COLLEGE DOCTORAL BRETAGNE
ARTS LETTRES LANGUES

UNIVERSITÉ RENNES 2

THÈSE DE DOCTORAT DE

L'UNIVERSITÉ RENNES 2

ÉCOLE DOCTORALE N° 595
Arts, Lettres, Langues
Spécialité : Histoire des arts

Par

Elodie LE BELLER

La matérialité de la peinture idéaliste à l'époque du Salon de la Rose † Croix (1892-1897)

Thèse présentée et soutenue à Rennes, le 8 novembre 2024

Unité de recherche : Histoire et Critique des Arts (UR 1279)

Rapporteurs avant soutenance :

Alain BONNET	Professeur émérite, Université de Bourgogne
Laurence BROGNIEZ	Professeure des universités, Université libre de Bruxelles

Composition du Jury :

Claire BETELU	Maîtresse de conférences, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
Alain BONNET	Professeur émérite, Université de Bourgogne
Laurence BROGNIEZ	Professeure des universités, Université libre de Bruxelles
Sarah GOULD	Maîtresse de conférences, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
Jean-David JUMEAU-LAFOND	Docteur, historien de l'art indépendant
Dir. de thèse : Pierre-Henry FRANGNE	Professeur des universités, Université Rennes 2

UNIVERSITÉ RENNES 2
École doctorale Arts, Lettres, Langues (595)
Unité de recherche Histoire et Critique des Arts (UR 1279)

LA MATÉRIALITÉ DE LA PEINTURE IDÉALISTE À L'ÉPOQUE DU SALON DE LA ROSE † CROIX (1892-1897)

Volume I

Elodie LE BELLER

Sous la direction de Pierre-Henry FRANGNE

Thèse de doctorat
Histoire des arts
Soutenue à l'Université Rennes 2 le 8 novembre 2024

Jury :

Claire BETELU	Maîtresse de conférences, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
Alain BONNET	Professeur émérite, Université de Bourgogne
Laurence BROGNIEZ	Professeure des universités, Université libre de Bruxelles
Pierre-Henry FRANGNE	Professeur des universités, Université Rennes 2
Sarah GOULD	Maîtresse de conférences, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
Jean-David JUMEAU-LAFOND	Docteur, historien de l'art indépendant

REMERCIEMENTS

Cette thèse, née de réflexions collectives autant que d'une rédaction solitaire, n'aurait pas vu le jour sans les personnes qui m'ont accompagnée sur le chemin du doctorat. Je suis profondément reconnaissante envers mon directeur de thèse, le professeur Pierre-Henry Frangne, de sa confiance, de sa bienveillance, de sa rigueur, et plus encore de l'entière liberté intellectuelle accordée à ce travail de recherche, indispensable à l'exploration des pistes les plus paradoxales, les plus hasardeuses, et finalement les plus fructueuses. Ma perception haptique des œuvres devait se confronter à sa réflexion abstraite de philosophe pour trouver un équilibre entre la matière et l'idée.

J'exprime toute ma gratitude à l'égard des chercheurs investis dans mes recherches depuis le commencement ou au terme de mon doctorat en qualité de membres du comité de suivi ou du jury de soutenance de ma thèse : merci à Claire Betelu, Bruno Boerner, Alain Bonnet, Laurence Brogniez, Xavier Deryng, Sarah Gould et Jean-David Jumeau-Lafond pour le partage de leur expertise. Je suis plus généralement redevable à la communauté scientifique qui m'entoure depuis de longues années : l'université Rennes 2 qui a financé ce projet par un contrat doctoral, l'école doctorale Arts, Lettres, Langues avec laquelle j'ai collaboré à l'édition de *TransversALL*, les départements d'histoire de l'art et d'arts plastiques dans lesquels j'ai complété mes recherches par l'enseignement.

Mes remerciements s'adressent également aux conservateurs, documentalistes, bibliothécaires et archivistes grâce auxquels j'ai bénéficié d'un accès privilégié aux œuvres et aux sources. Je porte une attention particulière aux professionnels du C2RMF (Simone Duchêne, Pascale Gillet), de l'IRPA (Julie Mauro), de l'Académie des sciences (Christine Foulcher), du musée d'Orsay (Estelle Bégué, Isabelle Gaëtan), de musées français (Francine Bouré, Cyrille Sciama, Morgane Thorel, Véronique Wilczynski-Laurent), de musées étrangers (Carmen Müller, Tamásné Schubert, Anett Somodi) et de bibliothèques ou centres d'archives (Nadia Bouzid, Frédéric Mongin, Kosta Siskasis), pour m'avoir accueillie dans leurs institutions et m'en avoir transmis les ressources.

Je remercie en outre mes amies et collègues, Héloïse et Ariadna, pour leur regard sur mes recherches à la faveur de photographies ou de relectures. Que ma famille et mes proches, qui se reconnaîtront, reçoivent toute mon affection pour leur amour, leur patience et leur soutien inconditionnels.

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS 3
SOMMAIRE 5
INTRODUCTION GÉNÉRALE 7
De la matière dans le symbolisme pictural 7
Vers une histoire technique de la peinture 13
Pour une dialectique de la peinture idéaliste 22
PARTIE I : MATÉRIAU ET TECHNIQUE 25
Introduction 25
Chapitre 1 : Sources techniques de l'art 27
Chapitre 2 : Matériaux des œuvres 61
Chapitre 3 : Techniques des artistes 95
Conclusion 139
PARTIE II : TRADITION ET MODERNITÉ 141
Introduction 141
Chapitre 1 : Artisanat et industrie 143
Chapitre 2 : Archaïsme et actualité 185
Chapitre 3 : Académisme et impressionnisme 225
Conclusion 267
PARTIE III : IDÉE ET MATIÈRE 269
Introduction 269
Chapitre 1 : Primauté de l'idée 271
Chapitre 2 : Dessin de la forme 309
Chapitre 3 : Matière de la peinture 337
Conclusion 371
CONCLUSION GÉNÉRALE 373
SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE 381
Sources 381
Bibliographie 399
TABLE DES MATIÈRES 419

LE BELLER, Elodie. La matérialité de la peinture idéaliste à l'époque du Salon de la Rose † Croix (1892-1897) - 2024

INTRODUCTION GÉNÉRALE

« L'art est l'empreinte de l'esprit dans la matière[1]. »
(Jean Delville)

De la matière dans le symbolisme pictural

Le symbolisme pictural est un art de la *matière* voué à l'expression de l'*idée*. La matérialité de la peinture, à la couche picturale composée de pigments en suspension dans un liant, entre en contradiction avec l'idéalisme du symbolisme, en tant que courant artistique aspirant à la représentation de pensées au moyen de symboles. L'historiographie se heurte au paradoxe de ces deux principes antinomiques depuis l'origine du mouvement en Europe à la fin du XIXe siècle. Les artistes, critiques, théoriciens, puis historiens du symbolisme, fédérés autour de l'antagonisme de l'idéalisme et du matérialisme, construisent un discours réfractaire à toutes les formes de matérialité valorisées par l'art et la société de l'époque : celle de la peinture empâtée par l'impressionnisme, celle de la nature étudiée par la science. Le manifeste inaugural du mouvement par Jean Moréas en 1886, par lequel s'impose le modèle d'un symbolisme littéraire au médium intangible, fait obstacle à la reconnaissance de la matérialité propre au symbolisme pictural[2]. La théorie de l'art symboliste s'élabore en conséquence sur l'oubli des matériaux et des techniques de ses représentants, suivant une stratégie rhétorique de l'omission qui passe sous silence la spécificité – et le paradoxe – de la peinture. Des trois composantes iconographique, plastique et technique de l'œuvre peinte – l'idée (exprimée par le sujet et représentée par les motifs), la forme (cernée par la ligne et modelée par la couleur), la matière (constituée par le matériau et façonnée par le procédé) –, les théoriciens éludent sciemment cette dernière.

L'article pionnier de Gabriel Albert Aurier sur « Le symbolisme en peinture » en 1891, dont l'influence détermine jusqu'à nos jours la réception du mouvement, formule une équation à deux inconnues de laquelle la matière est exclue par l'attribution à l'œuvre d'art de l'épithète

[1] DELVILLE Jean, « Notice sur Fernand Khnopff », *Annuaire de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique*, n° 91, 1925, p. 11.
[2] MORÉAS Jean, « Un manifeste littéraire : le symbolisme », *Le Figaro : supplément littéraire du dimanche*, n° 38, 18 septembre 1886, p. 150-151.

LE BELLER, Elodie. La matérialité de la peinture idéaliste à l'époque du Salon de la Rose † Croix (1892-1897) - 2024

« Symboliste, puisqu'elle exprimera cette Idée par des formes [3] ». L'auteur, tout en reconnaissant la difficulté inhérente aux arts plastiques, « car leur réclamation du droit à l'idéal est d'autant plus concluante qu'ils ne sauraient, eux, vivre en se séparant trop de la matière », se refuse à inclure les matériaux dans le vocabulaire du peintre symboliste :

> « tous les éléments de la langue picturale, lignes, plans, ombres, lumières, couleurs, deviennent, on le comprendra, des éléments abstraits qui peuvent être combinés, atténués, exagérés, déformés selon leur mode expressif propre pour arriver au but général de l'œuvre : l'expression de telle idée, de tel rêve, de telle pensée[4]. »

Gustave Soulier pèche par une négligence similaire, lui qui n'admet dans le répertoire pictural des artistes de l'âme que la ligne, la couleur, la figure, le décor et l'accessoire[5]. Alphonse Germain, en dépit d'un intérêt avéré pour les techniques artistiques lorsqu'il se fait le porte-parole d'Alexandre Séon, concentre à son tour les moyens d'expression de l'artiste idéaliste dans le symbolisme de la figure, de la ligne et de la couleur[6].

André Mellerio fait exception à cette ignorance généralisée de la matérialité de l'art par l'attention portée à la technique de l'artiste en conclusion du *Mouvement idéaliste en peinture* en 1896. Sa tentative de conciliation de la matière et de l'idée, par laquelle il se démarque des théories contemporaines, mérite la citation intégrale d'un extrait méconnu au sujet du métier et de la science de la peinture, dont le savoir-faire doit servir sans jamais brider l'expression du peintre :

> « Le premier [écueil], c'est l'incurie trop grande du métier, le sans-gêne vis-à-vis des technies nécessaires. Certaines lois primordiales de dessin et de couleur, essentielles à l'art plastique, ne peuvent être abolies, sous le prétexte de rendre uniquement l'idée, de n'entraver en rien l'inspiration. Avec ce système on arriverait à des manifestations annihilantes, enfantines d'aspect, de naïveté fausse et de maladresse voulue servant à dissimuler une ignorance et des défauts. Au contraire l'acquit – lorsqu'on ne s'en sert pas dans le seul but de l'étaler – loin d'inertifier l'esprit et la main, leur rend plus facile la directe expression de

---

[3] AURIER Gabriel Albert, « Le symbolisme en peinture : Paul Gauguin », *Mercure de France*, t. II, nº 15, mars 1891, p. 162.

[4] AURIER Gabriel Albert, « Les symbolistes », *Revue encyclopédique*, nº 32, 1892, p. 475 et 481.

[5] SOULIER Gustave, « Les Artistes de l'âme », *L'Art et la vie*, janvier 1895, p. 30 : « je voudrais rechercher maintenant quels sont les divers moyens d'expressions dont l'artiste pourra disposer pour donner une forme concrète à sa pensée. N'oublions pas, d'ailleurs, qu'une première signification, et pour ainsi dire le thème fondamental du morceau, sera fourni par la qualité des lignes et de la couleur, dont j'ai dit tout à l'heure la valeur abréviative et sentimentale. Après cette donnée première, on peut distinguer trois moyens d'expression : la figure humaine, le décor et les symboles accessoires. »

[6] GERMAIN Alphonse, « L'idéalisme-idéisme », *in Pour le Beau : essai de kallistique*, Paris, Edmond Girard, 1893, p. 30-31 : « La théorie de Séon se peut schématiser en la règle suivante : Exprimer quelque sentiment par un *geste*, une *attitude* ; par *des rythmes* et *une arabesque*, corroborer, explétiver ce sentiment ; et le rendre affectif au moyen *d'une photogénie* et *de colorations* pertinemment symboliques. Corporéiser *par des lignes expressives* un symbole, une abstraction, dans un type, autant que possible amplifié à l'archétype ; et grâce à une ou plusieurs *nuances* – concordant avec tel de nos états d'âme – homogénéiser ce symbole, cette abstraction, avec le caractère d'un être, afin que rayonne mieux l'idée ou la sensation que l'œuvre doit évoquer. »

> l'émotion ressentie, en aplanissant les difficultés matérielles de procéder. L'autre écueil, en sens contraire, c'est l'abus de la science : soit sous forme de théories dirigeantes, – soit par l'exclusive imitation d'œuvres anciennes tournant au modèle, au lieu de servir d'enseignement. L'art, quoi qu'on puisse dire, n'est pas une mathématique. La méthode scientifique peut et doit fournir les matériaux usuels spéciaux au métier, donner des assises durables à la peinture par la confection des couleurs, leur emploi raisonné, la connaissance de leurs variations chimiques sous l'action du temps et vis-à-vis l'une de l'autre, la préparation de la toile, en un mot tous les dessous du tableau. Elle possède encore une valeur indicative, quand l'artiste, n'ayant pu obtenir l'effet poursuivi, pense trouver le pourquoi de son erreur dans le manque à une loi physique de tonalité ou de direction de lignes. Mais croire à la recette mécanique de l'œuvre d'art, c'est la nier dans son essence dont le fondement repose sur l'émotion sensitive et la personnelle compréhension, que toutes les sciences du monde pourront aider à exprimer parfois, mais ne produiront jamais[7]. »

Le contre-exemple de Mellerio ouvre la voie à un discours sur la peinture symboliste inclusif des questions matérielles et techniques, que les premiers théoriciens du mouvement ont renoncé à construire, et que la présente thèse s'engage à explorer. Son postulat est simple : les peintres symbolistes, *peintres* avant d'être *symbolistes* – une étiquette attribuée *a posteriori* –, comptent le matériau et la technique parmi leurs moyens d'expression.

De l'historiographie du symbolisme pictural, et des discussions sur le nom attribuable à ce courant artistique, le titre de la thèse retient à la suite de Gustave Soulier, Alphonse Germain et André Mellerio le vocable *idéalisme* de préférence à celui de *symbolisme* avancé par Gabriel Albert Aurier[8]. Le premier revendique la finalité de cet art, l'idée, tandis que le second s'arrête à son intermédiaire, le symbole. L'*idéalisme* dénote d'autant mieux la dualité de l'idée et de la matière dans l'œuvre d'art, sans jamais occulter la primauté de l'une sur l'autre. Car l'omniprésence du champ lexical de l'idéal rappelle à tout instant le programme de la renaissance idéaliste en cours dans les arts européens de la fin du XIXe siècle : celui de la spiritualisation de la matière par l'idée, et avec elle du matériau par le sujet, du corps par l'esprit, du réel par le rêve. La réflexion sur la matérialité de la peinture idéaliste introduite dans cette thèse, si contre-intuitive qu'elle puisse paraître dans le cas d'un art aspirant à l'immatériel, ne réfute aucunement ce programme. Elle vise précisément à mettre en lumière l'éclosion de l'idée à travers le modelage de la matière. L'historien de l'art doit, pour atteindre cet objectif, détourner temporairement son regard de la théorie de l'art vers la pratique de la peinture, du

[7] MELLERIO André, *Le Mouvement idéaliste en peinture*, Paris, H. Floury, 1896, p. 69-70.
[8] SOULIER Gustave, « Les Artistes de l'âme », *art. cit.*, p. 22-34 ; GERMAIN Alphonse, « L'idéalisme-idéisme », *in Pour le Beau*, *op. cit.*, p. 29-36 ; MELLERIO André, *Le Mouvement idéaliste en peinture*, *op. cit*.

discours des écrivains vers le travail des peintres, pour comprendre le processus de matérialisation de l'idée ou inversement d'idéalisation de la matière qui s'accomplit au sein de l'œuvre d'art. Son défi est d'envisager la création en termes de fabrication, par la transformation des matières premières en un objet fini, et d'apprécier l'artiste en sa qualité d'artisan, dont le métier manuel requiert un savoir-faire spécifique. Sa tâche est d'examiner la matière de la peinture, autrement dit les matériaux qui entrent dans la composition physique d'un tableau (supports, pigments, liants) ; et la manière du peintre, dans l'acception des mots *faire* ou *facture*, à travers les techniques appliquées à l'exécution manuelle du tableau (procédés, recettes, touches[9]). Par la révélation des secrets d'atelier de la peinture idéaliste, l'historien de l'art peut tenter d'élucider l'énigme fondamentale et paradoxale de cet art : comment le peintre idéaliste matérialise-t-il l'idée ?

Une problématique aussi totalisante exige un corpus d'autant plus restrictif pour être contenue dans le format d'une thèse. La définition irrésolue du symbolisme, dont le rayonnement à travers les arts, les pays et les générations abolit toutes les limites disciplinaires, géographiques et historiques, expose au risque de recherches dispersées, impuissantes à construire une vision d'ensemble de ce courant protéiforme. Le resserrement de l'étude autour du Salon de la Rose † Croix, évènement paroxysmique de la renaissance idéaliste à la fin du XIXe siècle, reconnu comme un instant décisif de l'histoire du symbolisme par les artistes comme par les historiens, est une façon de contourner cet écueil[10]. Le Salon de la Rose † Croix sert de nom générique à une série de six expositions artistiques collectives fondée par l'écrivain

---

[9] MICHEL Christian, « Manière, faire, style », *in* CASSIN Barbara (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies*, Paris, Seuil, Le Robert, 2019, p. 752-753 : « La manière est à la fois caractère de la main (maniement du pinceau, écriture) et caractère de l'esprit (style). […] Charles Nicolas Cochin tente de substituer *faire* à *manière* ; il se refuse en effet à employer *manière* pour désigner les qualités techniques d'un tableau, qui sont les seules qui importent à ses yeux ».
RIOUT Denys, « Faktura », *in Ibid*., p. 442 : « Au sens traditionnel du terme – dérivé du latin *factura* (fabrication) – la facture, ensemble des caractéristiques des tableaux ou des sculptures liées à la manière dont les matériaux ont été mis en œuvre par l'artiste, constitue l'élément concret du style. »

[10] BERNARD Émile, « Le symbolisme pictural, 1886-1936 », *in Propos sur l'art*, Paris, Séguier, 1994 [1936], p. 283-284 : « Ce fut à la *Rose-Croix*, en 1892, qu'enfin parurent, pour le monde officiel, les premières réalisations symbolistes […]. Le symbolisme pictural, à la suite de ce succès retentissant était un fait accompli, non sous sa forme définitive, mais en idée. »
JUMEAU-LAFOND Jean-David, « The Reception of the Rose+Croix: A Symptom of the *réaction idéaliste* », *in* GREENE Vivien (éd.), *Mystical Symbolism: The Salon de la Rose+Croix in Paris, 1892-1897*, catalogue d'exposition (New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 30 juin – 4 octobre 2017, Venise, Peggy Guggenheim Collection, 28 octobre 2017 – 7 janvier 2018), New York, Guggenheim Museum Publications, 2017, p. 37 : *« The reception of the Salon de la R+C demonstrates that it actually crystallized the developments of a period and highlighted what was then referred to as the* réaction idéaliste*. »* (« La réception du Salon de la R+C démontre qu'il a en fait cristallisé les évolutions de la période et mis en lumière ce que l'on désignait alors comme la *réaction idéaliste*. ») [Traduction personnelle.]

français Joséphin Peladan (1858-1918[11]). Son organisation annuelle entre 1892 et 1897 circonscrit la chronologie de notre thèse, sans nous priver de convoquer des œuvres ou des sources antérieures ou postérieures, dans la mesure où elles aident à reconstituer les techniques en usage au cours de la décennie 1890. Elle ancre par ailleurs notre étude dans l'espace grâce à la localisation des six gestes esthétiques dans divers lieux d'exposition à Paris, sans réprimer le cosmopolitisme propre au courant symboliste puisque l'évènement revendique son « caractère international[12] » en accueillant des artistes originaires de plusieurs pays d'Europe. Le Salon de la Rose † Croix présente surtout l'avantage d'étayer notre réflexion sur une théorie de l'art idéaliste cohérente, diffusée dès 1891 par le canal des publications officielles de l'Ordre de la Rose † Croix, et systématisée en 1894 par l'édition de la doctrine esthétique de son fondateur[13].

