est pourquoi Millet a fait une véritable œuvre d'art, il a fait un chef-d'œuvre. Son tableau lui a été payé 1,000 francs; un Américain l'a acheté pour 500,000 francs; la France l'a racheté pour 750,000 francs.



Je veux vous mettre sous les yeux un ange adorateur de l'Ecole de Beuron (fig. n° 3).

Cette figure nous fait saisir d'une manière remarquable le rôle de l'idée dans une œuvre d'art.

Voilà un ange dont on ne voit que les vêtements, mais dans lequel le sentiment de

profonde adoration et de ravissement en Dieu est si manifeste qu'il nous apparaît comme une œuvre des plus émouvantes.



Ajoutons-y encore quelques spécimens de sujets religieux; car c'est là surtout que l'expression de l'idée et de la beauté morale trouve son expression la plus élevée.

Quoi de plus religieusement expressif et de plus idéalement beau que les touchantes scènes du miracle de Saint-Maur? (fig. n° 4).

Tout y est âme et tout parle à l'âme.

C'est bien là de l'art religieux dans toute la force du terme.

Les Madones de Fra Angelico (fig. n° 5) et de Ghirlandajo (fig. n° 6), sont toutes deux ravissantes d'expression; toutes deux respirent la modestie, la pureté et la sainteté de la Vierge des Vierges.

Conclusion

Les analyses que nous venons de donner ont dû vous convaincre que l'essence du beau dans l'art consiste réellement dans l'expression de l'idée et que, pour juger d'une œuvre d'art en connaissance de cause, il faut avant tout « distinguer entre l'idée et la forme ».

Le premier souci de l'artiste doit être d'étudier à fond l'idée ou le sujet qu'il veut représenter.

Il doit le connaître jusque dans ses moindres détails, afin de nous le représenter revêtu de tous les caractères d'une « unité d'idée parfaite. »

L'unité, dit Aristote, est le caractère de ce qui est beau.

Cette unité de l'idée dans une œuvre d'art s'exprime « par le nécessaire parfaitement délimité et clairement exprimé ».

CHAPITRE V

Le nécessaire, l'accessoire, le superflu

Il y a trois choses à distinguer dans les œuvres d'art : le nécessaire, l'accessoire et le superflu.

Le nécessaire comprend tout ce qui est essentiel au sujet.

L'accessoire tout complément qui peut être retranché sans nuire à l'intégrité du sujet.

Le superflu tout ce qui est complètement étranger au sujet.

Le nécessaire

Le nécessaire doit être exprimé d'une manière claire et précise, pour que l'on puisse, au premier coup d'œil, saisir et comprendre l'idée principale du sujet.

Il s'ensuit que l'artiste doit faire ressortir le nécessaire par le dessin, par le coloris,

par l'éclairage et surtout par la place qu'il assigne aux principaux personnages dans le cadre de sa composition.

Millet dit à ce sujet : « Que les choses n'aient pas l'air d'être amalgamées au hasard et par occasion ; qu'elles aient entre elles une raison d'être, indispensable et forcée ».

« Je voudrais que les êtres que je présente aient l'air « voués » à leur position, et qu'il soit impossible d'imaginer autre chose que ce qu'ils sont ».

Une chose doit être d'une pièce « et gens et choses doivent être là pour une chose ».

On ne pourrait certes mieux exprimer cette vérité si importante en Esthétique.



Le tableau de Jan Steen, peintre hollandais du XVII^e siècle, intitulé : « Le Contrat de Mariage » (fig. n° 7), peut servir de modèle sous ce rapport.

Un contrat de mariage suppose nécessairement les deux fiancés, le notaire et les parents.

Tous ces principaux personnages, Steen les a mis en évidence sur l'avant-plan en pleine lumière, surtout les fiancés.

Les personnages accessoires sont placés au second plan dans une gamme de coloris et de lumière effacée.

L'homme au tonneau, il est vrai, est également placé en évidence. Il le fallait pour faire équilibre au groupe du notaire et des parents. On peut encore l'expliquer en ce sens que le tonneau, placé pour la circonstance dans la salle du festin, aux yeux de l'artiste n'est pas une chose accessoire, mais essentielle.

L'accessoire

L'accessoire, c'est-à-dire ce qui n'est pas essentiel au sujet, doit avoir « une raison d'être », et tendre soit à faire ressortir davantage l'idée principale, soit à sauvegarder l'équilibre de l'ensemble en comblant les vides dans la composition.

(Fig. n° 8). Voici deux compositions où

l'artiste s'est servi de l'accessoire avec un tact esthétique consommé.

Ces images représentent la première et la dernière station du chemin de croix exécuté par l'Ecole de Beuron dans l'Eglise de Notre-Dame, à Stuttgart. La composition de ces deux stations offrait de réelles difficultés.

La surface qui leur était destinée est coupée au milieu par le tympan d'une porte.

Il fallait nécessairement diviser la scène en deux et remplir le tympan.

L'artiste a surmonté cette difficulté avec un rare talent.

Dans le tympan de la première station, il a mis un « Ecce Homo » et il a rempli les vides à côté du Christ par des figures accessoires avec un à-propos remarquable.

D'un côté, un ange, à genoux, proclamant la divinité du Christ.

De l'autre côté, un bourreau, également agenouillé, mais par dérision, fait ressortir l'abaissement de l'Homme-Dieu.

L'artiste, par ces figures « accessoires », a atteint un triple but esthétique.

Il a fait ressortir l'idée principale par l'accessoire.

Il a comblé les vides.

Par l'ange et le bourreau, il a établi un contraste, ce qui produit toujours un heureux effet.

Il n'a pas moins bien réussi dans la division de la scène de la station.

A gauche se trouve le groupe de Pilate et les princes des prêtres ; ceux-ci menacent le Christ et l'accablent d'injures.

A droite le groupe de Jésus entouré de soldats.

Notre-Seigneur, comme personnage principal, occupe le centre du groupe, bien en évidence.

Tout en lui respire la paix, la bonté et l'amour, uni à une douce majesté.

Toute son attitude exprime bien les paroles inscrites au-dessus du tympan : « Oblatus est

quia ipse voluit. » « Il a été immolé parce que lui-même l'a voulu ».

Un soldat sert de trait d'union entre les deux groupes.

Il tourne la tête vers Jésus avec un regard de compassion et fait de la main droite un signe de dénégation vers Pilate.

Cette station est un chef-d'œuvre de composition : on peut l'analyser jusque dans ses moindres détails. Tout y a sa raison d'être ; tout y est beauté morale unie à une élégance de formes et de lignes remarquable.



La dernière station : « Jésus au tombeau », est également un modèle de composition digne d'être analysée.

Ici l'artiste a mis la figure principale dans le tympan ogival de la porte, sans doute parce que cette arcade se prête mieux à une scène de tombeau qu'une surface coupée en deux.

Les anges qui veillent le corps divin tiennent en main des sceptres surmontés d'une

croix pour symboliser le triomphe de la croix.

Remarquez combien les silhouettes de ces anges remplissent heureusement les vides au-dessus du Christ.



A gauche du tympan, la sainte Vierge, saint Jean et les saintes femmes s'en vont après la mise au tombeau.

Quelle harmonie, quel symbolisme, dans cette scène de douleur inénarrable : paysage d'hiver, arbre dépouillé, tous emblèmes de mort et de deuil.

Cependant, un petit oiseau du Paradis, la tête entourée d'un nimbe, symbolise déjà la foi et l'espérance dans la résurrection.



A droite du tympan, la saison morte a fait place à l'épanouissement de la nature : les arbres fleurissent, les palmiers sont chargés de fruits.

Les saintes femmes sont encore éplorées, mais leur douleur est plus calme ; elle va bientôt se changer en allégresse, car déjà l'ange de la résurrection est descendu, portant en main la croix comme signe de victoire.

Ici également quel symbolisme ! c'est l'art, et surtout l'art chrétien dans sa plus haute expression.

Le superflu

Nous venons de voir quelle ressource l'artiste peut trouver dans l'emploi de l'accessoire.