Les catalogues des Salons de la Rose † Croix fournissent les noms d'artistes qui acceptent de se réunir sous la bannière de l'idéalisme par leur participation aux gestes esthétiques. Certains s'en approprient même la dénomination et le programme par leur adhésion parallèle aux Salons d'Art idéaliste à Bruxelles entre 1896 et 1898, fondés par Jean Delville sur le modèle de Joséphin Peladan[14]. Sans être membres de l'Ordre de la Rose † Croix, ces artistes sont affiliés à la Rose † Croix esthétique par leur invitation au Salon, et seront qualifiés de *rosicruciens* à ce titre uniquement[15]. De la liste des 228 exposants recensés aux Salons de la Rose † Croix, Mary Slavkin dégage une dizaine de figures centrales, sélectionnées sur la base de trois critères quantitatifs révélateurs de leur présence, de leur assiduité et de leur réception : la présentation d'un nombre minimal de dix œuvres, la participation à plus de la moitié des Salons et la mention dans pas moins de quinze comptes-rendus d'exposition[16]. Le corpus de notre thèse s'aligne sur les critères de Mary Slavkin – tout en écartant Ville Vallgren en raison de sa carrière de sculpteur, ainsi que Pierre-Émile Cornillier et Pinckney Marcius-Simons par défaut de monographie sur laquelle fonder l'analyse de leur œuvre.

---

[11] Les sources primaires et secondaires montrent des variations typographiques autour des noms *Rose † Croix* (*Rose-Croix*, *Rose+Croix*) et *Joséphin Peladan* (*Péladan*), uniformisées sur la base de la page de titre de ce document fondateur : PELADAN Joséphin, *Salon de la Rose † Croix : règles et monitoires*, Paris, E. Dentu, 1891.
[12] *Ibid.*, p. 11.
[13] PELADAN Joséphin, *Salon de la Rose † Croix*, *op. cit.* ; PELADAN Joséphin, *L'Art idéaliste et mystique : doctrine de l'Ordre et du Salon annuel des Rose+Croix*, Paris, Chamuel, 1894.
[14] DELVILLE Jean, « Salons d'Art idéaliste », *La Ligue artistique*, n° 23, 4 décembre 1895, p. 6 ; LAOUREUX Denis (dir.), *Jean Delville, 1867-1953, maître de l'idéal*, catalogue d'exposition (Namur, Musée Félicien Rops, 25 janvier – 4 mai 2014), Paris, Somogy, Namur, Musée Félicien Rops, 2014, p. 132-133.
[15] PELADAN Joséphin, *Salon de la Rose † Croix*, *op. cit.*, p. 10 : « Le caractère théocratique de l'ordre de la R+C n'engage aucunement les artistes, et leur individualité reste en dehors du caractère de l'ordre. Ils sont seulement des Invités, et par conséquent nullement solidaires au point de vue doctrinal. »
[16] Les listes sont fournies en table 2 (« Ten central artists ») et table 4 (« Artists who exhibited ») dans : SLAVKIN Mary, *Dynamics and Divisions at the Salons of The Rose-Croix: Statistics, Aesthetic Theories, Practices, and Subjects*, thèse de doctorat, WASHTON LONG Rose-Carol (dir.), New York, City University of New York, 2014, p. 296 et 299-304.

Sept artistes de nationalités française et belge, dont la réception a durablement associé les noms à l'histoire du symbolisme, se distinguent en définitive comme les meilleurs représentants de la peinture idéaliste au Salon de la Rose † Croix : Maurice Chabas (1862-1947), Jean Delville (1867-1953), André des Gachons (1871-1951), Fernand Khnopff (1858-1921), Alphonse Osbert (1857-1939), Armand Point (1861-1932) et Alexandre Séon (1855-1917). L'inventaire de leur œuvre peint, réalisé sur la base des monographies disponibles à leur sujet (catalogues raisonnés, catalogues d'exposition, biographies ou thèses de doctorat), est conditionné par l'état de la recherche et ne peut prétendre à l'exhaustivité. Il aboutit, selon la fortune critique de chaque peintre, à des ensembles très inégaux du point de vue de la quantité d'œuvres comme de la qualité de la documentation rassemblées. Ce corpus d'un nombre total de 296 numéros englobe l'intégralité des peintures créées par ces artistes entre 1892 et 1897, et pas seulement celles présentées au Salon de la Rose † Croix, dans une volonté d'impartialité : il admet tous les matériaux et toutes les techniques employés en peinture par les exposants, indépendamment des critères de sélection de Joséphin Peladan. Seules les œuvres les plus accessibles ou les mieux documentées, identifiées par des fiches techniques complètes et illustrées par des photographies en haute définition, feront cependant l'objet d'une analyse matérielle et technique approfondie. Aux côtés de Chabas, Delville, Gachons, Khnopff, Osbert, Point et Séon pourront être convoquées à titre de comparaison des figures secondaires du Salon de la Rose † Croix (entre autres Edmond Aman-Jean, Émile Fabry, Charles Filiger, Louis Welden Hawkins, Henri Martin, Charles Maurin ou Edgard Maxence), dans l'espoir de présenter un panorama aussi étendu et nuancé que possible des pratiques picturales idéalistes.

Vers une histoire technique de la peinture

L'histoire de l'art, *a fortiori* celle de l'art symboliste, est héritière de la tradition philosophique de l'idéalisme platonicien qui présuppose la primauté de l'idée sur la matière[17]. Depuis les débuts de la discipline, ce paradigme idéaliste conditionne la démarche des historiens de l'art qui accordent la priorité à l'iconographie (l'analyse du sujet de l'œuvre) au détriment de la matérialité (l'examen de la technique de l'artiste). L'émergence de l'histoire matérielle et technique de l'art révèle cependant une réorientation récente des travaux académiques et une reconnaissance nouvelle de la matérialité artistique. Cette évolution accompagne le « tournant matériel » (*material turn*) engagé par les sciences humaines et sociales à la fin de la décennie 1980, qui place la culture matérielle au centre d'une réflexion sur la signification et l'agentivité des objets en interaction avec l'homme – parmi lesquels des artefacts tels que les œuvres d'art[18]. En dépit de l'interdisciplinarité des études matérielles, Mary Beaudry et Dan Hicks insistent sur les perspectives disciplinaires qui continuent d'orienter la recherche dans ce domaine : « Une prise de conscience des méthodes disciplinaires, et des histoires disciplinaires, est une première étape cruciale dans tout compte rendu adéquat des études contemporaines sur la culture matérielle[19]. » Une présentation historiographique et méthodologique de l'histoire matérielle et technique de l'art est par conséquent nécessaire à la délimitation du champ de recherche dans lequel se positionne cette thèse.

L'histoire technique de l'art (d'après la dénomination consensuelle *technical art history*) s'impose dans le paysage académique au cours de la décennie 1990, alors que se multiplient les travaux individuels ou collectifs sur la matérialité des œuvres, initiés principalement par les chercheurs anglo-saxons, néerlandais et allemands[20]. Ce champ de

---

[17] LEHMANN Ann-Sophie, « How Materials Make Meaning », *in* CHAPMAN Perry H., LEHMANN Ann-Sophie et SCHOLTEN Frits T. (dir.), *Meaning in Materials, 1400-1800*, Leiden, Boston, Brill, 2013, p. 11 : *« The discipline of art history still suffers the consequences of the "mind above matter" paradigm as it offers ample theories about the aesthetics, style, iconography, perception, reception, collection and so on of artworks, but little about their making and materials. »* (« La discipline de l'histoire de l'art souffre encore des conséquences du paradigme "l'esprit au-dessus de la matière", car elle propose de nombreuses théories sur l'esthétique, le style, l'iconographie, la perception, la réception, ou encore la collection des œuvres d'art, mais peu sur leur fabrication et leurs matériaux. ») [Traduction personnelle.]

[18] Pour une présentation de l'histoire et de l'actualité du tournant matériel dans les sciences humaines et sociales (en particulier l'archéologie, l'anthropologie, la géographie et les études des sciences et des techniques), voir : BEAUDRY Mary et HICKS Dan (dir.), « Material Culture Studies: A Reactionary View », *in The Oxford Handbook of Material Culture Studies*, Oxford, Oxford University Press, 2010, p. 1-21.

[19] *Ibid*., p. 4-5 : *« An awareness of disciplinary methods, and disciplinary histories, is a crucial first step in any adequate account of contemporary material culture studies. »* [Traduction personnelle.]

[20] Pour une présentation de l'histoire technique de l'art et de son historiographie, voir : AINSWORTH Maryan W., « From Connoisseurship to Technical History: The Evolution of the Interdisciplinary Study of Art », *Getty Newsletter*, vol. 20, nº 1, 2005, p. 4-10 ; HERMENS Erma, « Technical Art History: The Synergy of Art,

recherche interdisciplinaire, au croisement de l'histoire de l'art, de la conservation-restauration et des sciences physico-chimiques, étudie l'évolution des ateliers, des instruments, des matériaux et des techniques impliqués dans la fabrication des œuvres à travers tous les arts visuels, toutes les zones géographiques et toutes les périodes historiques. Valérie Nègre remarque la volonté de ses représentants – déjà sensible dans le titre de la collection *Making & Meaning* publiée par la National Gallery de Londres dans les années 1990 – de « dépasser l'opposition savamment construite entre les anciennes notions de *technè* et d'*epistémè* » afin de « connecter le domaine du faire et celui du savoir, "le travail de la main et celui de l'esprit[21]" ». L'actualité de la recherche en France laisse oublier son investissement tardif dans ce domaine. Aux journées d'étude organisées par le centre de recherche Histoire Culturelle et Sociale de l'Art (HiCSA) de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne entre 2014 et 2019, dont *Contribution à une histoire technologique de l'art* et *Aux limites de l'étude matérielle de la peinture* réunissent les actes, s'ajoutent désormais le séminaire de recherche sur « La Fabrique de l'art » organisé par l'Institut national d'histoire de l'art en 2021-2023 et le numéro thématique « Matières, matérialités, *making* » de la revue *Histoire de l'art* en 2024[22]. La matière, après avoir été mise à l'honneur au festival de l'histoire de l'art au château de Fontainebleau en 2015, a par ailleurs été choisie comme thème du congrès du Comité International d'Histoire de l'Art à Lyon en 2024[23]. Notre thèse prolonge cet élan actuel de la recherche française vers une étude matérielle de l'art.

Conservation and Science », *in* LENAIN Thierry, LOCHER Hubert et RAMPLEY Matthew (dir.), *Art History and Visual Studies in Europe: Transnational Discourses and National Frameworks*, Leiden, Boston, Brill, 2012, p. 151-165 ; BOMFORD David, HERMENS Erma et NÈGRE Valérie, « De l'histoire des techniques de l'art à l'histoire de l'art », *Perspective*, nº 1, 2015, p. 29-42 ; THOMAS Romain, « Les matériaux de l'art : perspectives de la recherche actuelle en histoire de l'art moderne », *Circé*, nº 8, 16 avril 2016, [http://www.revue-circe.uvsq.fr/les-materiaux-de-lart-perspectives-de-la-recherche-actuelle-en-histoire-de-lart-moderne/], consulté le 28 mai 2024.

[21] BOMFORD David, HERMENS Erma et NÈGRE Valérie, « De l'histoire des techniques de l'art à l'histoire de l'art », *art. cit.*, p. 29.

[22] BETELU Claire, PARMENTIER Cécile et SERVAIS Anne (dir.), *Contribution à une histoire technologique de l'art*, actes de journées d'étude (Paris, Institut national d'histoire de l'art, 21 juin 2014, 15 octobre 2014, 10 octobre 2015), Paris, HiCSA Éditions, 2018 ; JOUVES-HANN Barbara et VIRABEN Hadrien (dir.), *Aux limites de l'étude matérielle de la peinture : reconstitution du geste artistique*, actes de journée d'étude (Paris, Institut national d'histoire de l'art, 28 septembre 2019), Paris, HiCSA Éditions, 2021 ; *La Fabrique de l'art : utilisation des données matérielles en histoire de l'art*, séminaire (Paris, Institut national d'histoire de l'art, 2021-2023), [https://www.inha.fr/fr/recherche/programmation-scientifique/en-2021-2022/la-fabrique-materielle-du-visuel.html], consulté le 28 mai 2024 ; ESPOSITO Arianna et MORANA BURLOT Delphine (dir.), « Matières, matérialités, *making* », *Histoire de l'art*, nº 93, juin 2024.

[23] *La Matière de l'œuvre*, festival de l'histoire de l'art (Fontainebleau, Château de Fontainebleau, 29 – 31 mai 2015), [https://www.festivaldelhistoiredelart.fr/wp-content/uploads/2021/04/fha15_programme-papier_complet.pdf], consulté le 28 mai 2024 ; *Matière / matérialité*, congrès du Comité International d'Histoire de l'Art (Lyon, Centre de congrès, 23 – 28 juin 2024), [https://www.cihalyon2024.fr/fr/], consulté le 28 mai 2024.

L'histoire technique de l'art englobe différents axes choisis comme lignes directrices pour la méthodologie de cette thèse. Le principal, la recherche sur les sources techniques de l'art, se donne pour missions la collecte et l'analyse des sources matérielles, visuelles et textuelles qui documentent la fabrication des œuvres d'art[24]. L'investigation des écrits techniques connaît des antécédents aux XVIIIe et XIXe siècles à travers l'édition, la traduction et le commentaire de traités manuscrits de l'Antiquité, du Moyen Âge et de la Renaissance. Daniel V. Thompson, professeur à l'université de Yale, renouvelle cette approche dans les années 1930 en combinant la lecture des traités du passé avec l'expérimentation des recettes contenues dans ces textes. La recherche sur les sources techniques de l'art, dans la lignée de Thompson, croise l'étude historique des documents, la reconstruction des procédés anciens et l'analyse scientifique des œuvres. Ce domaine de recherche est désormais institutionnalisé par l'intégration au sein de l'ICOM-CC du groupe de travail « Art Technological Source Research » fondé à Amsterdam en 2002, et dynamisé par l'organisation de colloques réguliers dont le plus récent s'est tenu à Paris en 2022[25]. Les études de cas présentées lors de ces évènements s'appuient sur des réflexions méthodologiques communes, auxquelles contribuent notamment la typologie des sources techniques d'Ad Stijnman dans « Materials for Art Technological Source Research: Theoretical Issues » et la grille d'analyse des documents de Mark Clarke dans « Asymptotically Approaching the Past: Historiography and Critical Use of Sources in Art Technological Source Research[26] ».

---

[24] Pour une introduction à la recherche sur les sources techniques de l'art, voir : STIJNMAN Ad, « The Art Technological Source Research Working Group (ATSR) and the Dissemination of Information on Art Technology », *in* BETELU Claire, PARMENTIER Cécile et SERVAIS Anne (dir.), *Contribution à une histoire technologique de l'art*, *op. cit.*, p. 117-129.

[25] Neuf colloques ont été organisés entre 2004 et 2022 : *Art of the Past: Sources and Reconstruction*, colloque (Amsterdam, Institut du patrimoine des Pays-Bas, 2004) ; *Art Technology: Sources and Methods*, colloque (Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 5 – 6 octobre 2006) ; *Sources and Serendipity: Testimonies of Artists' Practice*, colloque (Glasgow, University of Glasgow, 2009) ; *The Artist's Process: Technology and Interpretation*, colloque (Vienne, Akademie der bildenden Künste, 23 – 24 septembre 2010) ; *Making and Transforming Art: Technology and Interpretation*, colloque (Brussels, Royal Institute of Cultural Heritage, 22 – 23 novembre 2012) ; *Sources on Art Technology: Back to Basics*, colloque (Amsterdam, Rijksmuseum, 16 – 17 juin 2014) ; *Expression and Sensibility: Art Technological Sources and the Rise of Modernism*, colloque (Stuttgart, State Academy of Fine Art and Design, 10 – 11 novembre 2016) ; *Reflecting on Reconstructions: The Role of Sources and Performative Methods in Art Technological Studies*, colloque (Cologne, Cologne Institute of Conservation Sciences, 26 – 27 septembre 2019) ; *Work in Progress : explorer gestes et savoir-faire artistiques à travers les sources de la technologie de l'art*, colloque (Paris, Institut national d'histoire de l'art, 24 – 25 novembre 2022).

[26] STIJNMAN Ad, « Materials for Art Technological Source Research: Theoretical Issues », CLARKE Mark, « Asymptotically Approaching the Past: Historiography and Critical Use of Sources in Art Technological Source Research », *in* CENALMOR BRUQUETAS Elena, KROUSTALLIS Stefanos, TOWNSEND Joyce, *et al*., *Art Technology: Sources and Methods*, actes de colloque (Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 5 – 6 octobre 2006), London, Archetype Publications, 2008, p. 1-5 et 16-22.

La conservation-restauration est un second axe de l'histoire technique de l'art pris en considération dans la méthodologie de la thèse[27]. Ses représentants ont pour responsabilité « la sauvegarde du patrimoine culturel, tout en garantissant son accessibilité aux générations présentes et futures[28]. » Le premier centre de recherche en conservation – le Straus Center for Conservation and Technical Studies, fondé en 1928 aux États-Unis par Edward Forbes (directeur du Fogg Art Museum à Cambridge) – anticipe l'évolution des pratiques des conservateurs de musée par la mise au point de nouvelles méthodes scientifiques pour l'analyse de la composition physique des œuvres. L'imagerie scientifique des peintures, en particulier, progresse au rythme de la science tout au long du XXe siècle avec l'application de la radiographie dans les années 1920 ou de la réflectographie infrarouge dans les années 1960[29]. Les revues professionnelles comme *National Gallery Technical Bulletin* ou *Technè* diffusent les résultats des investigations menées à l'occasion d'acquisitions, de restaurations ou d'expositions [30]. Les conservateurs-restaurateurs restent encore aujourd'hui les acteurs prédominants de l'histoire technique de l'art, par l'étude de cas choisis au sein des collections muséales dont ils sont responsables. Les récents ouvrages collectifs *Recherche et restauration : histoires, pratiques et perspectives* et *Recherches de conservateurs(rices)-restaurateurs(rices) ? Florilège (2018-2022)* témoignent de la vitalité de leurs travaux[31].

L'histoire économique de l'art est un troisième axe de recherche utile à la méthodologie de la thèse[32]. Intéressée par la provenance, la disponibilité, le coût et les fournisseurs des matières premières, elle vise à reconstituer le marché du matériel artistique qui conditionne la fabrication des œuvres d'art dans une région et à une période données. Les archives

---

[27] Pour une introduction à la recherche en conservation-restauration, voir : HERMENS Erma, « Technical Art History: The Synergy of Art, Conservation and Science », *op. cit.*, p. 151-165.

[28] *Terminologie de la conservation-restauration du patrimoine culturel matériel*, XVe conférence triennale de l'ICOM-CC (New Delhi, 22 – 26 septembre 2008). Cité dans : BETELU Claire et SERVAIS Anne, « Interroger la matérialité des œuvres d'art : regards conjoints de la conservation-restauration et des sciences humaines », *in* BERTRAND Loïc, DAVID Sophie et JOUVES-HANN Barbara (dir.), *Recherche et restauration : histoires, pratiques et perspectives*, actes de journée d'étude (Paris, Galerie Colbert, 22 septembre 2021), Paris, HiCSA Éditions, 2023, p. 90.

[29] Pour une présentation des différentes techniques d'imagerie scientifique (grossissement, microscopie, réflectographie infrarouge, examen sous ultraviolet, radiographie, analyse par fluorescence X), voir : HATHAWAY Nenagh, « Les méthodes de recherche de l'historien de l'art spécialiste de l'analyse matérielle des œuvres : quelques outils et pratiques », *in* HATHAWAY Nenagh, MACDONALD Brandi Lee, *et al*., *The Unvarnished Truth: Exploring the Material History of Paintings*, Hamilton, McMaster Museum of Art, 2015, p. 251-256.

[30] *National Gallery Technical Bulletin*, depuis 1977, [https://www.nationalgallery.org.uk/research/research-resources/technical-bulletin], consulté le 28 mai 2024 ; *Technè*, depuis 1994, [https://c2rmf.fr/categorie/techne], consulté le 28 mai 2024.

[31] BERTRAND Loïc, DAVID Sophie et JOUVES-HANN Barbara (dir.), *Recherche et restauration*, *op. cit.* ; BETELU Claire (dir.), *Recherches de conservateurs(rices)-restaurateurs(rices) ? Florilège (2018-2022)*, Paris, HiCSA Éditions, 2024.

[32] Pour une présentation succincte de l'histoire économique de l'art, voir : THOMAS Romain, « Les matériaux de l'art : perspectives de la recherche actuelle en histoire de l'art moderne », *art. cit*.

commerciales (livres de compte, registres de douane, listes de prix, etc.) apportent les sources primaires nécessaires à une telle entreprise, anticipée par Rosamond D. Harley dès 1970[33]. L'orientation prioritaire des recherches en direction du marché européen de l'époque moderne est illustrée par les actes des récents colloques *Trade in Artists' Materials: Markets and Commerce in Europe to 1700* et *Trading Paintings and Painters' Materials 1550-1800*[34]. Le marchand de couleurs et l'offre de pigments sont les objets d'étude privilégiés des chercheurs actifs dans ce domaine : les fournisseurs de matériel artistique, en particulier, continuent d'être inventoriés par la mise à jour régulière de bases de données telles que le *Guide Labreuche*, *Artists' Colourmen* ou *British Artists' Suppliers (1650-1950*[35]*)*.

L'iconologie des matériaux est un dernier axe de recherche destiné à guider notre méthodologie[36]. Elle se donne pour objectif d'interpréter la signification ajoutée par les matériaux à l'œuvre d'art qu'ils composent. Dénommée par Günter Bandmann dès 1969, théorisée par Thomas Raff en 1994 dans l'ouvrage *Die Sprache der Materialien* (« le langage des matériaux »), cette initiative de la recherche allemande concerne principalement les arts de la sculpture et de l'architecture[37]. Son extension au domaine de la peinture par Marjolijn Bol et Ann-Sophie Lehmann, sur la base d'une méthodologie introduite par cette dernière dans « How Materials Make Meaning » et « The Matter of the Medium: Some Tools for an Art-Theoretical Interpretation of Materials », est récente et encore peu explorée[38]. La valeur sémantique attribuée aux matériaux par une société ou un artiste peut être déduite selon Thomas Raff de

---

[33] HARLEY Rosamond D., *Artists' Pigments c. 1600-1835: A Study in English Documentary Sources*, London, Butterworth, 1970.

[34] CANNON Joanna, KIRBY Jo et NASH Susie (dir.), *Trade in Artists' Materials: Markets and Commerce in Europe to 1700*, actes de colloque (London, National Gallery, Courtauld Institute of Art, 11 – 12 février 2005), London, Archetype publications, 2010 ; CHRISTENSEN Anne Haack et JAGER Angela (dir.), *Trading Paintings and Painters' Materials 1550-1800*, actes de colloque (Copenhague, Musée national du Danemark, 21 – 22 juin 2018), London, Archetype Publications, 2019.

[35] Guide Labreuche : le guide des fournisseurs de matériel pour artistes, France, XVIIIe-XXe siècles, [https://www.guide-labreuche.com/], consulté le 28 mai 2024 ; Artists' Colourmen, [https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/conservation/colourmen/], consulté le 28 mai 2024 ; British Artists' Suppliers (1650-1950), [https://www.npg.org.uk/collections/research/programmes/directory-of-suppliers/], consulté le 28 mai 2024.

[36] Pour une présentation succincte de l'iconologie des matériaux, voir : THOMAS Romain, « Les matériaux de l'art : perspectives de la recherche actuelle en histoire de l'art moderne », *art. cit*.

[37] BANDMANN Günter, « Bemerkungen zu einer Ikonologie des Materials », *Städel-Jahrbuch*, 1969, p. 75-100 ; RAFF Thomas, *Die Sprache der Materialien: Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe*, München, Deutscher Kunstverlag, 1994.

[38] BOL Marjolijn et LEHMANN Ann-Sophie, « Painting Skin and Water: Towards a Material Iconography of Translucent Motifs in Early Netherlandish Painting », *in* CAMPBELL Lorne, REYNOLDS Catherine, VAN DER STOCK Jan et WATTEEUW Lieve (dir.), *Rogier Van der Weyden in Context*, actes de colloque (Leuven, KU Leuven, 22 – 24 octobre 2009), Paris, Leuven, Walpole, Peeters Publishers, 2012, p. 215-225 ; LEHMANN Ann-Sophie, « How Materials Make Meaning », *op. cit.*, p. 6-27 ; LEHMANN Ann-Sophie, « The Matter of the Medium: Some Tools for an Art-Theoretical Interpretation of Materials », *in* ANDERSON Christy, DUNLOP Anne et SMITH Pamela H. (dir.), *The Matter of Art: Materials, Practices, Cultural Logics, c. 1250-1750*, Manchester, Manchester University Press, 2015, p. 21-41.

leurs propriétés physiques, de leurs provenances géographiques et de leurs usages historiques, sans négliger le témoignage des sources écrites. En plus de ces attributions à des composants isolés, les interactions et les comparaisons entre les matériaux doivent être considérées d'après Ann-Sophie Lehmann afin de mettre en évidence la signification globale issue de leur combinaison.

Au-delà de l'histoire technique de l'art, notre thèse ne s'interdit pas un recours ponctuel à des champs de recherche extérieurs et subsidiaires, dont les concepts et les méthodes sont susceptibles d'apporter un éclairage intéressant sur l'un ou l'autre de ses objets d'étude. La philosophie de l'art en priorité, mais aussi l'histoire sociale de l'art, ou encore la génétique des arts, invitent à regarder la pratique picturale sous un autre angle, par l'inscription de la peinture dans un système des arts, de l'artiste dans la société de son époque, ou de l'œuvre dans le processus de sa création[39]. Ces courants de la recherche, moins directement concernés par la matérialité de la peinture, participent avec la recherche sur les sources techniques de l'art, la conservation-restauration, l'histoire économique de l'art et l'iconologie des matériaux à brosser la toile de fond de notre thèse.

L'histoire technique de l'art contemporain, à l'essor ininterrompu depuis les années 1990, prépare depuis longtemps le terrain à une étude de la matérialité de la peinture idéaliste. Cette dernière s'ancre dans une histoire générale des techniques artistiques aux XIXe et XXe siècles, retracée par Florence de Mèredieu dans l'*Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain* et par Monika Wagner dans *Das Material der Kunst : eine andere Geschichte der Moderne*, deux ouvrages où les nouveaux matériaux expérimentés par les artistes d'avant-garde sont mis à l'honneur[40]. Une histoire technique de la peinture du XIXe siècle, qui offrirait un panorama de l'évolution de cet art plus traditionnel et une synthèse des données de la recherche sur ce sujet, reste encore à écrire. De nombreux ouvrages, catalogues d'exposition, thèses de doctorat et articles scientifiques contribuent déjà à une meilleure connaissance des matériaux et des techniques en usage dans les ateliers de cette

[39] Pour une application de la philosophie de l'art aux matériaux artistiques, une historiographie de l'histoire sociale de l'art ou une introduction à la génétique des arts, voir : SÈVE Bernard, « Introduction », *in Les Matériaux de l'art*, Paris, Éditions du Seuil, 2023, p. 9-24 ; HEINICH Nathalie, « Deuxième génération : histoire sociale », *in La Sociologie de l'art*, Paris, La Découverte, 2001, p. 26-39 ; BIASI Pierre-Marc de, « Pour une génétique généralisée : l'approche des processus dans les arts et les sciences », *in* BIASI Pierre-Marc de et HERSCHBERG PIERROT Anne (dir.), *L'Œuvre comme processus*, Paris, CNRS Éditions, 2017, p. 289-305.

[40] MÈREDIEU Florence de, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, Paris, Larousse, 2008 ; WAGNER Monika, *Das Material der Kunst : eine andere Geschichte der Moderne*, München, C. H. Beck, 2001.

période. Les publications récentes se complètent par la variété de leurs objets d'étude : Stephen Hackney, Jacqueline Ridge et Joyce Townsend se consacrent à un mouvement, le préraphaélisme, dans *Pre-Raphaelite Painting Techniques: 1848-1856* ; Pascal Labreuche retient un matériau, la toile, dans *Paris, capitale de la toile à peindre : XVIIIe-XIXe siècle* ; Karoline Beltinger et Jilleen Nadolny optent pour une recette, la tempera, dans *Painting in Tempera, c. 1900*[41]. D'autres travaux témoignent en outre de la diversité des perspectives de recherche : Clotilde Roth-Meyer aborde la création artistique parisienne sous un angle économique, celui du marché du matériel pour artistes, par l'étude des *Marchands de couleurs à Paris au XIXe siècle* ; Matthias Krüger analyse le discours des critiques d'art sur la pâte picturale, à travers le débat sur la peinture lisse et la peinture empâtée, dans *Das Relief der Farbe : Pastose Malerei in der französischen Kunstkritik, 1850-1890* ; Sarah Gould articule la technique (la surface peinte) à l'iconographie (la matière représentée) autour du concept de *texture*, à partir d'un corpus de peintres britanniques, dans *Making Texture Matter: the Materiality of British Paintings, 1788-1914*[42]. Les matériaux et les techniques des peintres impressionnistes, examinés dès 1976 par Bernard Dunstan dans *Painting Methods of the Impressionists*, retiennent particulièrement l'attention des chercheurs[43]. Anthea Callen est l'auteur de trois ouvrages de référence sur le sujet – *Les Peintres impressionnistes et leur technique*, *The Art of Impressionism: Painting Technique and the Making of Modernity* et *The Work of Art: Plein-Air Painting and Artistic Identity in Nineteenth-Century France* –, exemplaires par leur analyse complémentaire des caractéristiques techniques de la peinture impressionniste et du contexte socio-économique de la production picturale[44]. L'histoire technique de la peinture française du dernier quart du XIXe siècle, décrite avec une rare acuité par Anthea Callen, installe l'environnement dans lequel resituer la peinture idéaliste.

L'état de la recherche sur les techniques des peintres impressionnistes révèle en creux le manque de connaissances sur la matérialité du symbolisme pictural. Ni la bibliographie

---

[41] HACKNEY Stephen, RIDGE Jacqueline et TOWNSEND Joyce H., *Pre-Raphaelite Painting Techniques: 1848-1856*, London, Tate Publishing, 2004 ; LABREUCHE Pascal, *Paris, capitale de la toile à peindre : XVIIIe-XIXe siècle*, [Paris], CTHS, Institut national d'histoire de l'art, 2011 ; BELTINGER Karoline et NADOLNY Jilleen (dir.), *Painting in Tempera, c. 1900*, Zürich, Swiss Institute of Art, Archetype Publications, 2016.

[42] ROTH-MEYER Clotilde, *Les Marchands de couleurs à Paris au XIXe siècle*, thèse de doctorat, FOUCART Bruno (dir.), Paris, Université Paris-Sorbonne, 2004 ; KRÜGER Matthias, *Das Relief der Farbe : pastose Malerei in der französischen Kunstkritik, 1850-1890*, München, Deutscher Kunstverlag, 2007 ; GOULD Sarah, *Making Texture Matter: The Materiality of British Paintings, 1788-1914*, thèse de doctorat, OGÉE Frédéric (dir.), Paris, Université Paris 7, 2016.

[43] DUNSTAN Bernard, *Painting Methods of the Impressionists*, New York, Watson-Guptill Publications, 1976.

[44] CALLEN Anthea, *Les Peintres impressionnistes et leur technique*, Paris, Inter-livres, 1991 [1983] ; CALLEN Anthea, *The Art of Impressionism: Painting Technique and the Making of Modernity*, New Haven, London, Yale University Press, 2000 ; CALLEN Anthea, *The Work of Art: Plein-Air Painting and Artistic Identity in Nineteenth-Century France*, London, Reaktion Books, 2015.

prolifique sur le courant symboliste, ni les récents colloques internationaux *Redéfinir le symbolisme européen* et *Les Mondes du symbolisme*, ne formulent l'ambition d'une réflexion fondamentale sur la matérialité de l'art idéaliste[45]. Les spécialistes du mouvement ont certes été interpellés par l'incursion de ses représentants dans certaines techniques inhabituelles comme le pastel ou la photographie, choisis comme objets d'étude dans *Le Mystère et l'éclat* par Jean-David Jumeau-Lafond et *Du symbolisme comme chambre noire de l'imaginaire photographique* par Chloé Mousset-Becouze[46]. La pratique généralisée de la peinture, en revanche, a rarement été remise en question. La matérialité de la surface picturale dans l'art symboliste a tout de même suscité l'interrogation parallèle de Jean Clay et de Reinhold Heller dans les années 1980[47]. Le premier, dans « Gauguin, Nietzsche, Aurier : notes sur le renversement matériel du symbolisme », met en évidence la contradiction entre le refoulement de la matière dans la théorie de l'art idéaliste et la révélation du matériau à la surface des tableaux symbolistes. Le second, dans « Concerning Symbolism and the Structure of Surface », observe dans trois tableaux de Paul Gauguin, Edvard Munch et Fernand Khnopff comment le symbolisme rompt avec la représentation illusionniste de la nature par la démonstration de la composition matérielle de la peinture. Cette discussion sur la présence-absence du matériau, montré ou caché à la surface du tableau, mériterait de convoquer un panel élargi de peintres symbolistes.

Les historiens de l'art disposent aujourd'hui, pour approfondir ces considérations techniques, de nouvelles données identifiées par les conservateurs ou les chimistes, et dispersées dans les publications monographiques sur les représentants majeurs du courant symboliste. Le format du livre, plus que celui de l'article scientifique à la diffusion confidentielle, permet d'isoler les peintres les mieux documentés. La figure de Paul Gauguin s'impose dès l'an 2000 par la publication de *Technique and Meaning in the Paintings of Paul Gauguin*, un ouvrage dans lequel le conservateur de peinture Travers H. Newton et l'historien

---

[45] *Redéfinir le symbolisme européen*, colloque (Paris, Musée d'Orsay, 13 – 14 avril 2012) ; *Les Mondes du symbolisme*, colloque (Bruxelles, Université libre de Bruxelles, 16 – 18 mai 2024).

[46] JUMEAU-LAFOND Jean-David, « Symbolismes », *in* COGEVAL Guy (dir.), *Le Mystère et l'éclat : pastels du Musée d'Orsay*, catalogue d'exposition (Paris, Musée d'Orsay, 30 septembre 2008 – 4 janvier 2009), Paris, Réunion des musées nationaux, Musée d'Orsay, 2008, p. 128-131 ; SAUNIER Philippe, « Le pastel symboliste », *in* BURNS Thea et SAUNIER Philippe, *L'Art du pastel*, [Paris], Citadelles & Mazenod, 2014, p. 339-354 ; MOUSSET-BECOUZE Chloé, *Du symbolisme comme chambre noire de l'imaginaire photographique*, thèse de doctorat, SAULE-SORBE Hélène (dir.), Pessac, Université Bordeaux-Montaigne, 2014.

[47] CLAY Jean, « Gauguin, Nietzsche, Aurier : notes sur le renversement matériel du symbolisme », *in* ANQUETIL Marie-Amélie et WARNOD Jeanine, *L'Éclatement de l'impressionnisme*, catalogue d'exposition (Saint-Germain-en-Laye, Musée départemental du Prieuré, 13 octobre 1982 – 16 janvier 1983), Saint-Germain-en-Laye, Musée du Prieuré, 1982, p. 19-28 ; HELLER Reinhold, « Concerning Symbolism and the Structure of Surface », *Art Journal*, vol. 45, 1er juin 1985, p. 146-153.

de l'art Vojtěch Jirat-Wasiutyński conjuguent leurs efforts pour mieux articuler l'analyse matérielle à l'évolution chronologique des œuvres[48]. Les cas d'Arnold Böcklin et de Franz von Stuck se distinguent à leur tour, dans *Von Böcklin bis Kandinsky : Kunsttechnologische Forschungen zur Temperamalerei in München zwischen 1850 und 1914*, où la conservatrice-restauratrice Wibke Neugebauer synthétise les résultats d'un projet de recherche conduit par le chimiste Patrick Dietemann à l'Institut Doerner (Munich[49]). Un autre exemple se révèle avec Ferdinand Hodler, dans *Kunsttechnologische Forschungen zur Malerei von Ferdinand Hodler* suivi de *Hodler malt : neue kunsttechnologische Forschungen zu Ferdinand Hodler*, issus d'un autre programme de recherche dirigé par la conservatrice-restauratrice Karoline Beltinger à l'Institut suisse pour l'étude de l'art (SIK-ISEA, Zurich[50]). Divers articles scientifiques nous renseignent encore sur les instruments, les matériaux et les techniques d'artistes symbolistes aussi réputés que Gustave Moreau, Edvard Munch ou Odilon Redon[51]. Les peintres invités au Salon de la Rose † Croix, à l'exception de Ferdinand Hodler, bénéficient rarement d'analyses techniques aussi poussées[52]. L'état de la recherche sur la matérialité de la peinture symboliste accuse de toute évidence une forte orientation vers la conservation-restauration, indispensable à la collecte de données précises sur les œuvres, qui restent cependant en attente d'une contextualisation et d'une interprétation dans la perspective élargie de l'histoire technique de la peinture du XIXe siècle. Cette tâche incombe à l'historien de l'art.

---

[48] JIRAT-WASIUTYŃSKI Vojtěch et NEWTON Travers H., *Technique and Meaning in the Paintings of Paul Gauguin*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2000.

[49] NEUGEBAUER Wibke, *Von Böcklin bis Kandinsky : Kunsttechnologische Forschungen zur Temperamalerei in München zwischen 1850 und 1914*, Berlin, Pro Business Verlag, 2016.

[50] BELTINGER Karoline, *Kunsttechnologische Forschungen zur Malerei von Ferdinand Hodler*, Zürich, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, 2007 ; BELTINGER Karoline, FERREIRA Ester S. B., GROS Danièle, *et al*., *Hodler malt : neue kunsttechnologische Forschungen zu Ferdinand Hodler*, Zürich, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Scheidegger & Spiess, 2019.

[51] Voici une sélection de publications pour chacun de ces artistes : PILLU Hélène, « Étude du matériel de Gustave Moreau », *Support/Tracé*, n° 6, 2006, p. 41-46 ; ASLAKSBY Trond, SINGER Brian, STOREVIK TVEIT Eva et TOPALOVA-CASADIEGO Biljana, « Investigation of Materials Used by Edvard Munch », *Studies in Conservation*, vol. 55, n° 4, 2010, p. 274-292 ; BOITELLE René, GOETZ Eva et VAN DEN BERG Klaas Jan, « A Technical Examination of Odilon Redon's Paintings from the Bonger Collection, Van Gogh Museum », *ArtMatters*, vol. III, 2005, p. 66-81.

[52] Pour un état de la recherche sur les matériaux et les techniques des peintres du corpus, voir : Partie I, chapitre 1, sous-chapitre C (Sources secondaires).
L'étude récente d'une œuvre d'Henri Martin mérite d'être signalée : CLAIRON-LABARTHE et PINTA Sylvain, « La restauration d'un décor peint d'Henri Martin : retrouver la matière originale ? », *in* AUFAURE Cécile et LAVIT Oriane (dir.), *Réversibilité, irréversibilité, et « retraitabilité » en conservation-restauration*, actes de journées d'étude (Amiens, Amphithéâtre Jean Cavaillès, 23 – 24 septembre 2021), Paris, C2RMF, 2023, p. 128-137.