Il n'en est pas ainsi du « superflu » qui est toujours un défaut et souvent un signe de décadence.

La composition de Gozzoli, « Le Cortège des Rois-Mages » (fig. n° 9), est une œuvre superbe, mais absolument « fantaisiste » et dépourvue de toute vérité historique.

Le titre est tout à fait nécessaire ; car sans

lui on ne pourrait jamais deviner dans cette longue procession de personnages, « vêtus de costumes du XVI^e siècle », le cortège des Rois-Mages.

C'est une composition de pompe et de luxe, mais sans vérité, sans idée nettement définie et clairement exprimée. C'est une œuvre d'art sans unité, sans valeur esthétique proprement dite.



CHAPITRE VI

La forme sensible

D'après notre définition, le beau dans une œuvre d'art est l'expression d'une idée « sous une forme sensible ».

L'idée est un élément « immatériel » : elle est la manifestation de la vie des êtres. La forme est un élément « matériel » grâce auquel la beauté de l'idée peut se manifester dans le monde visible.



Saisir et comprendre l'idée d'une œuvre d'art est avant tout affaire d'aptitude et d'initiation.

C'est pourquoi il n'est pas rare de rencontrer des hommes d'une intelligence et d'une culture supérieures à qui les œuvres d'art,



Fig. 9. — GOZZOLI.
Cortège des Rois Mages (détail)
 Palais Riccardi à Florence
 Texte p. 38.

Fig. 10. — RAPHAËL.
L'Ecole d'Athènes.
 Stances du Vatican,
 Texte p. 44.



Fig 11 · BOTTICELLI
Madone entourée de Saints.
 Académie de Florence
 Texte p 46



Fig. 12. — RAPHAËL
Assomption de la Ste Vierge
 Pimacothèque vaticane
 Texte p. 46



Fig. 13. — RAPHAËL *Madone Sixtine*
 Musée de Dresde.
 Texte p. 47.



Fig. 14. — LUINI.

Jésus au Temple.

Galerie Nationale,
Londres.

Texte p 47

Fig. 15 — David TENIERS.

Kermesse Flamande.

Musée de Berlin

Texte p. 48.





Fig 16. — Paris BORDONE.
La Trouvaille de l'Anneau du Pêcheur
 Académie de Venise.
 Texte p. 49

Fig. 17. — RAPHAËL.
Donation de Rome au Pape
par Constantin
 Stances du Vatican.
 Texte p. 51.



même les plus émouvantes au point de vue de l'idée, ne disent absolument rien.

Avec la forme sensible nous entrons dans le « domaine pratique » de l'Esthétique, où il nous sera possible de procéder d'une manière méthodique et rationnelle ; car la forme sensible, qui a pour objet principal la « beauté physique » des êtres, se prête à l'analyse ; elle est soumise à des règles fixes et bien déterminées.

Quelles sont ces règles ?



Dans notre définition nous avons énoncé comme première qualité de la forme sensible la « Proportion ».

Le beau, avons-nous dit, est l'expression d'une idée « sous une forme sensible bien proportionnée ».

Cette proportion, qui est le principal élément de la beauté physique des êtres consiste dans « un certain rapport, une certaine conve-

nance entre les différentes parties d'un tout ».

Il y a trois espèces de proportions à distinguer dans les œuvres d'art :

Les proportions de l'anatomie du corps.

Les proportions ou l'harmonie des couleurs.

Les proportions ou l'équilibre des masses.

Nous consacrerons plus tard deux chapitres spéciaux, l'un aux proportions du corps humain et l'autre aux couleurs.

Disons maintenant quelques mots sur « l'équilibre des masses », comme étant plus intimement lié à la composition des œuvres d'art.



CHAPITRE VII

L'équilibre

Equilibre vient de *Aequus*, « égal » et de *libra* « la balance ».

Il suppose un poids égal des deux côtés.

Comme règle d'art, l'équilibre consiste dans une « juste pondération » dans les différentes parties de la composition.

Il établit l'ordre et la juste proportion dans « l'ensemble » ; il ramène les différentes parties à « l'unité », et par cela même il est un des principaux éléments matériels du beau dans l'art.

L'équilibre donne lieu aux règles suivantes :

1° Ce qui est en bas doit être plus fort que ce qui est en haut. Cela vaut aussi pour les couleurs. Les couleurs d'en bas doivent être plus fortes que celles d'en haut.

2° Ce qui soutient doit être plus fort que ce qui est soutenu.

Il ne faut donc jamais, dans une construction, dissimuler les soutiens.

3° Il faut éviter les grands vides, surtout les vides non compensés.

Personne n'a jamais surpassé Raphaël pour le groupement des figures et pour l'ordonnance des compositions.

Dans tous ses tableaux l'attitude et même les gestes de chacun de ses personnages ont leur raison d'être dans l'équilibre de l'ensemble.

Dans le tableau « L'Ecole d'Athènes » (fig. 10) la figure étendue sur les marches et celle qui écrit au bas de l'escalier remplissent heureusement les vides de l'avant-plan.

Ce n'est également pas sans motif que Raphaël donne autant de force au carrelage du pavement. Le but du peintre en cela a été de donner, selon la loi de la pondération, une assise plus solide à l'ensemble de la composition.

CHAPITRE VIII

L'ordonnance du tableau

Les différentes espèces de compositions

Après l'équilibre des parties, nous avons à étudier l'ordonnance du tableau.

Ordonner un tableau, c'est mettre en ordre ses différents éléments ; les combiner, les disposer ; en un mot : c'est la mise en scène du sujet.

Au point de vue de cette mise en scène, les compositions ont été divisées de différentes manières par les auteurs.

J'ai cru pouvoir choisir la division faite par Charles Blanc, comme étant la plus complète et la plus facile à comprendre.

Cet excellent auteur divise les compositions comme suit :

1° La composition symétrique.

Cette composition range des figures en nombre égal, à droite et à gauche d'une figure centrale. (fig. 11)

L'art byzantin et les artistes italiens jusqu'à Giotto (fin du XIII^e siècle) ne connaissaient guère que les compositions symétriques.

Les préraphaëlistes et quelques grands maîtres de la Renaissance en ont fait également usage.

Cette forme de composition convient surtout pour des tableaux d'autel.

2° La composition en forme de pyramide. (fig. 12)

Cette composition suppose un double groupe : l'un inférieur traité en largeur et l'autre supérieur se rétrécissant vers le haut.

Ces deux groupes doivent appartenir au même sujet, et ne former qu'un tout.

On pourrait, sous ce rapport, reprocher à la belle Assomption de Raphaël la ligne horizontale qui sépare les deux groupes. Il aurait mieux valu placer le groupe supérieur sur des nuages.

3° **La composition ovale.**

Cette composition ne suppose qu'une seule figure ou un seul groupe ; elle va en se rétrécissant tant en bas qu'en haut.

On se sert avantageusement de cette forme pour représenter l'apothéose d'un Saint.
(fig. 13)

Remarquez avec quel à-propos Raphaël a mis les deux anges au bas de son ovale.

4° **La composition convexe ou bombée.** (fig. 14)

Dans la composition convexe la figure principale ou le groupe principal du sujet est placé au centre en évidence sur l'avant-plan.

tandis que les figures accessoires sont tenues plus à l'écart.

La belle composition de Luini : « Jésus au milieu des docteurs » est un modèle de ce genre de composition.

5° **La composition concave ou creuse.**
(fig. 15)

Dans cette composition deux groupes de figures sont placés autour d'un centre vide ou insignifiant et s'avancent de manière à laisser un vide au milieu.

Admirez comme Teniers a rompu heureusement ce vide par le chien et le petit banc.

Ce tableau est un vrai chef-d'œuvre sous tous les rapports : vérité, vie, netteté de dessin, groupement des personnages, tout y est parfait.

A gauche, une cheminée interrompt la ligne d'un toit, et l'arbre qui, au centre de la composition, fait équilibre à la cheminée, remplit en même temps très heureusement l'angle formé par la rencontre des deux toits.

6° La composition en diagonale. (fig. 16)

Comme le nom l'indique, cette composition se déploie le long d'une surface vue de côté.

La composition en diagonale a été souvent employée par les artistes pour l'adoration des Rois-Mages.



CHAPITRE IX

La ligne dominante

Il y a deux sortes de lignes : la ligne *droite* et la ligne *courbe*.

La ligne droite peut être *verticale* ou *horizontale*.

Chacune de ces trois lignes a son caractère propre.

La ligne *verticale* exprime la « vie », la « force » et la « grandeur ».

L'*horizontale* exprime le « calme », le « repos », l'« immobilité », le « deuil » et la « mort ».

La ligne *courbe* exprime le « sentiment », l'« intimité », l'« union ».

Il est facile à comprendre que le choix d'une de ces lignes, comme « dominante » de la composition, peut être d'un grand secours à l'artiste pour faire ressortir davantage l'idée principale de son tableau.

On en trouve de nombreux exemples chez les grands maîtres.

La « Donation de Rome au Pape par Constantin », fresque de Raphaël au Vatican (fig. 17) est une scène de force et de grandeur ; Raphaël lui a donné pour dominante la ligne *verticale*.

La « Descente de Croix » par Fra Angelico, (fig. 18) est une scène de deuil et de mort.

Fra Angelico, avec le tact esthétique qui le caractérise, ne s'est pas contenté de composer le groupe principal en horizontale, il y a ajouté encore cette longue construction dont la ligne horizontale domine toute la scène.

Giotto, ce maître de la composition par excellence, dans la scène de la mort de Saint François d'Assise a également prodigué les lignes horizontales. (fig. 19)

Le tableau de genre : scènes de famille et d'intimité demande la ligne courbe comme dominante. (fig. 20)



Il est à remarquer que les lignes verticales et horizontales « divisent » et « séparent ».

Il faut éviter de les prodiguer et de les prolonger sur l'avant-plan, surtout les horizontales.

Dans les planches à dominante horizontale n^{os} 18 et 19, Fra Angelico et Giotto ont interrompu l'horizontale sur l'avant-plan par une figure à genoux.

Dans l'art décoratif, la verticale souvent répétée (papier à lignes verticales) fait paraître l'appartement plus élevé ; tandis que les lignes horizontales (des boiseries) le font paraître moins élevé qu'il n'est en réalité.

CHAPITRE X

Réalisme et Idéalisme

La distinction entre le réalisme et l'idéalisme est une question des plus importantes en Esthétique.

Le fond de cette question est de savoir de « quelle manière » l'artiste doit « imiter la nature » dans ses œuvres.



L'artiste suprême est Dieu : son œuvre d'art est l'Univers.

Tout l'art de l'homme consiste dans l'imitation de l'art de Dieu ou ce qui revient au même dans « l'imitation de la nature ».

Remarquez bien que je dis : dans l'*imitation* de la nature, et non pas dans la *copie servile* de la nature.

C'est là une distinction des plus importantes, et qui a, de tout temps, divisé les artistes en deux camps opposés : en « réalistes » et en « idéalistes ».

Les réalistes mettent le suprême de l'art dans la « copie servile de la réalité des choses ». De là leur nom de « réalistes ».

Les idéalistes, au contraire, prétendent devoir « faire mieux que la nature ».



Comment, disent les réalistes, peut-on prétendre faire mieux que la nature?

Qui oserait même prétendre faire aussi bien que la nature?

Cette objection serait fondée si les êtres en ce monde réalisaient en eux toute la perfection et toute la beauté qui est propre à leur espèce.

Or, ce n'est pas le cas.

Naître, se développer et décliner sont les trois étapes de l'existence, de tous les êtres en ce monde.

Or, un tel état d'instabilité et de changements continuels exclut nécessairement toute idée de perfection et de beauté « accomplies ».

Il faut encore y ajouter les tares héréditaires, les maladies, les passions et les vices qui s'opposent si souvent au développement normal des êtres ou dégradent encore en eux le type de la beauté humaine.



Il est donc évident que les êtres en ce monde ne possèdent qu'une perfection et une beauté « relatives », et qu'ils sont susceptibles d'une beauté supérieure, qui est la « beauté typique de leur espèce ».

Les idéalistes ont donc raison en disant que l'art doit faire mieux que la nature.



Cette doctrine de l' « idéalisme » dans l'art est enseignée comme la vraie philosophie de l'art par la plupart des philosophes et par les artistes les plus éminents. L'artiste, dit Aristote, doit imiter la nature, non pas comme

elle est, mais comme elle devrait et pourrait être.

La nature, dit saint Thomas, ne nous offre qu'une esquisse, une ébauche, des principes à féconder ; elle offre non pas un modèle à copier, mais un modèle à regarder.

Les anciens, dit Chateaubriand, par l'étude et par la réflexion, arrivèrent à reproduire des formes plus parfaites que la nature.

Phidias, dit Cicéron, ne s'attachait pas à copier un modèle quelconque pour le reproduire fidèlement, mais il contemplait un certain « type plus parfait » qui résidait en lui-même.

C'est de ce même type que saint Augustin dit qu'il faut le consulter quand il s'agit de la beauté et de la convenance des choses.

Vu l'importance de cette doctrine, citons encore deux grands maîtres de la Renaissance : Raphaël et Michel-Ange.

Le peintre, dit Raphaël, doit se représenter les choses, non pas comme la nature les fait, mais comme elle devrait les faire.



Fig. 18. — FRA ANGELICO : *La Descente de Croix*, de l'Académie de Florence.

Texte p. 51.



Fig. 19. — GIOTTO : *Mort de St François d'Assise*. Eglise Ste-Croix à Florence.

Texte p. 51.



Fig. 20. — Jean STEEN.

Intérieur.

Musée de Bruxelles.

Texte p. 52.

Fig. 21. — *Saint Jean-Baptiste.*

Texte p. 66.

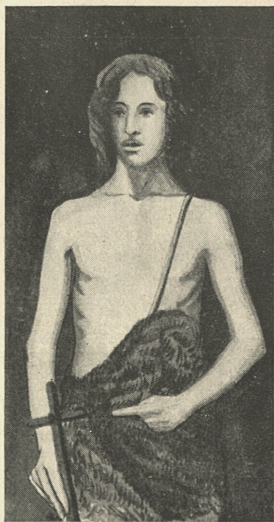


Fig 22. — RUBENS.

Assomption de la Vierge.

Musée de Bruxelles.

Texte p. 67.



Fig. 23. — MICHEL-ANGE

Le Christ

de l'Eglise Santa-Maria Sopra Minerva
à Rome.

Texte p 67



Fig. 24. — RAPHAËL.

Madone dite *Colonna*. Musée de Berlin.

Texte p. 69.



Fig. 25 — RAPHAËL.

Madone dite *La Belle Jardinière*

Paris-Louvre. — Texte p. 69,



Fig 26. — ÉCOLE DE BEURON.

Saint Sébastien

à l'Abbaye d'Emmaüs, Prague.

Texte p. 69.

L'âme de l'artiste, dit Michel-Ange, ne s'arrête pas à la beauté qui séduit, qui est aussi fragile que trompeuse ; mais elle cherche à atteindre les principes du beau universel.

Toutes ces citations prouvent à l'évidence que ce n'est pas la beauté réelle ou individuelle des êtres qui est l'objet de l'art. « La plus haute expression de l'art, dit Ch. Blanc, sa dignité est de ne pas être la même chose que la nature, de l'en distinguer en l'imitant, d'emprunter à la nature sa langue pour parler son propre langage. »



Le véritable artiste découvre les beautés, et aussi les défauts de la nature.

Il voit dans son modèle les « traits caractéristiques essentiels », et il fait un choix dans son imitation par lequel il acquiert un idéal de beaucoup supérieur à la beauté réelle.

Il purifie la réalité des accidents qui la déforment ; de la beauté individuelle il remonte à la beauté typique de l'espèce et c'est ainsi

que le véritable art consiste, non pas dans une copie servile, mais dans une « imitation interprétative » de la nature.