Pour une dialectique de la peinture idéaliste

L'oxymore de la *peinture idéaliste* invite une réflexion dialectique, de nature à reconnaître les antinomies pour mieux résoudre les contradictions, sur fond de philosophie hégélienne[53]. Le matériau et la technique, la tradition et la modernité, l'idée et la matière, sont autant de couples notionnels dont l'opposition doit être dépassée pour comprendre la matérialité de la peinture idéaliste dans toute sa complexité. Le matériau et la technique, dans un premier temps, compensent l'inertie de la pâte par l'action du *faire* dans le travail du peintre idéaliste. Ces deux thèmes requièrent une description de l'œuvre peint des sept artistes du corpus, en vue d'identifier les sources qui le documentent, les matériaux qui le composent et les techniques qui le façonnent entre 1892 et 1897. Les cas individuels sont examinés à travers l'œil du conservateur, attentif aux constituants physiques de la peinture et aux traces matérielles du peintre observables à la surface de chaque tableau. La tradition et la modernité, dans un second temps, confrontent les recettes des anciens maîtres aux procédés des peintres contemporains dans les ateliers idéalistes. Ces deux orientations guident la contextualisation des choix matériels et techniques des peintres rosicruciens, qui prennent position dans un environnement artistique tiraillé entre l'artisanat et l'industrie, l'archaïsme et l'actualité, l'académisme et l'impressionnisme. La matérialité de la peinture idéaliste est resituée dans l'histoire technique de l'art grâce au champ visuel élargi de l'historien, capable d'expliquer les multiples facteurs économiques, technologiques ou encore idéologiques qui en gouvernent les évolutions tout au long du XIXe siècle. L'idée et la matière, dans un troisième temps, concilient l'élévation spirituelle du sujet et l'existence physique du tableau dans l'art idéaliste. Ces deux principes encadrent l'interprétation du processus de création des peintres idéalistes, de la conception de l'idée vers sa matérialisation en peinture, par l'intermédiaire du dessin de la forme. Le point de vue du philosophe, par la mise en regard de l'œuvre peint des artistes rosicruciens et du programme esthétique de Joséphin Peladan, envisage l'articulation possible entre la peinture et la doctrine, la pratique et la théorie, la matérialité et l'idéalisme au Salon de la Rose † Croix. Ce volume, ainsi structuré en trois parties autonomes mais complémentaires – un panneau central sur l'histoire technique de la peinture idéaliste, flanqué de deux volets latéraux sur sa

[53] LALANDE André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, Presses universitaires de France, 2010, p. 227-228 : « Hegel, reprenant le mot *Dialectique* en un sens favorable, la définit [...]. Elle consiste essentiellement à reconnaître l'inséparabilité des contradictoires, et à découvrir le principe de cette union dans une catégorie supérieure. […] Hegel appelle "moment dialectique" (*dialektisches Moment*) le passage d'un terme au terme qui lui est antithétique, et l'impulsion que donne à l'esprit le besoin de surmonter cette contradiction. »

pratique picturale individuelle et son programme esthétique collectif –, emprunte à la matérialité de l'art idéaliste son format le plus insolite : celui du triptyque.

PARTIE I : MATÉRIAU ET TECHNIQUE

Introduction

La fabrication d'un tableau est conditionnée par les matériaux de la peinture qui le composent et les techniques du peintre qui le façonnent. L'identification de ces deux paramètres est une étape indispensable à l'appréhension de la matérialité d'un art dont ils déterminent la manifestation physique. Ces informations restent trop souvent inconnues dans le cas du symbolisme pictural, face auquel les historiens de l'art omettent de formuler la question la plus élémentaire : quels matériaux et quelles techniques les peintres idéalistes mettent-ils en œuvre ? La partie inaugurale de notre thèse entreprend pour cette raison la description des matériaux et des techniques de la peinture idéaliste, préalable à leur contextualisation et leur interprétation. Elle procède à l'étude exclusive et individuelle des sept peintres du corpus : Maurice Chabas, Jean Delville, André des Gachons, Fernand Khnopff, Alphonse Osbert, Armand Point et Alexandre Séon. Ce corpus restreint laisse l'espace nécessaire à un panorama global des peintures créées entre 1892 et 1897 par ces artistes, en même temps qu'à un examen rapproché des cas les mieux documentés. L'analyse matérielle et technique des œuvres est réalisée à la lumière de la recherche sur les sources techniques de l'art, par la collecte d'archives sur ces artistes, et des sciences de la conservation, par la consultation de la documentation professionnelle des conservateurs-restaurateurs. L'ambition de cette première partie est d'offrir une synthèse des données disponibles sur le sujet, données laissées jusqu'à ce jour dispersées sinon inédites, lacunaires sinon erronées, par nos prédécesseurs. Elles sont présentées en trois catégories, chacune introduite par une typologie nécessaire à la définition de la terminologie appliquée tout au long de la thèse. Un premier chapitre sur les sources inventorie les œuvres, les archives et les publications utiles à l'étude matérielle et technique des peintres du corpus. Un deuxième chapitre sur les matériaux identifie les supports, les pigments et les liants qui entrent dans la composition de leurs peintures. Un troisième chapitre sur les techniques décrit les couches de préparation, les couches colorées, les touches superficielles et les couches de finition qui jalonnent l'exécution de leurs tableaux. Si le choix d'un plan thématique vise à mettre en regard les peintres du corpus autour des sujets abordés, des sections individuelles préservent les spécificités techniques de chaque artiste, afin de respecter la singularité inhérente à l'art idéaliste.

Chapitre 1 : Sources techniques de l'art

Introduction : Typologie

Les matériaux et les techniques des peintres idéalistes actifs à l'extrême fin du XIXe siècle sont documentés par le corpus, les sources primaires et les sources secondaires de notre thèse, conformément à la typologie académique habituelle aux disciplines historiques. La présentation suivante ouvre plusieurs pistes de recherche explorées au cours de ce projet de thèse, par un exposé synthétique des types de documents disponibles à l'usage des chercheurs engagés dans l'histoire technique de l'art contemporain.

Corpus

Dans le cas particulier de l'histoire technique de l'art, les œuvres du corpus sont à la fois l'objet et la source de l'étude, ce qui justifie à double titre un examen visuel de leur surface picturale. Chaque tableau contient en lui-même toutes les données matérielles et techniques relatives à sa composition et à sa fabrication, des matériaux incorporés dans les couches colorées aux instruments imprimés dans les touches superficielles. La difficulté réside dans la collecte de ces données par le chercheur, parfois privé d'accès aux œuvres originales, et dans leur interprétation, ces dernières n'étant pas conçues en vue d'un usage documentaire. Les reproductions peuvent compléter – et si nécessaire remplacer – les originaux, dans la mesure où la photographie enregistre des détails imperceptibles à l'œil nu, *a fortiori* lorsqu'elle est combinée aux techniques d'imagerie scientifique telles que la microscopie, la radiographie, la réflectographie infrarouge et la photographie sous ultraviolet. Si les images scientifiques restent confidentielles, généralement communiquées auprès d'un cercle restreint de professionnels de la conservation-restauration, l'engagement actuel des musées en faveur du libre accès facilite progressivement la documentation visuelle des peintures par la diffusion d'images en haute définition des œuvres d'art publiques.

Sources primaires

Le collectif « Art Technological Source Research », en la personne d'Ad Stijnman, distingue trois types de sources primaires utiles à l'histoire technique de l'art : les sources matérielles, visuelles et textuelles[54]. Les sources matérielles désignent des lieux, les ateliers, et des objets, les *realia* (matériaux, instruments ou machines). De telles sources sont rares, en

[54] STIJNMAN Ad, « Materials for Art Technological Source Research: Theoretical Issues », *in* CENALMOR BRUQUETAS Elena, KROUSTALLIS Stefanos, TOWNSEND Joyce, *et al*., *Art Technology*, *op. cit*., p. 1-5.

raison de leur usure au fil des années, et tardives, l'histoire de leur conservation débutant généralement au décès de leur propriétaire. Les legs d'artistes du XIXe siècle ou de leurs descendants à des institutions publiques permettent dans certains cas de sauver de la destruction leur fonds d'atelier. La priorité a souvent été donnée à la conservation de la palette des peintres, en raison de la valeur métonymique attachée à cet instrument[55].

Les sources visuelles regroupent les images produites au moyen de techniques aussi variées que la peinture, le dessin, la gravure, la photographie et plus tardivement la cinématographie. Leurs supports se multiplient et se diversifient au XIXe siècle, une époque de progrès continus dans le domaine de l'image, jalonnée par l'invention ou le développement de la lithographie, de la gravure sur bois de bout, du daguerréotype ou encore du kinétoscope. Les publications sur les matériaux et les techniques artistiques s'enrichissent alors d'illustrations gravées représentant des produits à destination publicitaire ou des schémas à usage didactique. L'iconographie du peintre au travail se renouvelle au même moment à travers l'œil du photographe ou du cinéaste, dont les portraits d'atelier révèlent souvent moins les habitudes techniques que l'identité professionnelle du modèle[56].

Les sources textuelles incluent les manuscrits et les imprimés. Les sources manuscrites, lorsqu'elles n'ont pas été détruites ou dispersées, sont conservées dans des fonds d'archives institutionnels ou individuels, publics ou privés. Les archives commerciales des marchands de couleurs du XIXe siècle, non localisées pour les maisons françaises mais documentées pour les commerces étrangers, renseignent sur leur marchandise et leur clientèle par des échantillons, des recettes ou des factures[57]. Les archives personnelles des peintres de la même époque témoignent de façon plus intime de leur pratique artistique, par l'intermédiaire de livres de compte, de carnets de notes ou encore de correspondances[58].

---

[55] Pour une étude de la palette du peintre à l'époque moderne et contemporaine, voir : BRIE Marielle, « Histoire de la palette : de la Renaissance à nos jours », 2022, [https://www.mariellebrie.com/histoire-de-la-palette-de-la-renaissance-a-nos-jours/], consulté le 16 septembre 2022.

[56] Sacha Guitry a filmé plusieurs artistes au travail dans *Ceux de chez nous* en 1915, parmi lesquels des peintres de la génération impressionniste comme Claude Monet et Auguste Renoir.
De nombreuses vues d'ateliers belges ou parisiens de la fin du XIXe siècle sont réunies dans : BROGNIEZ Laurence, CALVEZ Carole, CARPIAUX Véronique, MINTEN Valérie, *Au travail ! : les ateliers d'artistes en Belgique au XIXe siècle*, catalogue d'exposition (Namur, Musée Félicien Rops, 21 octobre 2023 – 10 mars 2024), Milano, Silvana editoriale, 2023 ; WAT Pierre (dir.), *Portraits d'ateliers : un album de photographies fin de siècle*, Paris, Institut national d'histoire de l'art, Grenoble, ELLUG, Université Stendhal-Grenoble, MSH-Alpes, 2013.

[57] LABREUCHE Pascal, *Paris, capitale de la toile à peindre*, *op. cit.*, p. 21-22 : l'auteur signale l'absence d'archives de marchands de couleurs du XIXe siècle dans le cas de la France (celles de Lefranc & Bourgeois débutant au XXe siècle) et l'existence de fonds d'archives pour plusieurs entreprises internationales (notamment les maisons anglaises Berger & Sons, Roberson et Winsor & Newton).

[58] Les fonds d'archives privées et fonds documentaires anciens au musée d'Orsay, 2023, [https://www.musee-orsay.fr/sites/default/files/2023-01/Fonds_Archives_MO_Pr%C3%A9sentation_20220106.pdf], consulté le 25 mai 2023 : parmi les nombreux fonds d'archives d'artistes symbolistes conservés au musée d'Orsay, le fonds

Les sources imprimées, décuplées au XIXe siècle grâce aux innovations techniques du secteur de l'imprimerie (entre autres l'invention de la machine à papier), sont les plus abondantes et les plus accessibles. L'histoire technique de la peinture exploite des publications à vocation didactique (traités sur l'art, manuels de peinture, éditions de manuscrits anciens, etc.) et commerciale (annuaires professionnels, catalogues publicitaires des marchands de couleurs, catalogues de vente de fonds d'atelier, etc.). Les catalogues commerciaux des maisons Lefranc et Sennelier repérés pour les années 1892 et 1896 fournissent un répertoire très complet du matériel mis à la disposition des artistes parisiens à la fin du XIXe siècle[59]. Les écrits sur l'art des peintres et les témoignages de leurs contemporains contribuent également à diffuser sous une forme imprimée leurs méthodes de travail. Charles Moreau-Vauthier a recueilli de nombreux témoignages sur les techniques picturales du long XIXe siècle, du néo-classicisme de Jacques-Louis David au fauvisme d'André Derain, par la compilation des recettes de 87 peintres européens collectées à partir de 1913 pour être assemblées en 1923 sous le titre *Comment on peint aujourd'hui*[60].

Sources secondaires

L'histoire technique de l'art est alimentée de surcroît par des sources secondaires de nature académique, professionnelle et numérique. La documentation académique se construit au fil des projets de recherche individuels et collectifs menés au sein des universités sur les techniques artistiques, dont les résultats sont diffusés par l'intermédiaire d'évènements et de publications scientifiques. En l'absence d'études techniques disponibles sur certains artistes de notre corpus, leurs monographies permettent tout au moins de collecter les données les plus exhaustives sur leur œuvre peint. La documentation professionnelle désigne les documents de travail produits par les documentalistes, les conservateurs et les restaurateurs en poste dans les musées et les services spécialisés, notamment les constats d'état et les rapports de restauration

---

Alphonse Osbert (inv. 130386) et le fonds Louis Welden Hawkins (inv. 125090) ont été consultés dans le cadre de ce projet de recherche (le second ne contient aucune source technique).

[59] LEFRANC & Cie, *Fabrique de couleurs & vernis : couleurs fines et matériel pour la peinture à l'huile*, Paris, Lefranc & Cie, 1892. Washington, National Gallery of Art, N8540 .A15 1892, [https://library.nga.gov/permalink/01NGA_INST/1qqg09j/alma992317383504896], consulté le 25 mai 2023 ; LEFRANC & Cie, *Fabrique de couleurs & vernis : couleurs fines et matériel pour la peinture à l'huile*, Paris, Lefranc & Cie, 1896. Paris, Bibliothèque nationale de France, MFICHE 4-WZ-2692 (1896) ; SENNELIER Gustave, *Catalogue général illustré : G. Sennelier fabricant de couleurs fines et matériel d'artistes*, Paris, Sennelier, 1896. Paris, Bibliothèque Forney, CC 2820"1896"Plano, [https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/ark:/73873/pf0002006851/], consulté le 25 mai 2023.

[60] MOREAU-VAUTHIER Charles, *Comment on peint aujourd'hui*, Paris, Floury, 1923, p. 3 : « Mes premières notes remontant à 1913, il est possible que quelques-uns ne peignent plus de même. »
Quatre exposants du Salon de la Rose † Croix (Edmond Aman-Jean, Edgard Maxence, Armand Point et Félix Vallotton) figurent parmi les peintres interrogés par Charles Moreau-Vauthier.

des œuvres placées sous leur responsabilité. L'appartenance d'une partie des peintures de notre corpus aux collections nationales françaises et belges invite en particulier à exploiter les ressources du Centre de recherche et de restauration des musées de France (C2RMF) et de l'Institut royal du patrimoine artistique de Belgique (IRPA[61]). Le développement récent des humanités numériques renforce désormais cette documentation académique et professionnelle par la création de nouveaux outils de recherche informatiques utiles à l'histoire technique de l'art, tels que des bases de données (comme le Guide Labreuche) et des sites thématiques (comme ColourLex[62]).

Sous-chapitre A : Corpus[63]

Maurice Chabas

Le corpus de Maurice Chabas, construit à partir du catalogue raisonné de son œuvre par Myriam de Palma en 2004, dénombre 23 peintures dont la datation souvent approximative coïncide avec la période des Salons de la Rose † Croix de 1892 à 1897[64]. À l'exception d'*Idéal Pays* [fig. 5], de *Paysage* [fig. 8] et de *Paysage au crépuscule* [fig. 9] issus des collections publiques des musées des Beaux-Arts de Laval et de Quimper, la localisation de la plupart de ces œuvres dans des collections privées anonymes empêche l'accès aux originaux. L'exposition *La Porte des rêves : un regard symboliste*, qui a dévoilé en 2018 aux visiteurs de la propriété Caillebotte à Yerres une collection particulière d'œuvres symbolistes, offrait une occasion d'autant plus rare de contempler un autre de ses *Paysages* [fig. 7] aux côtés d'une *Transmigration* [fig. 11] peinte autour de 1900[65]. La documentation photographique des tableaux de Chabas, sans recours aux techniques d'imagerie scientifique, ne suffit pas à combler l'absence des originaux.

Jean Delville

Les principales monographies publiées sur Jean Delville dans les années 2010 sont illustrées d'une sélection de ses œuvres ne retenant que dix peintures datées entre 1892 et

[61] Centre de recherche et de restauration des musées de France, [https://c2rmf.fr/], consulté le 25 mai 2023 ; Institut royal du patrimoine artistique, [https://www.kikirpa.be/fr/], consulté le 25 mai 2023.
[62] Guide Labreuche : le guide des fournisseurs de matériel pour artistes, France, XVIIIe-XXe siècles, [https://www.guide-labreuche.com/], consulté le 25 mai 2023 ; ColourLex, [https://colourlex.com/paintings/paintings-sorted-by-historical-period/], consulté le 25 octobre 2023.
[63] Pour les fiches techniques et les reproductions des œuvres du corpus, voir : Volume II, corpus et illustrations.
[64] DE PALMA Myriam, *Maurice Chabas (1862-1947), du symbolisme à l'abstraction : essai et catalogue raisonné*, thèse de doctorat, FOUCART Bruno (dir.), Paris, Université Paris-Sorbonne, 2004.
[65] *La Porte des rêves : un regard symboliste*, catalogue d'exposition (Yerres, Propriété Caillebotte, 7 avril – 29 juillet 2018), Yerres, Mairie de Yerres, 2018, p. 92-93.

1897 [66]. Ce corpus incomplet concentre l'attention sur des œuvres majeures, jugées représentatives de l'évolution de la carrière de l'artiste. La conservation de la majorité des peintures du corpus dans des institutions publiques est une condition favorable à l'examen direct des œuvres originales. Des collections des musées royaux des Beaux-Arts de Belgique et du musée d'Orsay, seuls l'*Orphée mort* [fig. 27] et *Les Trésors de Satan* [fig. 30] étaient pourtant visibles lors de nos visites à Bruxelles, tandis que l'accrochage en hauteur de *L'École de Platon* [fig. 21] à Paris empêchait une observation rapprochée. Les dossiers photographiques fournis par le C2RMF et l'IRPA, constitués au moment de la restauration de *L'École de Platon* [fig. 21] et du tableau plus tardif *L'Amour des âmes* [fig. 15], compensent ces contraintes d'accrochage[67].

André des Gachons

L'œuvre d'André des Gachons, dont Delphine Durand propose un panorama non exhaustif dans ses travaux monographiques sur l'artiste en 2010 et 2014, est représenté par un corpus de 73 peintures réalisées entre 1892 et 1897, dont une série de 32 décors pour le spectacle du *Prince naïf* [fig. 41[68]]. Dispersées dans des collections privées et des musées publics de province, conservées à l'abri de la lumière en raison de la sensibilité de leurs matériaux (en majorité de l'aquarelle sur papier), les œuvres originales de Gachons se montrent rarement au public. L'exposition *La Porte des rêves* offrait l'opportunité unique de contempler quatre œuvres du corpus : *Au seuil d'un rêve* [fig. 32], *Hélène* [fig. 35], *La Légende d'Almanzor* [fig. 36] et *Petits contes des bois* [fig. 40[69]]. Les *Passantes de rêve* [fig. 39] ont par ailleurs fait l'objet d'une documentation visuelle de qualité professionnelle, composée de prises de vue filmiques et photographiques de la face et du revers, de l'ensemble et de détails, en lumière frontale et rasante, réalisées au cours de la campagne de restauration de l'œuvre en 2016[70].

---

[66] COLE Brendan, *Jean Delville: Art between Nature and the Absolute*, Newcastle Upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2015 ; LAOUREUX Denis (dir.), *Jean Delville, 1867-1953, maître de l'idéal*, *op. cit*.

[67] Dossier de Jean Delville, *L'École de Platon*, Paris, C2RMF, C2RMF64245 ; Dossier de Jean Delville, *L'Amour des âmes*, Bruxelles, IRPA, 1975.00946.

[68] DURAND Delphine, *André des Gachons, peintre symboliste, 1871-1951 : la création d'une « épiphanie fin de siècle »*, thèse de doctorat, BARLANGUE Luce (dir.), Toulouse, Université Toulouse-Jean Jaurès, 2010 ; DURAND Delphine, *André des Gachons et la modernité fin de siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.

[69] *La Porte des rêves, op. cit.*, p. 17, 26, 31 et 168.

[70] CHÂLONS ET SON AGGLO, « *Passantes de rêve* », 7 décembre 2016, [https://www.youtube.com/watch?v=V70aV9zGoGI], consulté le 7 février 2023 ; VIBERT Christian, Rapport de restauration de *Passantes de rêve*, 5 février 2016, [https://www.chalonsenchampagne.fr/images/medias/visiteVirtuelle/vernisfrais/img/Rapport2-Andre-de-Gachons.pdf], consulté le 7 février 2023.

Fernand Khnopff

L'œuvre peint de Fernand Khnopff, répertorié par Catherine De Croës et Gisèle Ollinger-Zinque dans la deuxième édition revue et augmentée de son catalogue raisonné en 1987, se compose de 37 peintures datées de 1892 à 1897[71]. L'accès aux œuvres originales de Khnopff, habituellement conservées dans des collections privées ou des musées étrangers, a été favorisé par l'organisation d'une rétrospective de l'artiste au musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris en 2018. L'exposition *Fernand Khnopff : le maître de l'énigme* regroupait plusieurs tableaux du corpus : *Acrasia* [fig. 47], *À Fosset, sous les sapins* [fig. 50], *Britomart* [fig. 54], *Des caresses* [fig. 61], *Des fleurs* [fig. 62], *L'Eau immobile* [fig. 63], *Le Pont de Fosset* [fig. 75], *Portrait des enfants de Louis Nève* [fig. 83] et *Une aile bleue* [fig. 88[72]]. Les collections permanentes et l'exposition temporaire « Imagine! 100 Years of International Surrealism » aux musées royaux des Beaux-Arts de Belgique nous ont permis de retrouver, lors de nos déplacements à Bruxelles, plusieurs peintures des années 1880 (*En écoutant du Schumann* [fig. 65], *Portrait de Marguerite Khnopff* [fig. 80]) et de la décennie 1890 (*À Fosset, sous les sapins* [fig. 50], *Des caresses* [fig. 61], *Portrait de Germaine Wiener* [fig. 76], *Une aile bleue* [fig. 88[73]]). Une peinture datée de 1898, *L'Encens* [fig. 64], a également été examinée dans les conditions privilégiées des réserves du musée d'Orsay. L'observation des reproductions des œuvres de Khnopff s'est quelquefois substituée à celle des originaux : des photographies en haute définition de plusieurs peintures du corpus (*À Fosset, un ruisseau* [fig. 52], *L'Eau immobile* [fig. 63], *Paysage à Fosset* [fig. 73] et *Portrait des enfants de Louis Nève* [fig. 83]) ont été collectées auprès des musées propriétaires et de l'IRPA. Seul le *Portrait de Jeanne Kéfer* [fig. 77], antérieur à notre chronologie par sa datation en 1885, bénéficie pour l'heure des techniques d'imagerie scientifique par la production de microphotographies et d'une radiographie sous la responsabilité du conservateur Mark Leonard du J. Paul Getty Museum à Los Angeles[74].

---

[71] DE CROËS Catherine, DELEVOY Robert L. et OLLINGER-ZINQUE Gisèle, *Fernand Khnopff*, Paris, La Bibliothèque des arts, 1987 [1979].

[72] DRAGUET Michel et MOREL Dominique, *Fernand Khnopff : le maître de l'énigme*, catalogue d'exposition (Paris, Petit Palais, 11 décembre 2018 – 17 mars 2019), Paris, Paris musées, 2018.

[73] *Imagine! 100 Years of International Surrealism*, catalogue d'exposition (Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 21 février – 21 juillet 2024), Bruxelles, Ludion, 2024.

[74] DRAGUET Michel, *Fernand Khnopff: Portrait of Jeanne Kéfer*, Los Angeles, Getty Publications, 2004, p. 29, 49, 57, 60 et 74.

Alphonse Osbert

Le corpus substantiel d'Alphonse Osbert, dont Véronique Dumas a dressé le catalogue raisonné en 2000, comporte un total de 113 peintures datées entre 1892 et 1897[75]. Le legs de 415 peintures, de 1033 dessins et de 68 gravures par la fille de l'artiste Yolande Osbert, répartis entre le musée d'Orsay et le cabinet des arts graphiques du musée du Louvre après acceptation de l'État français en 1992, aurait dû faciliter l'accès aux œuvres originales[76]. Le stockage de la majeure partie des peintures dans des réserves extérieures interdites aux chercheurs a finalement limité notre examen à deux tableaux accrochés dans les salles publiques et dans les réserves *in situ* du musée : *L'Adieu au soleil* [fig. 91] et *Vision* [fig. 138]. L'exposition *La Porte des rêves* a favorisé notre rencontre avec plusieurs autres tableaux des années 1892-1897 (*Le Calme de l'eau* [fig. 97], *Chanson de l'aurore* [fig. 99], *Mystère de la nuit* [fig. 123], *Les Voix du crépuscule* [fig. 141]) et de la décennie 1900 (*Harmonie du matin* [fig. 117], *Sérénité* (esquisse) [fig. 131], *Un coin de rêve* [fig. 136[77]]). Les reproductions des œuvres d'Osbert suppléent, dans bien d'autres cas, à l'inaccessibilité des originaux. L'agence photographique de la Réunion des musées nationaux fournit, pour les tableaux appartenant aux collections publiques françaises, des reproductions de qualité professionnelle. Nous disposons par conséquent d'images en haute définition pour les œuvres suivantes : *L'Adieu au soleil* [fig. 91], *Au Saut-du-Loup, environs d'Hérisson (Allier)* [fig. 93], *À Vichy* [fig. 94], *Bords de l'Allier, Vichy* [fig. 96], *Chant à la lune* [fig. 100], *Châteldon (Puy-de-Dôme)* [fig. 102], *Dans le parc de Randan (Puy-de-Dôme)* [fig. 104], *L'Entretien du soir* [fig. 105], *L'Étang et la forêt* [fig. 106], *Femme jouant de la lyre, lune rousse* [fig. 108], *Forêt de Randan (Allier, clairière et sous-bois)* [fig. 111], *Forêt de Randan (Allier, deux arbres)* [fig. 112], *Forêt de Randan (Allier, petit chemin sous bois)* [fig. 113], *Forêt de Randan (Puy-de-Dôme)* [fig. 114], *Mer vue de la côte* [fig. 122], *Orcines* [fig. 125], *Paysage marin* [fig. 127], *Les Peupliers (Vichy)* [fig. 128], *Vision* [fig. 138] et *Vision* (esquisse) [fig. 139]. Les dossiers d'œuvres du musée de l'Oise et du C2RMF insèrent par ailleurs des vues générales et détaillées, en lumière frontale et rasante, de la face et du revers de peintures retenues dans notre corpus (*Les Chants de la nuit* [fig. 101], *Hymne à la mer* [fig. 120] et *Vision* [fig. 138]) ou extérieures à notre

[75] DUMAS Véronique, *Alphonse Osbert (1857-1939) : vie, œuvre, art. Essai et catalogue raisonné de l'œuvre complet*, thèse de doctorat, BOUILLON Jean-Paul (dir.), Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal, 2000.
[76] *Ibid*., p. 4.
[77] *La Porte des rêves*, *op. cit.*, p. 84-91.

chronologie (*Femme à la lyre au coucher du soleil* [fig. 107], *La Plainte de Sapho* [fig. 129] ou encore *Soleil couchant à Éragny* [fig. 132[78]]).

Armand Point

Le catalogue raisonné de l'œuvre d'Armand Point, établi par Robert Doré en 2007, signale 31 peintures créées au cours des années 1892 à 1897[79]. Ce corpus, plus qualitatif que quantitatif, suffit à illustrer l'ensemble des techniques picturales expérimentées par l'artiste à cette époque. La rareté des peintures de Point dans les collections publiques et l'éloignement géographique des musées propriétaires font obstacle à l'examen des œuvres localisées du corpus. Dans le cas d'*Avril* [fig. 147], une fresque affectée au musée d'Orsay, s'ajoute le problème de son mauvais état de conservation et de son stockage dans des réserves extérieures inaccessibles. Seule l'exposition *La Porte des rêves* en 2018 présentait au public des œuvres originales de l'artiste par l'accrochage de *La Dame à l'anémone* [fig. 152] et de la *Princesse de légende* [fig. 167], accompagnées de la *Princesse des lacs* [fig. 168] peinte en 1898[80]. Les reproductions des tableaux de Point peinent à compenser l'absence des originaux, en dépit des photographies en haute définition communiquées par les musées propriétaires d'*Avril* [fig. 147] et d'*Un rêve qui passe* [fig. 174].

Alexandre Séon

La monographie la plus complète sur l'œuvre d'Alexandre Séon, un catalogue d'exposition publié sous le commissariat scientifique de Jean-David Jumeau-Lafond en 2015, identifie neuf peintures réalisées entre 1892 et 1897[81]. Ce corpus, à défaut d'être exhaustif, réunit un ensemble représentatif de tableaux exposés par l'artiste au Salon de la Rose † Croix. Notre visite de l'exposition *Alexandre Séon (1855-1917) : la beauté idéale* au musée des Beaux-Arts de Quimper, antérieure au début de notre projet de thèse, reste en mémoire comme une première découverte des œuvres devenues plus tard nos objets d'étude. Leur observation a pu être renouvelée au cours de nos recherches dans le cas de *Lamentation d'Orphée* [fig. 180]

---

[78] Dossiers d'Alphonse Osbert, *Les Chants de la nuit*, Paris, C2RMF, F14215 et P13928 ; Dossier d'Alphonse Osbert, *Hymne à la mer*, Beauvais, Musée de l'Oise, inv. 89.18 ; Dossier d'Alphonse Osbert, *Vision*, Paris, C2RMF, F17780 ; Dossier d'Alphonse Osbert, *Femme à la lyre au coucher du soleil*, Paris, C2RMF, F13849 ; Dossier d'Alphonse Osbert, *La Plainte de Sapho*, Paris, C2RMF, C2RMF70531 ; Dossier d'Alphonse Osbert, *Soleil couchant à Éragny*, Paris, C2RMF, C2RMF70536.

[79] DORÉ Robert, *Armand Point et son œuvre (1861-1932)*, thèse de doctorat, DARRAGON Éric (dir.), Paris, Université Paris 1, 2007.

[80] *La Porte des rêves*, *op. cit.*, p. 30 et 35.

[81] JUMEAU-LAFOND Jean-David (dir.), *Alexandre Séon (1855-1917) : la beauté idéale*, catalogue d'exposition (Quimper, Musée des Beaux-Arts, 19 juin – 28 septembre 2015, Valence, Musée d'Art et d'Archéologie, octobre 2015 – février 2016), Milan, Silvana, 2015.

visible au musée d'Orsay, du *Sâr Joséphin Péladan* [fig. 189] accroché au musée des Beaux-Arts de Lyon, et de *La Passante* [fig. 184] présentée lors de l'exposition *La Porte des rêves* aux côtés d'autres œuvres peintes par Séon entre 1890 et 1900 (*Le Désespoir de la chimère* [fig. 178] et *La Pensée* [fig. 185[82]]). L'examen direct des œuvres originales a été renforcé par celui des photographies générales ou détaillées de la face et du revers de *Lamentation d'Orphée* [fig. 180] et du *Sâr Joséphin Péladan* [fig. 189] disponibles au C2RMF[83]. Ce dernier tableau fait l'objet d'une documentation photographique approfondie au moyen de différentes techniques d'imagerie scientifique (radiographie, réflectographie infrarouge et photographie ultraviolette).

Sous-chapitre B : Sources primaires[84]

Maurice Chabas

Les sources primaires susceptibles de nous renseigner sur la matérialité des peintures de Maurice Chabas sont d'autant plus rares que l'unique document à caractère technique référencé dans la thèse monographique de Myriam de Palma doit être contesté[85]. L'ouvrage *Comment on peint aujourd'hui*, dans lequel Charles Moreau-Vauthier témoigne en 1923 des recettes d'un peintre dénommé « Chabas », perd sa pertinence dans notre étude en raison d'un défaut d'identification : la présentation du peintre comme un portraitiste mondain, dont la célébrité autorise l'auteur à en omettre le prénom, correspond moins à Maurice Chabas qu'à son frère Paul Émile Chabas, un peintre réputé dans le genre du portrait[86]. L'exclusion du témoignage de Moreau-Vauthier réoriente notre investigation vers les écrits sur l'art de Maurice Chabas. Ses convictions artistiques ont été publiées dans la presse sous la forme d'articles (« Les idées de Maurice Chabas » dans *Les Tendances nouvelles* en 1907, « Du rôle social de l'art » dans *Herald of the Star* en 1914) ou d'enquêtes (« Propos de peintres sur quelques maîtres d'autrefois » dans *Le Figaro* en 1905, « Enquête sur la Joconde » dans *La Grande Revue* en

[82] *La Porte des rêves*, *op. cit.*, p. 51, 54 et 73.
[83] Dossier d'Alexandre Séon, *Lamentation d'Orphée*, Paris, C2RMF, F17919 ; Dossier d'Alexandre Séon, *Sâr Joséphin Péladan*, Paris, C2RMF, F8946.
[84] Pour les références des sources primaires et les reproductions d'une sélection de documents d'archives, voir : Volume I, sources et bibliographie ; Volume II, annexes.
[85] Les sources primaires sur Chabas, sauf mention contraire de documents inédits, ont été signalées par Myriam de Palma : DE PALMA Myriam, *Maurice Chabas (1862-1947), du symbolisme à l'abstraction*, *op. cit*.
[86] MOREAU-VAUTHIER Charles, *Comment on peint aujourd'hui*, *op. cit*., p. 7-8.
DE PALMA Myriam, *Maurice Chabas (1862-1947), du symbolisme à l'abstraction*, *op. cit.* : le catalogue raisonné de l'œuvre de Chabas signale peu de portraits, dont les modèles sont pour la plupart des parents de l'artiste (cat. 584-610).

1911[87]). Ces propos sur l'art tardifs, dénués d'informations sur les matériaux et les techniques du peintre, abordent des thèmes secondaires de notre étude tels que la matière, le métier ou la tradition, qui éclairent son esthétique idéaliste plus que ses recettes picturales. La correspondance de Chabas, en dépit de la découverte de nouveaux billets, ne supplée guère au manque de sources techniques. Une carte de visite à l'attention du marchand de couleurs Émile Blanchet le remercie pour la publication d'un article élogieux, et non pour la fourniture de matériel artistique[88]. Seule une lettre adressée par l'artiste à Joséphin Peladan le 24 février 1897, dont le destinataire et la datation ont été déduits de la mention « R+C » et des titres de deux œuvres exposées au Salon de la Rose † Croix cette année-là (*Les Adieux du chevalier* [fig. 1] et *Puvis adjuvante, le poète évoquant les formes*), témoigne sommairement de l'exécution de ces tableaux[89]. Les photographies de l'atelier du peintre, datées vers 1905, échouent comme les sources écrites à témoigner de son environnement de travail à la fin du XIXe siècle[90].

Jean Delville

Les sources primaires, en particulier les écrits sur l'art, abondent dans le cas de Jean Delville qui, des premières aux dernières heures de sa carrière, exerce en parallèle sa profession de peintre et sa vocation d'écrivain[91]. Des livres signés par l'artiste entre 1892 et 1897, les recueils de poésie comme *Les Horizons hantés* ou les essais spirituels comme *Dialogue entre nous* dépassent le périmètre de l'histoire technique de l'art[92]. *La Mission de l'art*, éditée à Bruxelles par Georges Balat en 1900, s'impose en revanche comme une référence essentielle à la compréhension de l'œuvre peint de Delville[93]. Cette « étude d'esthétique idéaliste », d'après le sous-titre du livre, ou ce « manifeste d'Idéalisme », d'après la préface d'Édouard Schuré,

---

[87] CHABAS Maurice, « Les idées de Maurice Chabas », *Les Tendances nouvelles*, n° 27, 4 février 1907, p. 467-468 ; CHABAS Maurice, « Du rôle social de l'art », *Herald of the Star*, vol. 3, n° 7, 11 juillet 1914, p. 396-400 ; CHABAS Maurice. Cité dans : ROGER-MILÈS Léon, « Propos de peintres sur quelques maîtres d'autrefois », *Le Figaro*, n° 263, 20 septembre 1905, p. 4 ; CHABAS Maurice, *et al*., « Enquête sur la Joconde », *La Grande Revue*, n° 17, 10 septembre 1911, p. 126-127.

[88] CHABAS Maurice, Carte de visite [à Émile Blanchet], Paris, [vers 1898]. Reproduit dans : BLANCHET Frédéric, *Les Blanchet, teinturiers, broyeurs, marchands de couleurs, papetiers, libraires, 1834-1964 : contribution à l'histoire de la famille Blanchet*, 2015, p. 100-101, [https://issuu.com/blanchet10/docs/marchand_de_couleurs_rev02i], consulté le 25 juillet 2021.

[89] CHABAS Maurice, Lettre [à Joséphin Peladan], s. l., 24 février [1897]. Reproduit dans : [https://www.edition-originale.com/fr/beaux-arts/envois-dauteurs-manuscrits/chabas-lettre-autographe-signee-je-ne-puis-1897-71908], consulté le 19 mars 2023.

[90] DE PALMA Myriam, *Maurice Chabas (1862-1947), du symbolisme à l'abstraction*, *op. cit*., p. 27-28 et 30-31.

[91] Les sources primaires sur Delville, écrits et archives, ont été signalées par Brendan Cole : COLE Brendan, *Jean Delville*, *op. cit.*, p. 363-369.

[92] DELVILLE Jean, *Les Horizons hantés*, Bruxelles, Lacomblez, 1892 ; DELVILLE Jean, *Dialogues entre nous : argumentations kabbalistique, occultiste, idéaliste*, Bruges, Daveluy Frères, 1895 ; DELVILLE Jean, *Le Frisson du Sphinx*, Bruxelles, Henri Lamertin, 1897.

[93] DELVILLE Jean, *La Mission de l'art : étude d'esthétique idéaliste*, Bruxelles, Georges Balat, 1900.

expose le système théorique qui sous-tend la pratique picturale de l'artiste[94]. *La Mission de l'art* synthétise des idées introduites au cours de la précédente décennie dans les articles de presse de Delville, qui constituent l'essentiel de ses écrits sur l'art. Chroniqueur assidu des revues d'art de Belgique (*L'Art jeune*, *La Fédération artistique*, *La Jeune Belgique*, *La Ligue artistique*, *Le Mouvement littéraire*), lui-même fondateur de l'organe *L'Art idéaliste* en 1897, l'artiste bataille sur le terrain de la presse pour la victoire de l'idéalisme[95]. Il publie entre 1892 et 1897 une cinquantaine d'articles à un rythme soutenu, dans un style polémique et sur des sujets divers, dont la liste exclut pourtant les techniques artistiques. Leur lecture, inopérante dans notre tentative de reconstitution de ses recettes de peinture, révèle toutefois l'opinion de l'artiste sur des thèmes subsidiaires tels que le marché du matériel artistique, le modèle de la nature, l'enseignement académique, et surtout la fonction de la technique dans l'esthétique idéaliste[96]. Les écrits sur l'art de Delville sont le versant public d'une documentation qui inclut également des archives confidentielles, pauvres en renseignements sur les matériaux et les procédés du peintre. Le fonds Jean Delville des Archives de l'art contemporain contient principalement un témoignage rétrospectif sur sa fondation en 1894 d'une coopérative pour l'achat de matériel artistique et sur son exécution à la même date du tableau *Le Christ glorifié par les enfants* [fig. 18] dans les conditions réglementées du concours du prix de Rome[97]. L'insuffisance des sources textuelles réoriente l'attention du chercheur vers la documentation visuelle existante sur le peintre. Une dizaine de photographies – datées de la première moitié du XXe siècle, exception faite d'une image de 1896 – mettent en scène Delville dans ses différents lieux de travail : à l'atelier pour les tableaux de chevalet, *in situ* pour les décors monumentaux, en plein air pour les études sur le motif[98]. Elles illustrent les conditions variables de réalisation de ses peintures en termes d'environnements, d'instruments ou de postures.