L'art de l'homme étant l'imitation de l'art de Dieu ou de la nature, les règles de l'art ne sont autre chose que les lois de la nature. La nature est donc le principal maître de l'artiste.

L'artiste, quelque grand que soit son talent, ne doit jamais cesser de « dessiner d'après nature. »

Ces études d'après nature peuvent être des copies serviles du modèle ; mais lorsqu'il se sert de ces copies réalistes pour les faire entrer dans ses compositions, il doit les « transformer » selon les règles de l'Esthétique pour corriger, au besoin, les défauts de proportion, les lignes trop anguleuses, les formes disgracieuses que l'on rencontre fréquemment dans les modèles fournis par la nature.

En d'autres termes : le véritable artiste est un homme qui voit « noble et beau », qui ennoblit et idéalise la forme de ses œuvres selon la dignité et l'élévation du sujet qu'il traite.



Sous ce rapport la formation première de l'artiste est d'une grande importance.

Beaucoup d'artistes sont victimes des lacunes de leur formation première.

Dans nos académies officielles en général on donne trop d'importance aux antiques qui se recommandent, il est vrai, par la beauté de la « forme » ; mais qui, au point de vue de « l'idée », sont dépourvus d'expression et de sentiment.

On devrait mettre davantage sous les yeux des élèves des modèles « de choix » de toutes les époques et expliquer la valeur esthétique de ces modèles, non seulement au point de vue de la forme, mais également au point de vue de l'idée et surtout au point de vue de l'« adaptation de la forme à l'idée. »

En d'autres mots : il faut habituer l'élève, dès le début, à se former de la beauté des choses un « idéal supérieur de la beauté ». à discerner dans le modèle ce qu'il y a de vraiment beau de ce qui est moins beau ou de ce qui est défectueux.

Dans ce cas les études d'après nature, loin de nuire à l'élève, lui seront d'un grand secours ; il idéaliserà la nature sans le savoir.

Malheureusement l'enseignement académique moderne est loin de réaliser ce programme, pourtant si raisonnable.

Un jour, un artiste de valeur me disait : « On vient de me commander une œuvre d'art *religieux*, et je ne sais comment m'y prendre. On ne nous a jamais appris qu'à copier servilement des modèles antiques ou des modèles d'après nature. »



De ce que la beauté typique ou idéale des êtres est supérieure à leur beauté réelle, faut-il en conclure que la perfection d'une œuvre

d'art réside tout entière dans sa forme idéaliste?

Ce serait une grande erreur de le croire.

Toute œuvre d'art, étant composée d'une forme sensible et d'une idée, est nécessairement « un mélange de réalisme et d'idéalisme. »



CHAPITRE XI

De l'adaptation de la forme à l'idée

Comme nous l'avons dit au Chapitre III, la forme et l'idée sont dans l'œuvre d'art ce que le corps et l'âme sont dans l'homme.

Ils y forment un tout pour ainsi dire indivisible.

Comme le corps, et surtout le visage sont dans l'homme le miroir de l'âme, ainsi dans l'œuvre d'art la forme sensible doit être le « miroir de l'idée ».

L'idée ne s'y manifeste à nous que par la forme. C'est ce rapport intime et nécessaire entre la forme et l'idée que nous avons énoncé dans notre définition, en disant que dans une

œuvre d'art « la forme doit être adaptée à l'idée ou au sujet traité par l'artiste ».



De là ce principe fondamental en esthétique, qui est d'une importance capitale pour la juste appréciation d'une œuvre d'art : « Chaque œuvre d'art, selon le sujet traité, demande un degré différent de réalisme et d'idéalisme ».

Plus l'idée ou le sujet est noble ou élevé, supposez un sujet religieux, plus la forme doit être noble et belle.

Et cette noblesse et cette beauté, c'est par l'idéalisme que l'artiste doit les communiquer à la forme. La noblesse et la beauté de la forme, dont il est question ici, n'est nullement la perfection qui résulte des bonnes proportions et de la reproduction exacte de l'anatomie, mais uniquement la noblesse et la beauté communiquée à la forme par l'idéalisme.

Il s'ensuit que l' « échelle de l'idéalisme

dans l'art est parallèle à l'échelle de la dignité des êtres. »

Charles Blanc dit à ce sujet : « L'idéalisme se complique, c'est-à-dire augmente et s'impose, à mesure que l'on monte l'échelle des êtres. »

Avant de procéder à l'application de ce principe aux différents genres de sujets, il sera nécessaire, me semble-t-il, de nous faire une idée nette de ce qu'il faut entendre par « réalisme » et « idéalisme » dans l'art.



CHAPITRE XII

Classification des artistes et de leurs œuvres

On divise ordinairement les artistes en « réalistes » et en « idéalistes ».

Cependant, comme nous l'avons déjà dit : toute œuvre d'art est nécessairement un mélange de réalisme et d'idéalisme ; le réalisme pur ainsi que l'idéalisme pur ne se rencontrent guère. Ni l'un, ni l'autre ne seraient une œuvre d'art.

Or, ce mélange de réalisme et d'idéalisme se trouve dans les œuvres d'art avec des nuances si diverses, que la classification des artistes est souvent très difficile à faire.

Pour la faciliter, nous diviserons les réalistes et les idéalistes chacun en deux catégories.

Le réaliste « proprement dit » est celui qui « copie servilement » le modèle fourni par la nature, sans y rien ajouter de soi-même.

Il le copie avec ses lacunes et ses défauts, et sans aucun souci de l'adapter au sujet qu'il veut traiter.

Voici un spécimen des œuvres réalistes.
(fig. 21)

L'artiste, voulant représenter un Saint Jean-Baptiste, a pris le premier venu pour lui servir de modèle, et son choix n'a pas été heureux : formes disgracieuses, lignes anguleuses, tête insignifiante, mains mal posées, type n'ayant rien de commun avec le Saint Précurseur.

Et tout cela « copié servilement ». Ce n'est pas là de l'art ; c'est tout au plus une étude d'après nature.



A la seconde espèce de réalistes, nous donnerons le nom d'idéo-réalistes, leur art étant à la fois idéaliste et réaliste.

L'idéo-réaliste ne copie pas servilement la nature ; il transforme le modèle fourni par la nature, en lui donnant une anatomie correcte, de justes proportions, du mouvement et de la vie, et par cela même son œuvre devient idéaliste, étant exécutée d'après un idéal conçu par l'artiste.

Cependant elle reste « réaliste dans le choix de ses modèles ». L'artiste les choisit, sans « sélection », autour de lui et « sans souci de les adapter à son sujet ».

Ce défaut d'adaptation se fait sentir surtout dans les sujets religieux.

Voici deux œuvres idéo-réalistes : la première : une Assomption de Rubens (fig. 22) ; la seconde : le Christ, tenant sa croix, par Michel-Ange, (fig. 23).

Œuvres savantes, remarquables par leur anatomie, par leurs justes proportions et par l'accent de vérité et de vie qui les caractérise.

On ne peut cependant pas nier que la forme de ces figures n'est nullement adaptée à l'élévation du sujet.

Dans l'œuvre de Rubens, la Vierge est maniérée, les Personnes divines sont des hommes vulgaires et d'une anatomie charnelle ; les anges... sont-ce là des anges ?

De même dans le Christ de Michel-Ange, la forme n'est pas adaptée au sujet : ce ne sont pas là ni la tête, ni le corps qui conviennent à une image de l'Homme-Dieu.

Il manque à toutes ces figures le « sentiment religieux », le « surnaturel » qui est la note principale d'un sujet religieux.



« Idéaliser », c'est « faire mieux que la nature ».

Or, il y a deux manières de faire mieux que la nature, ce qui donne lieu à deux espèces d'idéalismes.

Pour pouvoir les mieux distinguer l'une de l'autre, nous appellerons la première : « l'idéalisme ordinaire » et la seconde « l'idéalisme typique ».



« L'idéalisme ordinaire » consiste à donner

à l'ensemble de son œuvre, et surtout à ses figures, un aspect agréable, quelque chose de suave et d'attrayant.