---

[94] *Ibid*., p. VI.
[95] LAOUREUX Denis (dir.), *Jean Delville, 1867-1953, maître de l'idéal*, *op. cit.*, p. 46 : la revue *L'Art idéaliste*, créée et dirigée par Delville sous le pseudonyme d'Élie Mégor, paraît de 1897 à 1898.
[96] Quelques exemples d'articles sur ces thèmes : DELVILLE Jean, *et al*., « Société Coopérative Artistique », *La Fédération artistique*, n° 44, août 1894, p. 482-484 ; DELVILLE Jean, « La nature et l'idée dans l'art », *La Ligue artistique*, n° 11, 2 juin 1895, p. 1-2 ; DELVILLE Jean, « Le discours de Jean Delville : prononcé à sa réception dans la salle de l'académie comme lauréat du prix de Rome », *La Ligue artistique*, n° 22, 17 novembre 1895, p. 3 ; DELVILLE Jean, « La fin du réalisme et la renaissance idéaliste (III) », *La Ligue artistique*, n° 24, 20 décembre 1895, p. 1-2.
[97] DELVILLE Jean, « Comment j'ai fondé la Coopérative artistique », s. d. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Archives de l'art contemporain, fonds Jean Delville, 21931/1-6 ; DELVILLE Jean, « Autobiographie », s. d. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Archives de l'art contemporain, fonds Jean Delville, 23792/1-4 5-8.
[98] DELVILLE Olivier, *Jean Delville, peintre, 1867-1953*, s. l., Laconti, 1984, p. 15 ; GUÉGUEN Daniel, *Jean Delville, la contre-histoire*, Paris, Lienart, 2016, p. 167, 172 et 198 ; LAOUREUX Denis (dir.), *Jean Delville, 1867-1953, maître de l'idéal*, *op. cit.*, p. 90, 107, 111, 114, 116, 130-131 et 134-135.

André des Gachons

L'état de la recherche sur André des Gachons ne livre aucune source primaire directement utile à une étude matérielle de son œuvre. Les sources techniques généralement disponibles sur les peintres du XIXe siècle, telles que les écrits sur l'art ou les correspondances entre confrères, font défaut dans le cas de ce peintre singulièrement taciturne. Les frères André et Jacques des Gachons ont contribué à l'édition fin-de-siècle par la publication commune d'un conte illustré et de deux revues d'art : *Le Prince naïf* édité en 1894, *L'Album des légendes* composé de douze numéros mensuels entre janvier et décembre 1894, puis *Le Livre des légendes* paru au même rythme en 1895[99]. André appose sur ces pages son monogramme d'illustrateur et Jacques sa signature d'écrivain, sans jamais intervertir les rôles, de telle sorte que les illustrations du premier ne s'accompagnent ni de citations directes ni de propos rapportés de leur auteur. *L'Album* et *Le Livre des légendes* documentent, tout au plus, le partenariat publicitaire signé avec des marchands de couleurs pour financer leur impression et l'organisation des spectacles du Théâtre minuscule à partir de décors peints par André des Gachons. En outre, si l'atelier du peintre est décrit par Jean-Louis Croze en 1892, les photographies plus tardives de l'artiste ne permettent pas d'en illustrer l'aménagement[100].

Fernand Khnopff

En l'absence de fonds d'archives sur Fernand Khnopff, l'édition de ses écrits sur l'art par Jeffery W. Howe en 2016 rassemble l'essentiel des sources primaires transmises par l'artiste[101]. *Fernand Khnopff: Writings on Art and Artists* compile l'intégralité des articles et des conférences publiés entre 1885 et 1921 dans des revues belges, anglaises, allemandes ou autrichiennes – notamment la chronique « Studio-Talk: Brussels » rédigée à partir de 1895 par Khnopff en qualité de correspondant belge du magazine londonien *The Studio*. L'abondance de ces textes ne garantit pas leur pertinence dans le cadre de notre étude. La majorité des publications de Khnopff relève de la critique d'art par l'expression de son opinion sur l'art ancien et contemporain, en particulier les primitifs flamands et les préraphaélites anglais. Les techniques de la peinture, au contraire de la gravure ou de la photographie, ne donnent pas

---

[99] GACHONS André des et GACHONS Jacques des, *Le Prince naïf*, Paris, Edmond Girard, 1894 ; GACHONS André des et GACHONS Jacques des (dir.), *L'Album des légendes*, n° 1-12, Paris, Edmond Girard, janvier-décembre 1894 ; GACHONS Jacques des (dir.), *Le Livre des légendes*, n° 1-12, Paris, [J. des Gachons], janvier-décembre 1895.

[100] CROZE Jean-Louis, « Chez l'imager », *in* BLANCHEDIEU Marcel, CROZE Jean-Louis et MAILLARD Léon, *L'Imagier Andhré des Gachons*, Paris, La Plume, 1892, p. 10-13 ; « André des Gachons, peintre des livres et du ciel à la Chaussée-sur-Marne », [https://www.lunion.fr/id236918/article/2021-03-01/andre-des-gachons-peintre-des-livres-et-du-ciel-la-chaussee-sur-marne], consulté le 21 juillet 2024 ; « André des Gachons, pionnier de la météorologie en Champagne Ardenne », [https://www.youtube.com/watch?v=XC4W82dwrX4], consulté le 21 juillet 2024.

[101] HOWE Jeffery W. (éd.), *Fernand Khnopff: Writings on Art and Artists*, Chestnut Hill, Boston College, 2016.

matière à des articles spécifiques chez l'artiste[102]. Les sources techniques sont à chercher en-dehors des écrits sur l'art de Khnopff, en premier lieu dans le catalogue de la vente aux enchères de son fonds d'atelier par la Galerie Georges Giroux à Bruxelles en 1922[103]. Ce catalogue décrit le contenu de l'atelier, au moment de son décès intervenu l'année précédente, par un inventaire non exhaustif de la bibliothèque, du mobilier et des œuvres créées ou collectionnées par l'artiste. La bibliothèque réunit des albums de photographies et de gravures, des catalogues et des revues, des livres anciens et modernes, ainsi que des ouvrages sur les beaux-arts – parmi lesquels huit traités techniques dont les références et les thèmes exacts ne sont pas indiqués. Le mobilier inclut des meubles courants, des meubles d'atelier et des instruments (chevalets, sellettes, appareil photographique), sans détails sur le matériel du peintre. Les visiteurs contemporains redonnent vie à l'atelier de Khnopff par leur témoignage plus subjectif sur la maison qu'il fait construire à Bruxelles en 1900-1902 : à la description de « Mein Haus » publiée par l'artiste lui-même dans *Die Zeit* en 1904 s'ajoutent celles de Wolfram Waldschmidt en 1906, Louis Dumont-Wilden et Maria Biermé en 1907, puis Hélène Laillet en 1912[104]. Ces descriptions sont illustrées par les plans de sol et les photographies de la maison-atelier de Khnopff conservés aux Archives de la Ville de Bruxelles et aux Archives de l'art contemporain en Belgique[105]. Ces représentations textuelles et visuelles, postérieures à la période du Salon de la Rose † Croix, échouent toutefois à rendre compte de l'environnement de travail du peintre : elles mettent en scène son atelier d'exposition (ou *show studio* suivant l'expression apparue en 1885[106]), un espace de présentation de ses œuvres ouvert aux visiteurs, sans lever le voile sur son atelier de travail, un espace de stockage ou de création dissimulé derrière un rideau. L'artiste entretient le mystère en omettant sciemment de décrire ou de montrer cette seconde

---

[102] Khnopff a publié cinq articles au sujet de la gravure et de la photographie : KHNOPFF Fernand, « Is Photography Among the Fine Arts? A Symposium », *The Magazine of Art*, n° 23, 1899, p. 156-158 ; KHNOPFF Fernand, « L'Eau-forte et la pointe sèche », *L'Art moderne*, n° 19 et 21, 12 et 26 mai 1901, p. 164-165 et 180-182 ; KHNOPFF Fernand, « Modern Etching and Engraving in Belgium », *The Studio*, été 1902, p. 1-4 ; KHNOPFF Fernand, « À propos de la photographie dite d'art », *Annexe aux Bulletins de la Classe des Beaux-Arts (1915-1918)*, 1919, p. 93-99.

[103] *Pour sortir d'indivision, vente aux enchères publiques des tableaux, pastels, sculptures, dessins, gravures et meubles, composant l'atelier et la collection de feu Fernand Khnopff*, catalogue de vente (Bruxelles, Galerie Georges Giroux, 27 novembre 1922), Bruxelles, Galerie Georges Giroux, 1922.

[104] KHNOPFF Fernand, « Mein Haus », *Die Zeit*, n° 37-38, 2 janvier 1904, p. 9 ; WALDSCHMIDT Wolfram, « Das Heim eines Symbolisten », *Dekorative Kunst*, janvier 1906, p. 158-166 ; DUMONT-WILDEN Louis, « L'homme et la maison », *in Fernand Khnopff*, Bruxelles, G. Van Oest & Cie, 1907, p. 23-31 ; BIERMÉ Maria, « Fernand Khnopff », *La Belgique Artistique et Littéraire*, n° 22, juillet 1907, p. 96-113 ; LAILLET Hélène, « The Home of an Artist: Fernand Khnopff's Villa at Brussels », *The Studio*, vol. LVII, n° 237, décembre 1912, p. 201-208.

[105] DRAGUET Michel, « Un castel de rêve », *in Khnopff : ou l'ambigu poétique*, [Paris], Flammarion, [Gent], Snoeck-Ducaju, 1995, p. 337-348.

[106] BROGNIEZ Laurence, CALVEZ Carole, CARPIAUX Véronique, MINTEN Valérie, *Au travail !, op. cit.*, p. 41-42.

pièce où il range son matériel artistique et ses œuvres inachevées[107]. Les propos de Khnopff éludent le processus autant que le lieu de création de ses œuvres, par l'évocation du travail d'écriture et de dessin préliminaire à la peinture, au détriment de l'acte pictural lui-même[108]. Quant aux témoignages de ses contemporains, Oscar Schellekens et Émile Verhaeren, ces derniers rendent tout juste compte de la vitesse et de la gestuelle du peintre dans l'exécution de ses tableaux[109]. Seul Louis Dumont-Wilden prête suffisamment d'attention à la technique de Khnopff pour lui consacrer un chapitre de sa monographie en 1907, dont l'analyse de la facture de l'artiste est notable quoique dépourvue d'informations sur ses recettes de peinture[110]. Malgré la richesse des sources, les secrets d'atelier de Khnopff restent bien gardés.

Alphonse Osbert

Les descendants d'Alphonse Osbert, soucieux de conserver et de transmettre ses œuvres et ses archives à une institution publique, ont mis à la disposition des chercheurs des sources inestimables pour la reconstitution de ses techniques picturales[111]. L'atelier du peintre, installé au numéro 9 de la rue Alain Chartier à Paris depuis son emménagement en 1880 jusqu'à son décès en 1939, a été sauvegardé dans son état d'origine par sa fille Yolande Osbert. Le don du fonds d'atelier au musée d'Orsay est acté en 1991 par Philippe Amyot d'Inville, petit-neveu et héritier de Yolande Osbert, suite au décès de sa parente l'année précédente[112]. Le fonds d'atelier se compose des œuvres, des *realia*, des archives et de la bibliothèque de l'artiste. Les œuvres s'élèvent à plus de 1500 peintures, dessins et gravures que l'artiste n'avait pas cédés de son vivant et qui ont intégré en 1992 les collections du musée d'Orsay et du musée du Louvre. Les

---

[107] KHNOPFF Fernand, « Mein Haus », *art. cit.*, p. 9. Reproduit dans : HOWE Jeffery W. (éd.), *Fernand Khnopff*, *op. cit*., p. 319 : *« I will refrain from describing the sight of various corners of the studio »* (« Je m'abstiendrai de décrire la vue des différents recoins du studio »). [Traduction personnelle.]
LAILLET Hélène, « The Home of an Artist: Fernand Khnopff's Villa at Brussels », *art. cit.*, p. 205 : *« The adjoining room is a second studio and contains the works in course of execution. »* (« La pièce attenante est un second atelier et renferme les œuvres en cours d'exécution. ») [Traduction personnelle.]
[108] KHNOPFF Fernand. Cité dans : TAEYE Edmond Louis de, « Fernand Khnopff », *in Les Artistes contemporains : leurs vies, leurs œuvres, leur place dans l'art*, Bruxelles, Castaigne, 1894, p. 744 ; KHNOPFF Fernand, Lettre à Paul Schultze-Naumburg, Bruxelles, février 1899. Reproduit dans : DE CROËS Catherine, DELEVOY Robert L. et OLLINGER-ZINQUE Gisèle, *Fernand Khnopff*, *op. cit.,* p. 26-27.
[109] SCHELLEKENS Oscar, Notes sur le *Portrait de Marguerite Landuyt*, 28 mai 1895, 14 février 1896, 5 mai 1896. Cité dans : DE CROËS Catherine, DELEVOY Robert L. et OLLINGER-ZINQUE Gisèle, *Fernand Khnopff*, *op. cit.,* p. 299 ; VERHAEREN Émile, « Silhouettes d'artistes : Fernand Khnopff », *L'Art moderne*, vol. VI, n° 36, 5 septembre 1886, p. 282. Cité dans : DRAGUET Michel, *Khnopff : ou l'ambigu poétique*, *op. cit*., p. 209.
[110] DUMONT-WILDEN Louis, « La technique », *in Fernand Khnopff*, *op. cit*., p. 42-47.
[111] L'intégralité de ces sources a été signalée par Véronique Dumas : DUMAS Véronique, *Alphonse Osbert (1857-1939), op. cit.*
Pour une sélection d'objets et de manuscrits issus du fonds d'atelier d'Osbert, voir : Volume II, annexes.
[112] Pour un inventaire et un historique du fonds d'atelier, voir : BEGUÉ Estelle (dir.), « Fonds Alphonse Osbert : inventaire analytique détaillé RF.MO.ODO 2016 », 2016, [https://www.musee-orsay.fr/sites/default/files/2022-06/IR_Obsert.pdf], consulté le 25 mai 2023 ; DUMAS Véronique, *Alphonse Osbert (1857-1939), op. cit.*

realia incluent une boîte à peinture et une palette, conservées dans les réserves du musée d'Orsay où nous les avons examinées, tandis que le reste du matériel et du mobilier artistiques du peintre n'a pas été donné ni inventorié au moment de la succession. Les archives regroupent, entre autres, des carnets, des correspondances, des photographies, des poèmes, ou encore des coupures de presse, consultés à la documentation du musée d'Orsay. La bibliothèque compte plusieurs dizaines d'ouvrages listés par Véronique Dumas avant leur adjonction aux collections de la bibliothèque du musée. Le fonds d'atelier d'Osbert, figé dans son état de 1939, reflète l'ensemble de sa carrière par les œuvres, les objets et les documents accumulés à l'échelle de plusieurs décennies. Leur datation inconnue ou approximative, antérieure ou postérieure à notre cadre chronologique, requiert de la prudence dans l'interprétation des sources qui ne remontent pas avec certitude aux années 1892-1897. Cependant, toutes les sources techniques méritent d'être considérées, d'autant plus que l'extraordinaire constance de l'art d'Osbert favorise l'hypothèse de la continuité de ses méthodes de travail d'un siècle à l'autre. Véronique Dumas remarque en effet que « l'œuvre de l'artiste, après 1890, ne présente pas de grande évolution[113]. » Un aperçu général de son œuvre peint confirme à priori la pérennité de sa technique picturale, autant que de son répertoire iconographique, tout au long de sa carrière.

La principale source matérielle de notre étude est la boîte à peinture d'Osbert[114]. Aucune marque de fabricant ne permet d'en préciser la datation, située au début du XXe siècle en raison de sa découverte en 1939. Le peintre utilise dès les années 1890 une boîte similaire, conforme aux modèles en circulation à cette époque, qu'il représente entre les mains de *Madame Alphonse Osbert peignant dans un champ* [fig. 121] en 1895[115]. Cette boîte de campagne, destinée à la peinture à l'huile en plein air, est décorée d'un paysage peint par l'artiste sur la face intérieure du couvercle. Probablement fabriquée en bois de noyer comme les modèles contemporains, elle est fermée par deux loquets et tenue par une poignée en métal, ou portée sur l'épaule grâce à une sangle en tissu. La boîte rectangulaire mesure 28,8 centimètres de long pour 20,2 centimètres de large, ce qui lui permet de contenir une palette en bois de forme identique et de dimensions légèrement inférieures, couverte de résidus de peinture sur la face et le revers. Ce format oblige le peintre à travailler sur des supports rectangulaires de 18 par 28 centimètres au maximum, de manière à transporter ses travaux dans la boîte : *Arbres se reflétant dans l'eau* et *Arbres et pré au soleil couchant*, les deux dernières études d'Osbert encore glissées dans les

[113] DUMAS Véronique, *Alphonse Osbert (1857-1939)*, *op. cit.*, p. 9.
[114] OSBERT Alphonse, Boîte à peinture, s. d. Paris, Musée d'Orsay, fonds Alphonse Osbert, RF.MO.ODO 2016, ODO 1992-2.
[115] LEFRANC & Cie, *Fabrique de couleurs & vernis*, *op. cit*., 1892, p. 23 ; SENNELIER Gustave, *Catalogue général illustré*, *op. cit*., p. 16.

coulisses de la boîte au moment de son décès, offrent deux exemples de supports de ces dimensions en bois et en carton. Trois compartiments divisent l'espace de rangement, les deux premiers réservés principalement aux matériaux de la peinture et le troisième aux instruments du peintre : vingt-six tubes de peinture, un flacon de liant ou de vernis sans étiquette, six brosses, trois crayons à gaine de bois et deux batônnets de fusain composent l'ensemble du matériel contenu dans la boîte en 1939. La boîte de campagne d'Osbert est un objet inestimable en raison de sa valeur artistique, comme support ou contenant de trois paysages représentatifs de son œuvre peint ; de sa valeur mémorielle, comme relique du peintre dont les traces d'usure ont enregistré tous les gestes ; et de sa valeur documentaire, comme source primaire matérielle sur l'histoire technique de la peinture du début du XXe siècle. La boîte et son contenu forment un ensemble de *realia* qui illustrent le matériel artistique du peintre en général, et le matériel portatif de sa peinture de plein air en particulier. Les résidus de matière, les étiquettes des fournisseurs et les objets eux-mêmes sont autant d'indices tangibles, quoique tardifs, à partir desquels reconstituer les instruments, les matériaux et les techniques de l'artiste autour de 1900.

La palette d'Osbert s'ajoute à ces *realia*[116]. Découverte en 1939, sans datation précise, elle correspond à un modèle adopté dès la fin du XIXe siècle par le peintre qui pose avec une palette similaire dans une photographie d'atelier de 1898[117]. Cette palette « Diaz[118] », conformément à la dénomination des marchands de couleurs, est une palette courbe réservée à la peinture d'atelier en raison de ses grandes dimensions (71 centimètres de long pour 43 centimètres de large dans le cas présent). Suffisamment légère pour être tenue à la main grâce au trou aménagé pour le pouce, la forme longue et arrondie de la palette accompagne et entoure le coude du peintre pour maximiser la surface sur laquelle poser les couleurs. Fabriquée en bois et couverte d'un enduit noir, l'exemplaire d'Osbert illustre les palettes en noyer garnies de plomb proposées dans les catalogues des marchands. Un godet double en métal détachable accompagne la palette, tachée à son emplacement, afin de contenir le liant ou le solvant. Les traces d'usage de l'objet invitent à reconstituer la sélection des pigments, l'arrangement des couleurs et le mélange des tons d'Osbert. Sa *palette de couleurs* (au sens métonymique de gamme chromatique) se matérialise ici dans les résidus de peinture qui maculent sa *palette de peintre* (au sens littéral d'instrument de travail). La conservation de deux sources matérielles

---

[116] OSBERT Alphonse, Palette, s. d. Paris, Musée d'Orsay, fonds Alphonse Osbert, RF.MO.ODO 2016, ODO 1992-1.

[117] Alphonse Osbert dans son atelier, s. l., 1898. Reproduit dans : DUMAS Véronique, *Le Peintre symboliste Alphonse Osbert (1857-1939)*, Paris, CNRS éditions, 2005, p. 1.

[118] LEFRANC & Cie, *Fabrique de couleurs & vernis*, *op. cit*., 1892, p. 49 ; SENNELIER Gustave, *Catalogue général illustré*, *op. cit*., p. 33.

de ce type, la palette rectangulaire et la palette « Diaz », permet en outre une comparaison directe entre ses méthodes de travail en plein air et en atelier pour la préparation de ses couleurs.

Les archives d'Osbert accompagnent les *realia* de ses papiers personnels, notamment ses carnets de notes. L'album intitulé « L'art de la reliure » est la source manuscrite la plus pertinente pour notre étude[119]. En l'absence de date autographe, l'unique indice chronologique est une référence au *Traité pratique de la dorure sur bois* de Paul Fleury édité en 1908[120]. L'album de vingt-et-un folios sur la reliure enveloppe un ensemble de sept feuilles volantes annotées de recettes de teintes pour la peinture (folios 1 à 4) et de patines pour la dorure (folios 5 à 7). Les recettes de teintes, où le peintre a consigné les instructions à suivre pour le mélange des couleurs et le modelé des figures, nous intéressent en priorité : elles indiquent les pigments utilisés comme ingrédients, les proportions à respecter pour leur mélange, les teintes qui en résultent et les motifs auxquels elles s'appliquent. Les recettes sont organisées en « rangées » numérotées de 1 à 16 puis de 1 à 11. Le terme *rangée* pourrait désigner l'arrangement méthodique d'essais de peinture sur un support libre aujourd'hui disparu, ou le quadrillage d'un carton mis au carreau pour faciliter le report de la composition d'une œuvre non identifiée. Par ailleurs, l'inscription « Palette à finir sur l'ébauche » séparant les deux suites numérotées laisse à penser que les recettes des rangées n° 1 à 16 s'appliquent à la réalisation des dessous de la couche picturale et celles des rangées n° 1 à 11 à la pose des accents et des rehauts. Si les notes concernent peut-être la création d'un tableau ou d'un décor du début du XXe siècle, elles peuvent témoigner de certaines habitudes de travail d'Osbert déjà installées dans les années 1890. Ce manuscrit offre donc un aperçu unique de la composition de la palette du peintre et de sa méthode de mélange des couleurs.

Les archives d'Osbert rassemblent également douze livres de compte, qui consignent pour trois d'entre eux ses frais de matériel artistique aux côtés de ses dépenses courantes. Ces documents manuscrits varient par leur format et leur datation : le premier est un simple carnet de notes, datable vers 1898 à partir du calendrier autographe de l'artiste[121] ; le deuxième est un petit bloc-notes publicitaire de l'entreprise Osram, situé vers 1911 à l'aide de l'annuaire du

[119] OSBERT Alphonse, Album « L'art de la reliure », s. d. Paris, Musée d'Orsay, fonds Alphonse Osbert, RF.MO.ODO 2016, MS0470(11).
[120] OSBERT Alphonse, Album « L'art de la reliure », s. d. Paris, Musée d'Orsay, fonds Alphonse Osbert, RF.MO.ODO 2016, MS0470(11), f° 5 ; FLEURY Paul, *Traité pratique de la dorure sur bois*, Paris, Garnier frères, 1908.
[121] OSBERT Alphonse, Carnet, [vers 1898]. Paris, Musée d'Orsay, fonds Alphonse Osbert, RF.MO.ODO 2016, MS0470(15) : la date 1898 est inscrite au verso du folio 32.

commerce Didot-Bottin[122] ; le troisième est un livre de compte relié à colonnes, dont les pages indiquent comme repères les années 1915 et 1922[123]. Cinq folios, dispersés sur l'ensemble de ces carnets, listent de façon laconique la quantité, la nature et le montant des fournitures achetées par l'artiste – autant de données utiles à l'identification de ses matériaux, et plus particulièrement à celle de ses pigments.

Parmi les autres papiers personnels d'Osbert se trouve sa correspondance active et passive. Des brouillons et des originaux de lettres expédiées par l'artiste ont été conservés, principalement un ensemble de soixante-et-une lettres rédigées à l'attention de ses parents à partir des années 1880[124]. Le décès de son père en 1888 ou son mariage avec Marie-Louise en 1894 permettent dans certains cas d'en circonscrire la datation, souvent manquante[125]. Ces courriers familiaux témoignent de son activité de peintre à la fin du XIXe siècle, par la description de ses conditions de travail en plein air ou des supports stockés dans son atelier. La correspondance d'Osbert inclut également le brouillon d'une réponse à un critique d'art, Félicien Fagus, daté du 1er mai 1899[126]. L'artiste, qui n'a signé aucune publication de son vivant à l'exception de propos rapportés dans la presse, résume dans ce texte l'esthétique idéaliste de son art, sans toutefois apporter aucun renseignement sur sa technique.

Les photographies d'Osbert dans son atelier ajoutent des sources visuelles à ses objets et à ses manuscrits. Deux photographies, respectivement datées en 1892 et 1898, ont été reproduites par Robert Pincus-Witten et Véronique Dumas dans leurs ouvrages[127]. Deux vues d'atelier postérieures, photographiées par Henri Manuel, appartiennent au fonds d'archives du

---

[122] OSBERT Alphonse, Carnet, [vers 1911]. Paris, Musée d'Orsay, fonds Alphonse Osbert, RF.MO.ODO 2016, MS0470(12) ; *Annuaire du commerce Didot-Bottin*, s. l., s. n., 1910, 1911, 1913, p. 2197, 2264 et 2383 : la datation du carnet vers 1911 est déduite de l'adresse de l'entreprise Osram indiquée sur sa couverture (« Offert par La Lampe OSRAM 20-22, Cité Trévise, Paris »), située au numéro 20 de la cité Trévise dans l'annuaire de 1910, au 20-22 de la même voie en 1911, puis au 18-22 en 1913.

[123] OSBERT Alphonse, Carnet, [vers 1915-1922]. Paris, Musée d'Orsay, fonds Alphonse Osbert, RF.MO.ODO 2016, MS0470(12) : les dates 1915 et 1922 sont inscrites aux rectos des folios 1 et 20.

[124] OSBERT Alphonse, Correspondance, 1883-1939. Paris, Musée d'Orsay, fonds Alphonse Osbert, RF.MO.ODO 2016, MS0470(01).

[125] DUMAS Véronique, *Alphonse Osbert (1857-1939)*, *op. cit.*, p. 66 et 77.

[126] OSBERT Alphonse, Brouillon de lettre à un critique d'art [Félicien Fagus], Paris, 1er mai 1899. Paris, Musée d'Orsay, fonds Alphonse Osbert, RF.MO.ODO 2016, MS0470(01).
Deux brouillons de la même lettre sont reproduits dans : DUMAS Véronique, *Alphonse Osbert (1857-1939)*, *op. cit.*, p. 402-404 et annexe II.

[127] Atelier d'Alphonse Osbert, s. l., 1892. Reproduit dans : PINCUS-WITTEN Robert, *Occult Symbolism in France: Joséphin Péladan and the Salons de la Rose-Croix*, New York, London, Garland Publishing, 1976, p. 267 ; Alphonse Osbert dans son atelier, s. l., 1898. Reproduit dans : DUMAS Véronique, *Le Peintre symboliste Alphonse Osbert (1857-1939)*, *op. cit.*, p. 1.

musée d'Orsay[128]. Une cinquième photographie complète les précédentes pour documenter les conditions spatiales et instrumentales dans lesquelles l'artiste réalise ses tableaux[129].

La bibliothèque d'Osbert pourrait constituer une dernière source technique, à condition de contenir des ouvrages didactiques susceptibles d'avoir guidé le travail du peintre. L'inventaire de Véronique Dumas répertorie un unique ouvrage satisfaisant ce critère : *La Science de la peinture* de Jehan Georges Vibert, dans sa première édition par Ollendorf en 1891[130]. Néanmoins, peu de conclusions peuvent être tirées de ce manuel dont la lecture et l'application des instructions par Osbert ne sont pas démontrées en l'absence d'annotations autographes.

Armand Point

Le fonds d'atelier d'Armand Point connaît un destin moins favorable que celui d'Alphonse Osbert en raison de sa vente aux enchères après le décès de l'artiste en 1932[131]. Les biens dispersés sont autant de sources potentielles qui échappent désormais au chercheur. Le catalogue de la vente dresse un inventaire non exhaustif de l'atelier de Marlotte où il demeure de 1892 à 1932, plus complet pour les œuvres que pour les objets qui s'y trouvent : la description du mobilier artistique se résume à un « cartonnier à roulettes » et à un « lot de chevalets », celle des instruments s'oublie derrière une catégorie d'« objets omis au présent catalogue », et celle de la bibliothèque de l'artiste ne liste pas les « 500 volumes, romans, mémoires et principalement ouvrages sur les Beaux-Arts » de sa collection[132]. Cet inventaire peut être croisé avec les photographies et les témoignages pour une reconstitution plus précise de l'atelier du peintre et donc des conditions de fabrication de ses tableaux[133]. À défaut de

---

[128] MANUEL Henri, Alphonse Osbert dans son atelier, s. l., s. d. Paris, Musée d'Orsay, fonds Alphonse Osbert, RF.MO.ODO 2016, RF.MO.ODO.2016001.11(02) et RF.MO.ODO.2016001.11(03).

[129] LAFORGE Simone, « Le peintre Osbert (1857-1939) et le symbolisme », *Bulletin de la Société historique et archéologique du XVe arrondissement de Paris*, nº 5, printemps 1995, [https://www.paris15histoire.com/osbert], consulté le 25 octobre 2023.

[130] DUMAS Véronique, *Alphonse Osbert (1857-1939)*, *op. cit.*, annexe VII ; VIBERT Jehan Georges, *La Science de la peinture*, Paris, Ollendorff, 1891.

[131] Les sources primaires sur Point, à l'exception de quatre documents inédits (*Fabrique de couleurs & vernis*, *Peinture à l'œuf dite ooline*, lettres à Jean Delville et Georges Leygue), ont été signalées par Robert Doré : DORÉ Robert, *Armand Point et son œuvre (1861-1932)*, *op. cit.*
Pour une sélection de documents d'archives relatifs à la peinture à l'ooline de Point, voir : Volume II, annexes.

[132] *Catalogue de la vente aux enchères de tout l'atelier d'Armand Point*, catalogue de vente (Fontainebleau, Salle des Élections, 6 – 7 novembre 1932), s. l., s. n., 1932, p. 19.

[133] Des photographies d'atelier datées entre 1882 et 1925 sont reproduites dans : AUSERVE Philippe, *Armand Point (1861-1932) : un symboliste à Murols*, catalogue d'exposition (Murols, Musée des peintres de l'École de Murols, 2012), Murols, Musée des peintres de l'École de Murols, 2012, p. 9 ; DORÉ Robert, *Armand Point et son œuvre (1861-1932)*, *op. cit.*, annexes III-12 et IV-12 ; FANICA Pierre-Olivier, « Armand Point et Haute-Claire », *Bulletin d'information et de liaison de l'Association des amis de Bourron-Marlotte*, nº 31, printemps-été 1993, p. 27.
De nombreux témoignages sont rapportés dans : DORÉ Robert, *Armand Point et son œuvre (1861-1932)*, *op. cit*.

realia, les techniques picturales de Point sont documentées par de nombreuses sources textuelles composées de ses écrits sur l'art, des témoignages de ses contemporains, de sa correspondance passive ou active, et des archives institutionnelles ou commerciales. Notre étude se fonde en priorité sur les textes rédigés entre 1892 et 1897, sans exclure les documents postérieurs qui prolongent le discours sur la technique introduit par le peintre à l'époque du Salon de la Rose † Croix.

Les écrits sur l'art de Point comptent une dizaine de textes imprimés. Le plus remarquable est un opuscule de vingt pages édité par l'Imprimerie des Beaux-Arts à Paris en 1896 sous le titre *Peinture à l'œuf dite ooline, vernis à l'encaustique : procédés authentiques des égyptiens, des grecs et des primitifs remis en usage par Armand Point*[134]. Ce document inédit, qui correspond au « mémoire de vulgarisation sur l'ooline (1895[135]) » signalé en 1900 par Camille Mauclair, a pu être identifié et localisé : nous en avons repéré un premier exemplaire à la Bibliothèque patrimoniale et de recherche de Cahors en France et un second à la bibliothèque du Kunsthistorisches Institut de Florence en Italie. Une introduction et quatre chapitres divisent le sommaire : le premier, intitulé « Avantages de la peinture à l'œuf », encourage l'adoption de cette technique pour son aspect, sa maniabilité et sa conservation ; le deuxième, « Matériel du peintre à l'œuf », énumère les matériaux et les instruments nécessaires au peintre ; le troisième, « Technie de la peinture à l'œuf », parcourt la réalisation d'une œuvre étape par étape (tracé du dessin préparatoire, préparation des couleurs, application de la peinture et retouche d'un morceau) ; le quatrième et dernier chapitre, « Vernis », décrit la finition du tableau par le vernissage de la couche picturale. *Peinture à l'œuf dite ooline* n'est pas réductible à un type de source technique en raison de sa double nature et de sa double fonction. D'une part, l'opuscule s'affiche comme un manuel technique, rédigé par un peintre pour enseigner à ses confrères une recette de peinture à l'œuf reconstituée d'après le modèle des primitifs italiens. D'autre part, il sert de brochure commerciale, certainement éditée aux frais d'un marchand de couleurs pour faire la publicité de ses produits auprès d'une clientèle d'artistes. La fonction didactique est la seule assumée par l'auteur qui affirme « ne voul[oir] faire ici qu'un petit Manuel précis du peintre à la tempera », mais l'intention publicitaire est trahie par les références répétées à la « Maison Lefranc et Cie », commanditaire supposé de la publication[136].

---

[134] POINT Armand, *Peinture à l'œuf dite ooline, vernis à l'encaustique, procédés authentiques des égyptiens, des grecs et des primitifs, remis en usage par Armand Point*, Paris, Imprimerie des Beaux-Arts, 1896. Cahors, Bibliothèque patrimoniale, Fonds ancien, Br D 147, inv. 20290. Florence, Kunsthistorisches Institut, Max-Planch-Institut, Bibliothek, KHI: Y 3360.

[135] MAUCLAIR Camille, « Armand Point, peintre, fresquiste, émailleur, orfèvre », *La Revue des revues*, vol. 33, n° 10, 15 mai 1900, p. 363.

[136] POINT Armand, *Peinture à l'œuf dite ooline, op. cit.*, p. 3-4 et 7-8.

Cet indice a redirigé nos investigations vers les archives commerciales de Lefranc & Cie : en dépit de la rareté des prospectus du marchand de couleurs, les collections de la Bibliothèque nationale de France conservent une reproduction en microfiche du catalogue *Fabrique de couleurs & vernis : couleurs fines et matériel pour la peinture à l'huile* réédité précisément en 1896[137]. Notre dépouillement s'est conclu par la découverte d'un folio non numéroté, intercalé entre les pages 10 et 11 du catalogue, titré au recto « Tarif des couleurs, vernis, liquides et matériel spécial pour la peinture à l'ooline » et au verso « Couleurs superfines préparées pour la peinture à l'ooline ». L'identité entre les produits répertoriés dans le catalogue et le matériel spécifié dans le manuel ne laisse aucun doute sur la complémentarité des deux documents issus d'un partenariat entre le marchand et l'artiste, bien que Lefranc & Cie ne fasse pas directement mention de Point ni de *Peinture à l'œuf dite ooline*[138]. La révélation de ces deux sources techniques imprimées en parallèle apporte des données nouvelles et précises sur la recette de la peinture à l'œuf de Point, utiles non seulement à l'analyse matérielle de son œuvre peint, mais également à l'histoire technique de la peinture de la fin du XIXe siècle.

Les autres écrits sur l'art de Point prennent la forme d'articles de presse. Parus entre 1895 et 1931, ils attestent de la poursuite tout au long de sa carrière d'une activité d'écrivain parallèle à son métier de peintre. Trois articles sont d'abord publiés par l'artiste au retour de son premier séjour en Italie en 1894. « Primitifs et symbolistes », paru dans *L'Ermitage* en juillet 1895, ambitionne de relier par le fil de la tradition les « Primitifs » (expression par laquelle il désigne les artistes des XIVe et XVe siècles) et les « symbolistes » (les artistes contemporains de tendance idéaliste[139]). « Pise : Campo Santo » retrace, dans la même revue en septembre 1895, un récit initiatique dans lequel l'artiste, guidé par les œuvres de Benozzo Gozzoli, renie l'époque contemporaine pour se convertir à l'art ancien[140]. « Florence, Botticelli, La Primavera », imprimé dans le *Mercure de France* en janvier 1896, introduit l'esthétique idéaliste de l'artiste à l'occasion d'un commentaire du *Printemps* de Sandro Botticelli[141]. Toutes ces notes de voyage témoignent de la découverte de l'art de la Renaissance italienne et de la réflexion sur les techniques picturales anciennes qu'elle suscite chez Point.

La rencontre en 1905 d'Émile Bernard, qui fonde cette année-là une revue au titre programmatique, *La Rénovation esthétique*, ouvre bientôt à Point de nouvelles opportunités de

[137] LEFRANC & Cie, *Fabrique de couleurs & vernis*, *op. cit*., 1896.
[138] Une source contemporaine confirme ce partenariat : LAGYE Gustave, « La peinture à l'œuf », *La Ligue artistique*, n° 17, 1er septembre 1896, p. 4.
[139] POINT Armand, « Primitifs et symbolistes », *L'Ermitage*, n° 7, juillet 1895, p. 11-16.
[140] POINT Armand, « Pise : Campo Santo », *L'Ermitage*, n° 9, septembre 1895, p. 129-133.
[141] POINT Armand, « Florence, Botticelli, La Primavera », *Mercure de France*, t. XVII, n° 73, 17 janvier 1896, p. 12-16.

publications[142]. Ce dernier, en tant que collaborateur puis co-rédacteur en chef de *La Rénovation esthétique*, partage le parti pris idéaliste et traditionnaliste de Bernard et trouve dans la revue une tribune où défendre, sur un ton volontiers polémique, ses opinions sur l'art ancien et contemporain[143]. Il déploie dans ce cadre une série de onze articles parue du mois d'octobre 1905 au mois de décembre 1906 sous le titre « L'éducation d'un artiste aux XIVe, XVe et XVIe siècles[144] ». La mention « à suivre » en clôture de la dernière livraison trahit l'interruption de la série qui se distingue malgré tout comme le projet d'écriture le plus ambitieux de l'auteur par son volume de 86 pages. Point conçoit « L'éducation d'un artiste aux XIVe, XVe et XVIe siècles » comme un plaidoyer en faveur d'une rénovation de la tradition dans l'art de la fin du XIXe siècle. L'article inaugural en définit le programme – la reconstitution de l'enseignement des maîtres de la Renaissance italienne – et la méthode – l'exégèse d'anciens manuels de peinture, dont le principal est le *Livre de l'art* de Cennino Cennini[145]. Point déroule au fil des articles suivants, selon un plan non progressif, une étude historique des techniques picturales du passé au cours de laquelle différents thèmes sont abordés : l'observation de la nature et l'apprentissage auprès d'un maître (novembre 1905) ; l'exercice du dessin chez le peintre (décembre 1905) ; le broyage des couleurs et la composition de la palette (janvier 1906) ; l'*ekphrasis* des statues de *L'Aurore* et de *La Nuit* par Michel-Ange (février 1906) ; les étapes de la technique de la fresque (mars 1906) ; la synthèse de la forme et de la couleur en peinture (mai 1906) ; la science des peintres anciens et contemporains (juillet 1906) ; la recette ancienne de la peinture à l'huile (septembre 1906) ; la pratique de la peinture de l'Antiquité à la Renaissance (octobre 1906) ; et le déclin spirituel des peintres aux XVIe et XVIIe siècles (décembre 1906[146]). L'auteur expose dans cette série d'articles l'état de ses connaissances au

---

[142] DORÉ Robert, *Armand Point et son œuvre (1861-1932)*, *op. cit.*, annexe générale I.