Cette première espèce d'idéalisme procède « par sélection » en prenant comme modèles pour ses figures ce qu'elle trouve de plus beau dans la nature.

Ces deux Madones de Raphaël (fig. 24 et 25) peuvent servir comme specimens de l'idéalisme ordinaire.

Ce sont des types de femmes idéalisées.



« L'idéalisme typique » tend à faire « mieux que la nature » en ramenant la beauté réelle ou individuelle des êtres à la « beauté typique de leur espèce ».

C'est là l'idéalisme proprement dit.

Saint Sébastien de l'Ecole de Beuron (fig. 26) est une œuvre idéaliste typique.

Comme vous le voyez, l'idéalisme typique donne aux figures une dignité, une noblesse, un certain style qu'on ne trouve pas dans les figures précédentes.

CHAPITRE XIII

Traits caractéristiques de l'idéalisme

En quoi consiste pratiquement l'idéalisme ?

Idéaliser, selon Cicéron, « c'est simplifier pour embellir ; c'est éliminer et effacer pour donner plus de valeur aux grands et nobles traits du type de l'espèce. »

De l'avis unanime les artistes grecs du V^e et IV^e siècle avant Jésus-Christ ont réalisé dans leurs œuvres cette beauté idéaliste et typique de la forme à la perfection.

C'est ce qui leur a valu le titre de « classiques » : c'est-à-dire dignes de servir de modèle aux artistes de tous les temps.

« Le petit peuple grec, dit saint Clément d'Alexandrie, a été choisi de Dieu pour être le dépositaire de la révélation « naturelle » dans le domaine du beau, comme le peuple

hébreux était le dépositaire de la révélation surnaturelle. »

C'est donc d'eux que nous devons apprendre en quoi consiste pratiquement l'idéalisme.

Or, ce qui frappe surtout dans leurs œuvres, c'est, 1° la « simplicité et la sobriété des détails. »

Tout y est réduit au « strict nécessaire » : les rides et les veines ne sont pas marquées sur les statues classiques grecques ; l'anatomie des muscles est marquée, mais d'une manière très atténuée.

2° « La clarté ». Tout y est rationnel ; il n'y a rien de recherché, ni de maniéré.

3° « La pureté des lignes » et « l'élégance des formes ».

4° « Les justes et belles proportions ».

5° « Le calme et la sérénité », absence de tout ce qui est passionné, violent et dramatique.

6° « Absence de toute sensualité ».

Voici deux têtes de statues grecques de l'époque classique. (fig. 27 et 27bis)

Si nous voulons saisir les traits caractéristiques de l'idéalisme classique, qu'il nous suffise de comparer ces deux têtes avec la tête du fameux Laocoon. (fig. 28.)

Le groupe du Laocoon « dans son genre » est une œuvre superbe du 1^{er} siècle avant Jésus-Christ, mais qui n'a plus rien de commun avec l'art classique grec.

Ce qui est encore propre à l'art classique de la bonne époque, c'est de traiter les cheveux et la barbe d'une manière conventionnelle.

Dans le Laocoon les cheveux et la barbe sont traités d'une manière naturelle, les détails abondent, les muscles sont presque exagérés. Les formes sont correctes, mais peu élégantes, les lignes sont mouvementées, le tout est violent et dramatique ; l'idéalisme classique y a cédé la place à l'idéo-réalisme.



Fig. 27.

Conducteur de Chars à Delphes.

1^{re} moitié du V^e siècle

Texte p.71.

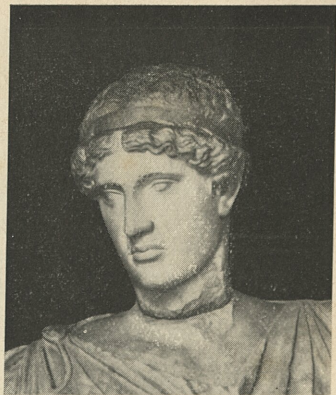


Fig. 27bis. — PHIDIAS.

Tête de Athena Lemnia.

Vers 450 avant Jésus-Christ.

Texte p. 71.



Fig 28.

Tête du Laocoon.

Musée du Vatican.

Texte p. 72

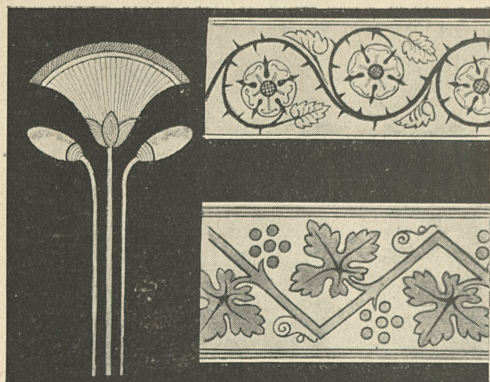


Fig. 29

Fleur du lotus, rose et vigne
stylisées

Texte p 84

Fig. 30

Lion stylisé — Texte p 84



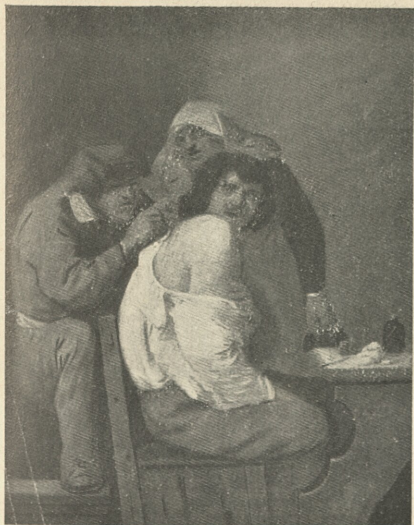


Fig. 31. — BROUWER

Opération chirurgicale

Musée Royal d'Amsterdam

Texte p, 84



Fig. 32. — BROUWER

Fin de Partie

Galerie de Dresde

Texte p 84



Fig. 33

CODDE

Scène de Famille

Tabl. de genre

Texte p. 84

Fig. 34. — Texte p. 76-77-78

- 1) Jean GOSSAERT (1465-1533).
Portrait d'un Gentilhomme. —
Musée d'Anvers.
- 2) *Portrait d'un Chanoine Norbertin*
par un imitateur de Van der
Weyden — Musée d'Anvers
- 3) HOLBEIN : *Portrait d'Erasmus*
au Musée d'Anvers.
- 4) REMBRANDT : *Portrait d'un*
Vieux Juif.
- 5) Karl OOM : *Portrait d'un Vieux*
Chasseur. au Musée d'Anvers.
- 6) Cornelius DE VOS : *Portrait de*
Abraham Grapheus au Musée
d'Anvers.



CHAPITRE XIV

Le style

Le mot « style » a plusieurs acceptions.

1° On dit le style grec, le style romain, le style renaissance, le style gothique, etc., pour indiquer la manière de bâtir des Grecs, des Romains, etc.

2° On dit : le style de Raphaël, de Michel-Ange, de Rubens, etc. pour indiquer la manière propre à ces artistes d'interpréter leur art.

3° On dit aussi d'une œuvre d'art qu'elle a « du style » pour indiquer qu'elle reproduit largement les choses, le grand côté des choses.



On emploie le mot « styliser » pour indiquer la manière purement conventionnelle

dont les artistes de l'antiquité et du moyen-âge reproduisaient dans leurs motifs de décoration les éléments empruntés à la nature.

C'est ainsi que les Egyptiens stylisaient la fleur du lotus, les Grecs et les Romains la feuille d'acanthé, les Gothiques la fleur de lys, etc. (fig. 29)

On stylisait aussi les animaux et les tentures. (fig. 30)

La Renaissance abandonna ces formes conventionnelles pour la reproduction des formes naturelles.

CHAPITRE XV

L'échelle de l'idéalisme dans les différents genres de sujets

Après avoir nettement défini ce qu'il faut entendre par idéalisme dans l'art, nous pouvons revenir au principe fondamental d'après lequel « chaque genre de sujet demande un degré différent de réalisme et d'idéalisme, et l'échelle de l'idéalisme est parallèle à l'échelle de la dignité des êtres. »



Au bas de l'échelle des êtres, nous rencontrons **la nature morte** : fleurs, fruits, gibier, objets inanimés ; ce genre de sujet demande un « réalisme presque exclusif.

Les animaux vivants.

Ici commence le domaine de l'art. Chaque espèce d'animaux ayant leur vie propre, leur

instinct, leurs mœurs et leurs habitudes propres.

Toutefois, la vie de l'animal ne s'étendant pas au-delà de son instinct naturel, la reproduction des animaux dans l'art demande un « réalisme assez prononcé ». Idéaliser un animal, c'est lui ôter l'accent de vie qui lui est propre.

Les sujets vulgaires : genre Teniers et Brouwer. (fig. 31-32)

Le caractère principal de ces œuvres étant le trivial et le vulgaire, elles n'admettent guère l'idéalisme proprement dit ; la reproduction de la réalité pure et simple leur convient.

Le tableau de genre : scènes de famille, ou de vie intime, demande l'idéalisme ordinaire, c'est-à-dire la note agréable, suave, attrayante. (fig. 33)



Le portrait doit tenir le milieu entre le réalisme et l'idéalisme.

L'essentiel dans le portrait, outre la ressemblance, est de saisir le « trait caractéristique du modèle ».

Le portrait est l'œuvre d'art par excellence, précisément parce que l'expression de ce que nous avons nommé avec Töpffer : « la beauté vitale » c'est-à-dire la note intime ou individuelle, en fait toute la valeur.

Les grands maîtres de la Renaissance, tels que Rubens, Van Dyck, Rembrandt, Titien, Velasquez et beaucoup d'autres ont fait des portraits qui sont de vrais miroirs d'âme.

Voyez six spécimens de portraits de différents maîtres. (fig. 34)

Le premier est de Gossaert, peintre flamand du XVI^e siècle, tendance idéaliste. De là une grande sérénité et une certaine noblesse dans l'ensemble.

Le second est le portrait d'un chanoine norbertin, peint par un imitateur de van der Weyden. Le sentiment de piété et de paix y est bien rendu ; la tête est soigneusement modelée.

Le troisième est le portrait d'Erasme par Holbein (XVI^e siècle). Il est également fort beau et d'une touche idéaliste.

Le quatrième est le portrait d'un vieux juif peint par Rembrandt (XVII^e siècle). OEuvre moins idéaliste, mais incomparablement belle.

Rembrandt est le portraitiste par excellence.

Le tableau suivant est le portrait d'un vieux garde-chasse, peint par Karl Oom. OEuvre moderne, exécutée selon la technique moderne, tendance réaliste, mais incontestablement un fort beau portrait.

Le dernier portrait est l'œuvre de Cornélius de Vos, peintre flamand du XVII^e siècle, élève de Rubens ; c'est le portrait du vieux messager, Abraham Grapheus ; tête expressive et fort caractéristique.



Les sujets religieux.

Nous voici arrivés avec les sujets religieux au sommet de l'échelle.

Dans les œuvres d'art religieux la « forme » doit toujours être « noble et digne ».

Elle doit être en rapport avec la dignité du sujet.

L'artiste, dans un sujet religieux, doit éviter tout ce qui est vulgaire ; je dirai volontiers tout ce qui est simplement ordinaire.

L'essentiel dans un sujet religieux, c'est l'expression de l'idée, l'expression de la « beauté morale » dans son sens le plus élevé, le « sentiment religieux », le surnaturel ; je dirai même le « divin » dans une figure du Christ.



C'est surtout dans les sujets religieux qu'il faut distinguer entre l'idée et la forme, et que la forme doit être adaptée à l'idée, afin d'être en harmonie avec l'élévation du sujet.

Quiconque n'est pas complètement convaincu que dans un sujet religieux « l'expression du sentiment religieux prime tout le reste » est incapable de juger une œuvre d'art religieux.

L'art religieux demande une « forme idéaliste ».

Un tableau idéo-réaliste ne sera jamais une œuvre d'art religieux dans le vrai sens du mot.

Là où il s'agit d'un « sujet de dévotion », un certain degré d'idéalisme typique même s'impose.

Cependant tout cela est encore si peu compris de nos jours.

Et pourquoi?



Les « vrais » artistes sont rares, très rares.

En outre, ceux qui suivent la carrière d'artiste doivent, toute leur vie durant, se donner tant de peine pour dessiner convenablement le corps humain, que lorsqu'ils parviennent à donner à leurs figures une anatomie à peu près correcte, ils croient déjà avoir produit une œuvre d'art, alors qu'ils n'ont encore soigné que la forme sans toucher à l'idée.

Du reste, cette erreur ne date pas d'aujourd'hui seulement.

Les plus grands maîtres de la Renaissance, tels que Michel-Ange et Rubens, ces génies incomparables, étaient avant tout « anatomistes et peintres du nu ». Ils sont les peintres de la « vie physique ».

Ils ont su donner à leurs figures un accent de vie et de mouvement remarquable.

Aussi sur le terrain des « sujets profanes », ont-ils produit des chefs-d'œuvre uniques dans leur genre ; mais, sur le terrain des sujets religieux, ils n'ont pas su adapter la forme à l'idée ; ils n'étaient plus dans le domaine de leur génie.

Ils n'auraient pas dû traiter des sujets religieux. Cela est incontestable.

Voyez les deux figures représentant le Christ comme juge au dernier jugement. (fig. 35 et 36)

Dans le tableau de Fra Angelico, la forme est parfaitement adaptée à l'idée.

Le Christ y est représenté, comme l'appelle la Liturgie : « Rex tremendae majestatis. » « Comme un roi d'une majesté redoutable ».

Dans le Christ de Michel-Ange, avec son corps d'athlète et son type d'homme tout à fait ordinaire, il est évident que la forme ne répond pas à la dignité du sujet.

On en peut dire autant de la figure de la sainte Vierge accroupie à côté de son divin Fils.

Considérez encore deux compositions idéo-réalistes : une vierge de Murillo et une sainte famille de Michel-Ange. (fig. 37 et 38)

La Vierge de Murillo est le portrait d'une femme du peuple avec son enfant, comme on en coudoie dans les rues de Séville.

Quant à la Sainte-Famille de Michel-Ange, il est facile de constater que ni les types, ni les attitudes, ni l'entourage ne conviennent nullement à une Sainte-Famille.

CHAPITRE XVI

La peinture murale

Comme suite aux sujets religieux, disons quelques mots de la peinture murale ou monumentale.

Ayant pour but de décorer les édifices, elle est « tributaire de l'architecture » et comme telle ses « lignes doivent s'harmoniser » avec celles de l'architecture.

Elle doit donc être traitée tout autrement qu'un tableau de chevalet.

Elle doit conserver le caractère d'une « peinture décorative », c'est-à-dire d'un dessin sur le mur.

Il ne faut pas que l'artiste y dispose plusieurs plans en perspective.

La perspective dans une peinture murale prolonge le regard au-delà de la surface

peinte et fait disparaître le mur qu'elle devait décorer.

Pour la même raison elle exclut le « Clair-Obscur » et même le « modelage ».

Par cela même elle demande un haut degré d'idéalisme.

Depuis la Renaissance, ces règles de la peinture murale ont été abandonnées ; à peine de nos jours en connaît-on encore les notions.

La peinture murale, représentant la Purification de la Sainte Vierge, exécutée dans l'Eglise abbatiale d'Emmaüs à Prague, est un parfait modèle du genre. (fig. 39.)



CHAPITRE XVII

Le beau est inséparable du bien

Saint Augustin appelle le beau : « Splendor boni » : « La splendeur du bien ». Et en effet, le beau est inséparable du bien.

Une œuvre immorale ne mérite point le nom d'œuvre d'art.

L'artiste en produisant une telle œuvre, n'agit plus en artiste mais en homme sensuel.

Et dès lors, son œuvre ne saurait plus communiquer à celui qui le contemple la jouissance pure et désintéressée qui est la jouissance esthétique.

Selon la parole de Ruskin : pour créer une œuvre d'art, et aussi pour la juger, il faut une certaine droiture d'esprit et une certaine

santé de vie morale qui ne se trouve guère en dehors du caractère du chrétien.



L'art est un mot dont on abuse beaucoup de nos jours.

Au nom de l'art on se croit tout permis : on peut tout voir, tout lire, tout écrire.

Or, tout art qui se met au service de l'erreur ou de l'immoralité est un art mauvais, un art profané, et ne mérite plus dès lors notre estime, ni nos éloges.



L'objet de l'art étant le beau, quelle place occupe le « laid » dans l'art ?

Il y a deux espèces de laideurs : la laideur « physique » et la « laideur morale ».

Par laideur physique on entend des formes rudes, grossières, bizarres, ainsi que des défauts de proportions, d'anatomie, d'équilibre, etc.

Par laideur morale, on entend, 1° la représentation des vices de l'âme, par exemple :

l'orgueil, la colère, la cruauté, etc.; 2° la représentation des passions charnelles ou l'immoralité proprement dite.

Règles.

1° La laideur physique dans une œuvre d'art peut aller de pair avec l'expression de l'idée ou de la beauté morale du sujet.

Elle rend la forme défectueuse et empêche l'œuvre d'être une œuvre d'art « accomplie », sans toutefois lui enlever toute sa valeur artistique, puisqu'elle laisse subsister l'idée.

C'est le cas dans beaucoup d'œuvres d'art du Moyen-Age où souvent la naïveté et les défauts de forme prêtent à l'œuvre un charme tout particulier.

2° La laideur morale dans le premier sens, c'est-à-dire les vices de l'âme, ne doivent pas être pris comme sujet unique, ni principal d'un tableau ; mais on peut les admettre dans des figures d'accessoires.

Ils peuvent être même d'un effet puissant comme contrastes, par exemple, la cruauté d'un bourreau dans une scène de martyr.

3° La laideur morale dans le second sens, c'est-à-dire, l'immoralité doit être bannie totalement de l'art ; elle n'a rien de commun avec l'art proprement dit.





Fig 35
FRA ANGELICO
Jugement Dernier
(détail)
Cathédrale d'Orvieto
Texte p. 81

Fig. 36 — MICHEL-ANGE
Jugement Dernier (détail)
Chapelle Sixtine - Vatican
Texte p. 81





Fig. 37. — MURILLO

La Vierge aux Langes

Musée de Séville

Texte p. 82



Fig. 38. — MICHEL-ANGE

Sainte Famille

Galerie des Offices à Florence

Texte p. 82

Fig. 39

ÉCOLE DE BEURON

La Purification

Eglise abbatiale
d'Emmaüs à Prague.

Texte p. 84



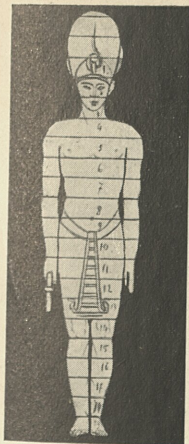


Fig. 40. — *Canon Egyptien.* — Texte p. 89

Fig. 41. — *Draperies stylisées*

Statue du fronton du Temple de Jupiter à Egin

Musée de Munich

Texte p. 92





Fig. 41bis. — Draperies stylisées

Statue de Minerve

Galerie des Offices à Florence

Texte p. 92

Fig. 42. — Draperies classiques

Statue de Minerve au Vatican

Texte p. 93



CHAPITRE XVIII

Les proportions du corps humain

La beauté du corps humain consiste surtout dans ses belles proportions.

Le premier soin de l'artiste doit être de donner à ses figures de justes proportions.

Les artistes ont cherché de tout temps à fixer un « canon », c'est-à-dire, un type normal des proportions de la figure humaine.

Les Egyptiens prirent le « médius » ou le doigt du milieu pour module, c'est-à-dire comme mesure commune de leur canon et donnèrent dix-neuf longueurs de médius à leurs figures. (fig. 40.)

Nous savons par Polyclète que les Grecs avaient le même canon que les Egyptiens. Lysippe le modifia en lui donnant un quart

de tête de plus en hauteur : huit têtes, au lieu de sept trois-quarts.

Léonard de Vinci et d'autres grands maîtres de la Renaissance avaient chacun leur canon propre.

Tous ces canons s'accordent à peu de différence près ; ils donnent en moyenne les résultats suivants :

Hauteur de la figure humaine : $7 \frac{3}{4}$ têtes, rarement 8 têtes.

Cette longueur de tête est mesurée du menton jusqu'au sommet de la tête.

La tête est divisée en quatre parties égales.

Première partie du menton jusqu'au nez.

Deuxième partie le nez.

Troisième partie le front.

Quatrième partie du front jusqu'au sommet de la tête.

Dans la tête ainsi divisée, les yeux occupent le milieu.

Le tronc avec la tête forment la moitié supérieure du corps, les jambes la moitié

inférieure. Les bras étendus donnent la même mesure que la hauteur totale.

Toutes ces proportions sont celles d'un homme totalement développé.

L'enfant en naissant ne mesure que quatre têtes. A mesure qu'il grandit, il se rapproche des proportions normales.

Cette grosseur de tête étant disgracieuse, les classiques grecs et aussi les Gothiques, sans donner aux figures d'enfants les proportions normales, les représentèrent plus élançés qu'ils ne le sont en réalité.

Les artistes de la Renaissance donnèrent de grosses têtes aux figures d'enfants.



CHAPITRE XIX

Les draperies

Par draperies on entend surtout les vêtements.

La première chose à considérer c'est que les draperies servent de vêtements à un corps « vivant ».

Elles doivent donc accuser les formes, et les mouvements du corps.

Chaque style, chaque école et chaque artiste a sa manière propre de traiter les draperies.

On distingue les draperies comme suit :

1° Les draperies **rigoureusement stylisées**, c'est-à-dire, tout à fait conventionnelles, presque symétriques, sans mouvement et sans vie. (fig. 41 et 41bis.)

C'est la manière de draper des Egyptiens, des Assyriens et des Grecs de la période archaïque.

2° Les draperies classiques. (fig. 42)

Les antiques : Grecs et Romains, traitaient leurs draperies « d'après un système raisonné » et par conséquent d'une manière « idéaliste ».

Ils donnaient aux plis de leurs draperies la forme d'une chaînette.

Cela leur prête une forme toujours harmonieuse, sans angles, ni brisures.



Les draperies classiques idéalisent l'ensemble de la composition et garantissent la beauté de la ligne.

Elles ont été pratiquées, plus ou moins librement, par tous les maîtres des Ecoles idéalistes : Giotto, Fra Angelico, Raphaël, etc.

3° **Les draperies mouillées ou collantes**, ainsi nommées parce qu'elles ressemblent à un tissu mouillé collé au corps. (fig. 43)

Elles accusent parfaitement toutes les formes du corps.

Sous ce rapport, elles méconnaissent le rôle de la draperie qui est de couvrir le corps, et non pas d'en accuser les formes.



4° **Les draperies gothiques** sont des vêtements très amples.

Elles laissent à peine deviner le corps qu'elles couvrent. (fig. 44)



5° **Les draperies naturelles** qui sont traitées d'après des étoffes jetées sur le mannequin. C'est la manière de draper de la Renaissance et de l'Art moderne. (fig. 45)

6° **Les draperies mouvementées** ou flottantes, propres au style Rococo du XVIII^e siècle. (fig. 46)

Les statues de cette époque, même en bronze, ou en bois, ont les vêtements agités par le vent.

Quelle inconséquence !



Comme conclusion, nous ajouterons que chacun de ces genres de draperies a son caractère propre et convient à tel sujet et à tel genre de peinture et non pas à tel autre.

Les draperies classiques conviennent à la sculpture en général et à la peinture murale.

Elles conviennent aussi aux sujets religieux de « dévotion ».

Les tableaux de chevalet, non religieux et les sujets de genre demandent la draperie naturelle.

CHAPITRE XX

La perspective

On distingue deux espèces de perspective : la perspective linéaire et la perspective aérienne. Les lignes d'un objet changent de direction, selon qu'il est vu de face ou de côté.

La modification de ces lignes donne lieu à la perspective « linéaire ».

D'autre part, plus un objet est éloigné de nous, plus il semble petit, et plus ses formes deviennent vagues et indécises à cause de la couche d'air qui s'interpose entre lui et nous ; c'est ce qu'on appelle la perspective « aérienne ».

Règles pour la perspective linéaire :

Toutes les lignes verticales restent parallèles entre elles, tandis que toutes les lignes « horizontales fuyantes » convergent vers un même point central situé à la hauteur de l'œil et nommé « point de vue »

Le point de vue se trouve au centre du tableau ou sur le côté.

Mais dans l'un comme dans l'autre cas, toutes les lignes horizontales fuyantes convergent toujours vers le point de vue ; celles d'au-dessus en descendant ; celles d'en-dessous en montant. (fig. 47)

L'angle optique

On appelle « angle optique », l'angle formé par les rayons qui vont de l'œil aux extrémités de l'objet à voir.

Tout ce qui se trouve dans l'angle optique est vu d'un seul coup d'œil ; tout ce qui se trouve en dehors de l'angle ne peut être vu d'un seul coup d'œil et paraît vague et indécis.

Tout objet, pour tomber dans l'angle optique, doit être éloigné du spectateur de trois fois sa grandeur.



Dans les vues panoramiques qu'on ne peut embrasser qu'en jetant successivement trois

coups d'œil : un au milieu et un de chaque côté, il y a trois points de vue à observer et par conséquent trois perspectives : celle du milieu qui suit la règle ordinaire et une autre de chaque côté dont les lignes fuyantes convergent vers un point de vue indéfini.

Perspective aérienne

Dans les vues à grand horizon on distingue trois plans différents : « l'avant-plan », le « second plan » et « l'arrière plan ». Sur l'avant plan les objets sont nettement et vigoureusement dessinés. Sur le second plan ils sont encore très distincts, mais les détails disparaissent.

Sur l'arrière plan on ne distingue plus que les grandes lignes d'une manière vague et indécise.

C'est l'effet de la perspective aérienne.
(fig. 48)

CHAPITRE XXI

Les Couleurs

La lumière blanche, décomposée par le prisme, donne six couleurs différentes placées dans l'ordre suivant : le bleu, le vert, le jaune, l'orange, le rouge et le violet.

Le bleu, le jaune et le rouge sont appelées : couleurs primitives, parce qu'elles servent à former le vert, l'orange et le violet qui, étant composées par le mélange de deux couleurs, sont appelées « couleurs binaires ».

Le vert est un mélange de bleu et de jaune.

L'orange est un mélange de jaune et de rouge.

Le violet un mélange de rouge et de bleu.

Couleurs complémentaires

La lumière blanche étant composée des trois couleurs primitives, on peut dire que ces trois couleurs sont « l'équivalent » de la lumière blanche et que, pour former la lumière blanche, elles sont les « complémentaires » les unes des autres.

On obtient cet équivalent par la juxtaposition d'une binaire à la couleur primaire qui n'entre pas dans sa composition, par exemple en juxtaposant le « vert au rouge ».

Pour cette raison on appelle ces couleurs ainsi juxtaposées « complémentaires » l'une de l'autre.

Le bleu est la complémentaire de l'orange ; le rouge est la complémentaire du vert ; le jaune la complémentaire du violet.

Par cette juxtaposition les couleurs complémentaires atteignent leur « maximum d'intensité ». Elles se rehaussent l'une l'autre.

Fig. 34 — Draperies mouillées ou collantes

Statue de Cérès

Musée du Vatican

Texte p. 94



Fig. 44. — Draperies gothiques

H. VAN EYCK : *Madone du Polyptique de Gand*

Texte p. 94





Fig. 45. — Draperies naturelles
 Guido RENI : *Assomption de la Vierge*
 Pinacothèque de Munich
 Texte p. 94

Fig. 46. — Draperies mouvementées
 Statue de l'Eglise Ste-Véronique à Rome
 Texte p 95



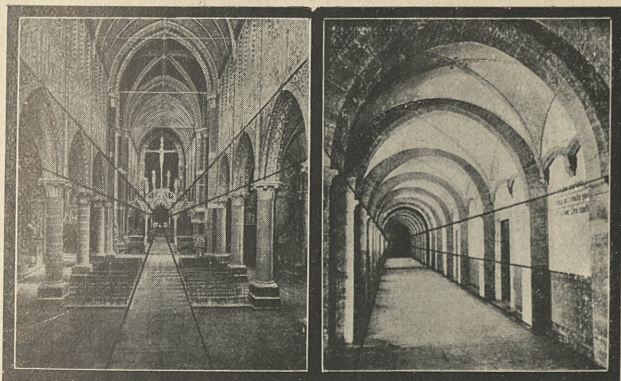


Fig 47. — Perspective linéaire

Texte p. 97

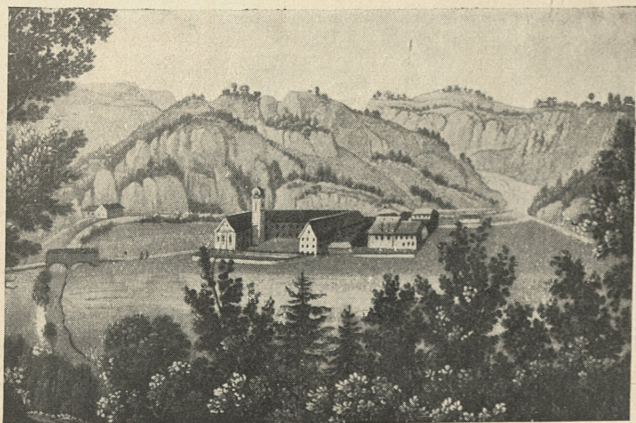


Fig. 48. — Perspective aérienne

Texte p. 98

Harmonie des couleurs

S'harmonisent entre elles :

1° les trois couleurs primaires.

2° les couleurs complémentaires.

3° L'or s'harmonise avec toutes les couleurs.

Ne s'harmonisent pas entre elles :

Les couleurs primaires avec la couleur dans la composition de laquelle elle entre.

Le bleu avec le vert et le violet.

Le rouge avec l'orange et le violet.

Le jaune avec le vert et l'orange.



On distingue encore :

Les couleurs « chaudes » : (jaune, orange, rouge, pourpre).

Les couleurs « froides » : bleu, violet.

La couleur mixte : vert.

Symbolisme des couleurs

Dans la Liturgie de l'Eglise :

Le « blanc », plénitude de lumière, est le symbole de la joie.

Le « noir », absence de lumière, exprime le « deuil » et la « mort ».

Le « violet », couleur froide, la « mortification » et la « pénitence ».

Le « rouge », couleur chaude, « Passion », « amour », « martyre ».

« Pourpre », couleur chaude, « la dignité ».

« Jaune et or » : « Eclat », « richesse ».



TABLE DES MATIÈRES

	PAGES
Préface	9
Introduction	15
I. Le goût du beau	18
II. La définition du beau	21
III. La forme et l'idée	23
IV. L'essence de l'art : l'expression de la vie	25
V. Le nécessaire, l'accessoire, le superflu.	31
VI. La forme sensible	40
VII. L'équilibre	43
VIII. L'ordonnance du tableau. - Différentes espèces de compositions	45
IX. La ligne dominante	50
X. Réalisme et idéalisme.	53
XI. De l'adaptation de la forme à l'idée. .	59

	PAGES
XII. Classification des artistes et de leurs œuvres	65
XIII. Traits caractéristiques de l'idéalisme.	70
XIV. Le Style	73
XV. L'échelle de l'idéalisme dans les dif- férents genres de sujets	75
XVI. La peinture murale	83
XVII. Le beau est inséparable du bien . . .	85
XVIII. Les proportions du corps humain. .	89
XIX. Les draperies	92
XX. La perspective	96
XXI. Les couleurs	99
Table des matières	103

Βιβλιοθήκη
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.
Κωδ.....