[143] BERNARD Émile (dir.), *La Rénovation esthétique*, no 1-60, mai 1905 – avril 1910 : Point se présente comme un collaborateur régulier de *La Rénovation esthétique* par ses nombreux articles parus entre octobre 1905 et avril 1910 ; il est nommé parmi les rédacteurs en chef de la revue avec Émile Bernard et Louis Lormel entre novembre 1907 et mai 1908.

[144] POINT Armand, « L'éducation d'un artiste aux XIVe, XVe et XVIe siècles », *La Rénovation esthétique*, no 6-11, 13, 15, 17-18, 20, octobre 1905 – décembre 1906.

[145] POINT Armand, « L'éducation d'un artiste aux XIVe, XVe et XVIe siècles », *La Rénovation esthétique*, no 6, octobre 1905, p. 283-289.

[146] POINT Armand, « L'éducation d'un artiste aux XIVe, XVe et XVIe siècles », *La Rénovation esthétique*, no 7, novembre 1905, p. 3-11 ; POINT Armand, « L'éducation d'un artiste aux XIVe, XVe et XVIe siècles », *La Rénovation esthétique*, no 8, décembre 1905, p. 59-68 ; POINT Armand, « L'éducation d'un artiste aux XIVe, XVe et XVIe siècles », *La Rénovation esthétique*, no 9, janvier 1906, p. 118-123 ; POINT Armand, « L'éducation d'un artiste aux XIVe, XVe et XVIe siècles », *La Rénovation esthétique*, no 10, février 1906, p. 171-175 ; POINT Armand, « L'éducation d'un artiste aux XIVe, XVe et XVIe siècles », *La Rénovation esthétique*, no 11, mars 1906, p. 229-236 ; POINT Armand, « L'éducation d'un artiste aux XIVe, XVe et XVIe siècles », *La Rénovation esthétique*, no 13, mai 1906, p. 5-12 ; POINT Armand, « L'éducation d'un artiste aux XIVe, XVe et XVIe siècles », *La Rénovation esthétique*, no 15, juillet 1906, p. 115-120 ; POINT Armand, « L'éducation d'un artiste aux XIVe, XVe et XVIe siècles », *La Rénovation esthétique*, no 17, septembre 1906, p. 238-246 ; POINT Armand, « L'éducation d'un artiste aux XIVe,

LE BELLER, Elodie. La matérialité de la peinture idéaliste à l'époque du Salon de la Rose † Croix (1892-1897) - 2024

sujet des techniques anciennes, par la citation des sources et la transcription des recettes qui ont guidé ses recherches picturales à partir des années 1890.

Les quatre contributions suivantes de Point à *La Rénovation esthétique* explorent divers sujets qui servent tous de prétexte à l'apologie de l'art ancien – ou à son pendant, le blâme du monde de l'art contemporain. Son compte-rendu d'une visite de la collection Jacobsen à Copenhague, dans l'article « Un mécène » paru en février 1907, laisse la place à un réquisitoire contre le marché de l'art[147]. Sa « Réponse à la critique contemporaine » en juillet 1907 attise la controverse entre les défenseurs de la tradition idéaliste et les partisans de la modernité impressionniste[148]. Sa « Lettre ouverte à Monsieur le Ministre des Beaux-Arts » en novembre 1909, relancée par une « Deuxième lettre ouverte à Monsieur le Ministre des Beaux-Arts » en avril 1910, proteste contre l'ajout d'une vitre protectrice aux tableaux du musée du Louvre, une mesure de conservation préventive qui empêcherait l'observation et donc l'apprentissage de la technique des anciens maîtres de la peinture[149]. Ces textes polémiques, dans lesquels Point se positionne comme peintre face au monde de l'art contemporain, éclairent les motivations du projet de rénovation de la tradition artistique qui oriente sa technique picturale à la fin du XIXe siècle.

L'année 1910 marque le terme de *La Rénovation esthétique* et, pour un temps, des discours publics de Point sur l'art de son temps. Il faut attendre la fin de sa carrière pour voir paraître ses deux derniers articles. En décembre 1925, l'artiste se remémore le « Souvenir d'un voyage en Italie avec Élémir Bourges » dans *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, en hommage à l'écrivain décédé le mois précédent[150]. Ce témoignage tardif sur ses voyages d'étude en Italie rappelle l'intérêt commun des deux amis pour l'art de la Renaissance et pour les techniques picturales anciennes. En février 1931, sollicité en sa qualité de membre de la Commission de restauration du musée du Louvre, Point répond à l'enquête « Faut-il "nettoyer" et restaurer les œuvres d'art ? » de la revue *Comœdia*, où il met à profit son expertise technique pour dénoncer le dévernissage abusif des tableaux[151]. Cet ultime écrit sur

---

XVe et XVIe siècles », *La Rénovation esthétique*, n° 18, octobre 1906, p. 283-292 ; POINT Armand, « L'éducation d'un artiste aux XIVe, XVe et XVIe siècles », *La Rénovation esthétique*, n° 20, décembre 1906, p. 68-75.

147 POINT Armand, « Un mécène », *La Rénovation esthétique*, n° 22, février 1907, p. 175-181.

148 POINT Armand, « Réponse à la critique contemporaine », *La Rénovation esthétique*, n° 27, juillet 1907, p. 115-121.

149 POINT Armand, « Lettre ouverte à Monsieur le Ministre des Beaux-Arts », *La Rénovation esthétique*, n° 55, novembre 1909, p. 3-5 ; POINT Armand, « Deuxième lettre ouverte à Monsieur le Ministre des Beaux-Arts », *La Rénovation esthétique*, n° 60, avril 1910, p. 243-247.

150 POINT Armand, « Souvenir d'un voyage en Italie avec Élémir Bourges », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, n° 164, 5 décembre 1925, p. 5.

151 POINT Armand, « Faut-il "nettoyer" et restaurer les œuvres d'art ? », *Comœdia*, n° 6588, 2 février 1931, p. 8.

l'art démontre que l'intérêt du peintre pour les techniques anciennes perdure jusqu'à l'extrême fin de sa carrière.

L'expression directe de la pensée de Point dans ses écrits sur l'art est doublée du témoignage indirect de ses contemporains, nombreux à rapporter ses propos ou à présenter ses recherches dans des publications utiles comme sources techniques sur sa peinture. Charles Moreau-Vauthier, en particulier, consigne dans *Comment on peint aujourd'hui* les renseignements communiqués entre 1913 et 1923 par Point au sujet de l'aménagement de son atelier, du choix de ses matériaux, de sa recette de la peinture à l'huile et enfin du vernissage de ses tableaux[152]. Ces déclarations du peintre nécessitent toutefois d'être croisées avec des sources antérieures pour confirmer la mise en œuvre, dès 1892, des matériaux et des techniques divulgués par Moreau-Vauthier au début du XXe siècle.

La presse relaie dans une moindre mesure les recherches techniques de Point. Les critiques d'art, par désintérêt ou ignorance, ont souvent remarqué sans pourtant analyser les expérimentations du peintre. La principale publication critique sur l'artiste, le numéro spécial de *La Plume* dédié à « Armand Point et son œuvre » en 1901, reste une source de première importance au sujet de l'organisation de son atelier de Haute-Claire ou de sa rénovation des techniques anciennes, enrichie de nombreux propos rapportés du peintre[153]. La recette de la peinture à l'ooline de Point rayonne dans l'espace par l'intermédiaire de Gustave Lagye, dont l'article « La peinture à l'œuf » paru dans la revue belge *La Ligue artistique* en 1896 paraphrase sans la citer la brochure *Peinture à l'œuf dite ooline*[154]. Elle perdure aussi dans le temps grâce à Henry Hamel, dont l'article « Causerie de la semaine : couleurs à l'huile d'œuf » rappelle sa collaboration avec Lefranc & Cie dans le *Journal des artistes* en 1904[155]. Son expérimentation de la peinture à la cire en 1901 trouve quant à elle un écho tardif au moment de la restauration de *La Cime* [fig. 151], à travers un reportage anonyme publié en 1929 dans *Comœdia* sous le titre « Armand Point refait une de ses œuvres entièrement détériorée[156] ».

Aux discours publics de Point s'ajoutent les propos privés que révèle une volumineuse correspondance. L'écrivain Élémir Bourges se distingue comme son confident le plus intime et le plus loyal. Une partie de leur correspondance a été éditée par Gisèle Marie, fille d'Aristide Marie, exécuteur testamentaire de l'artiste, sous le titre *Élémir Bourges ou l'éloge de la*

[152] MOREAU-VAUTHIER Charles, *Comment on peint aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 6, 32, 42, 52, 76, 84 et 95.
[153] DAURELLE Jacques, FORT Paul, MARGUERITTE Paul, *et al.*, *Armand Point et son œuvre*, Paris, La Plume, 1901.
[154] LAGYE Gustave, « La peinture à l'œuf », *art. cit.*, p. 4.
[155] HAMEL Henry, « Causerie de la semaine : couleurs à l'huile d'œuf », *Journal des artistes*, 1er mai 1904, p. 4417-4419.
[156] ANONYME, « Armand Point refait une de ses œuvres entièrement détériorée », *Comœdia*, n° 5965, 18 mai 1929, p. 1.

grandeur : correspondance inédite avec Armand Point en 1962[157]. Constituée de lettres expédiées par Bourges à partir de leur rencontre en 1890, avec pour seule exception un brouillon inachevé de l'artiste, cette correspondance ne renvoie qu'un écho indirect et lacunaire des propos sur l'art de Point. La technique de l'artiste, un sujet de prédilection entre les deux amis, est tout de même évoquée à maintes reprises par l'écrivain qui s'enthousiasme de ses voyages d'étude en Italie, de ses copies d'après les maîtres de la Renaissance, de son expérimentation de la peinture à fresque et à tempera, de l'évolution de sa gamme chromatique, ou encore de la fondation de l'atelier de Haute-Claire. Par ailleurs, les recherches techniques de Point sont commentées par Bourges à l'attention de leurs amis communs, de telle sorte que des renseignements complémentaires peuvent être trouvés dans la correspondance personnelle de l'écrivain – en particulier dans ses lettres à Paul et Victor Margueritte entre 1894 et 1897[158]. La correspondance active de Point ajoute aux réponses de Bourges quelques témoignages directs de l'artiste sur son processus de création. Les Archives et Musée de la Littérature de Bruxelles conservent une lettre de Point adressée le 2 octobre 1896 à un destinataire anonyme, identifiable à Jean Delville en raison de la référence à l'œuvre *Éros* [fig. 155-156] dont le dessin préparatoire est dédicacé « à Jean Delville en fraternité d'Art », où il exprime son impuissance à égaler le modèle des maîtres de la Renaissance[159]. La Bibliothèque Carnegie de Reims possède une autre missive destinée à Georges Leygues le 16 octobre 1899, qui souligne cette fois les contraintes spatiales (en particulier la location d'ateliers et la commande de décors) qui limitent l'ambition de ses projets de peinture[160]. Onze lettres envoyées à Hélène Linder entre 1900 et 1907, issues du fonds d'archives privé Langlois-Berthelot, relatent également les obstacles rencontrés dans l'exécution de ses tableaux et de ses objets d'art[161].

D'autres sources écrites sur les techniques picturales de Point sont conservées dans les archives des institutions publiques françaises dont il sollicite les services au cours de sa carrière. Les archives de l'Institut de France doivent être signalées en priorité dans le cas de Point, en

---

[157] MARIE Gisèle (éd.), *Élémir Bourges ou l'éloge de la grandeur : correspondance inédite avec Armand Point*, [Paris], Mercure de France, 1962.

[158] BOURGES Élémir, Lettres à Paul et Victor Margueritte, [1894-1897]. Paris, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, dossier MNR 17(2). Citées dans : DORÉ Robert, *Armand Point et son œuvre (1861-1932)*, *op. cit.*, annexe II-14.

[159] POINT Armand, Lettre [à Jean Delville ?], Marlotte, 2 octobre 1896. Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, ML 02662/0009 ; JUMEAU-LAFOND Jean-David, *Les Peintres de l'âme : le symbolisme idéaliste en France*, catalogue d'exposition (Bruxelles, Musée d'Ixelles, 15 octobre – 31 décembre 1999, Paris, Pavillon des Arts, 19 avril – 2 juillet 2000), Gand, Snoeck-Ducaju & Zoon, Anvers, Pandora, 1999, p. 126.

[160] POINT Armand, Lettre à Georges Leygues, Rome, 16 octobre 1899. Reims, Bibliothèque Carnegie, fonds Pol Neveux, N.1.C.1.

[161] POINT Armand, Lettres à Hélène Linder, [1900-1907], Archives Langlois-Berthelot. Reproduites dans : DORÉ Robert, *Armand Point et son œuvre (1861-1932)*, *op. cit.*, annexe II-14 et annexe générale 3.

raison de son dépôt d'un pli cacheté à l'Académie des sciences. Cette procédure, destinée à certifier la paternité et la datation d'une découverte ou d'une invention, permet à l'artiste de mettre sous scellés sa reconstitution d'une recette de peinture à tempera. Point accomplit cette démarche sur une suggestion du directeur des Beaux-Arts, avant de l'en tenir informé en 1895 : « Ainsi que vous me l'avez conseillé j'ai déposé un pli cacheté à l'Institut[162]. » Le dépôt de Point est attesté sous le numéro 5095 à la date du 23 février 1895 par le registre d'enregistrement des plis cachetés de l'Académie des sciences[163]. Or, le pli cacheté est déclaré absent en 1998 lorsque Jean-David Jumeau-Lafond en découvre l'existence et en demande l'ouverture, un siècle après son dépôt. Sa perte est confirmée en 2019, alors que nous marchons sur les traces de l'historien de l'art à l'Académie des sciences dans l'espoir de voir réapparaître le document. À défaut de l'expliquer, nous ne pouvons que déplorer la disparition de ce pli cacheté qui renferme le secret de la recette de la tempera de Point, et peut-être celle de la fresque reconstituée au même moment par le peintre.

Les archives du ministère des Beaux-Arts, conservées aux Archives nationales sur le site de Pierrefitte-sur-Seine, réunissent de nombreux dossiers relatifs aux recherches techniques de Point qui ont bénéficié à plusieurs reprises du soutien de l'État français[164]. Les documents classés, imprimés ou manuscrits, produits ou reçus par le ministère des Beaux-Arts, mélangent les formulaires de l'administration et les courriers de l'artiste. Des fonds consultés, nous retenons premièrement le dossier F/21/4117/A au sujet de l'allocation d'une bourse de voyage à Point en 1893[165]. Si la procédure administrative de la bourse expose moins les techniques que les finances du peintre, elle relate avec précision le déroulement de son premier voyage d'étude en Italie, évènement à l'origine de ses recherches techniques sur l'art ancien. Le dossier F/21/2145, deuxièmement, documente la commande d'une peinture à fresque (*Avril* [fig. 147]) et d'une peinture à tempera (*L'Espérance et la douleur* [fig. 157]) à Point en 1895[166]. La

[162] POINT Armand, Lettre au directeur des Beaux-Arts, s. l., [1895]. Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, dossier F/21/2145.

[163] Registre d'enregistrement des plis cachetés, 23 février 1895. Paris, Institut de France, Académie des sciences, archives ; JUMEAU-LAFOND Jean-David, *Les Peintres de l'âme*, *op. cit.*, p. 120.

[164] Nous utilisons le nom raccourci du ministère des Beaux-Arts à la place de la dénomination changeante du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts (1888-1892, 1894-1895) et du ministère de l'Instruction publique, des Beaux-Arts et des Cultes (1892-1894, 1895-1898).
Ces dossiers ont été repérés par Jean-David Jumeau-Lafond : JUMEAU-LAFOND Jean-David, *Les Peintres de l'âme*, *op. cit.*

[165] Dossier sur la bourse de voyage d'Armand Point, 1893. Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, Archives du bureau des travaux d'art, Prix du Salon, prix national, bourses de voyages et autres récompenses du Salon, Bourses de voyage 1893-1895, F/21/4117/A.

[166] Dossiers sur la commande d'*Avril* et de *L'Espérance et la douleur* à Armand Point, 1895. Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, Archives du bureau des travaux d'art, Commandes d'acquisitions d'œuvres d'art par l'État (peintures, aquarelles, dessins), F/21/2145.
Le tableau *L'Espérance et la douleur* n'est connu que par l'intermédiaire de son dessin préparatoire.

commande de ces œuvres, conçues comme une démonstration des recettes de peinture à fresque et à tempera, illustre les expérimentations du peintre et les subventions du ministère intéressé par sa redécouverte des techniques anciennes. Les dossiers 20144790/10, 20144790/11, 20144790/12 et 20144790/13, troisièmement, enregistrent les activités de Point comme membre de la Commission de restauration du musée du Louvre, de sa nomination en 1895 jusqu'à son décès en 1932[167]. Les arrêtés de nomination et les procès-verbaux des séances de la commission témoignent de l'expertise du peintre sur les techniques picturales anciennes et de sa reconnaissance officielle par l'administration des Beaux-Arts. Le dossier F/21/4048, quatrièmement, atteste de l'attribution d'une mission à Point en 1897[168]. Cette mission d'étude des procédés de la tempera et de la détrempe en Italie, qui érige l'artiste en agent officiel de l'État français, démontre l'engagement renouvelé de l'administration en faveur de ses recherches sur les techniques picturales du passé. Le dossier F/21/4334, finalement, conserve la mémoire des diverses sollicitations du ministère des Beaux-Arts par Point tout au long de sa carrière. Un projet de copie de peintures de la Renaissance italienne, entre autres affaires, nous renseigne sur l'apprentissage technique de l'artiste[169].

Alexandre Séon

Les sources primaires disponibles sur Alexandre Séon, et notamment la correspondance du peintre dispersée dans des collections publiques et privées, sont rarement applicables à une analyse matérielle et technique de sa peinture[170]. Les lettres les plus pertinentes ont été adressées par l'artiste au conservateur Jean Grivolat, à l'occasion de l'acquisition de son tableau *Le Poète* [fig. 186] par le musée des Beaux-Arts de Saint-Étienne en 1896, pour l'informer de ses préférences en matière de vernissage et d'encadrement de ses tableaux[171]. Les sources autographes de Séon comprennent également un traité manuscrit, composé de 39 feuillets libres dessinés et annotés, datables pour certains avant 1892, pour d'autres avant 1907[172]. Certaines

[167] Dossiers sur la Commission de restauration des musées nationaux, 1895-1932. Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, Archives des musées nationaux, Département des peintures du musée du Louvre, Commissions de restauration, 20144790/10 – 20144790/13.
[168] Dossier sur la mission d'Armand Point en Italie, 1897. Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, Archives du bureau des travaux d'art, F/21/4048.
[169] Dossier d'artiste sur Armand Point, 1882-1929. Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, Archives du bureau des travaux d'art, F/21/4334.
[170] Les sources primaires sur Alexandre Séon ont été signalées et partiellement reproduites par Jean-David Jumeau-Lafond : JUMEAU-LAFOND Jean-David (dir.), *Alexandre Séon (1855-1917)*, *op. cit*.
[171] SÉON Alexandre, Lettre à Jean Grivolat, Paris, [vers 1896-1897]. Saint-Étienne, Musée d'Art moderne et contemporain ; SÉON Alexandre, Lettre à Jean Grivolat, Paris, 1897. Saint-Étienne, Musée d'Art moderne et contemporain.
Nous remercions M. Jean-David Jumeau-Lafond de nous avoir communiqué la reproduction de ces lettres.
[172] SÉON Alexandre, Traité, s. d. Reproduit dans : JUMEAU-LAFOND Jean-David (dir.), *Alexandre Séon (1855-1917)*, *op. cit*., p. 23-25, 38-40 et 200-203.

caractéristiques techniques de sa peinture peuvent être déduites des préceptes théoriques exposés dans ce traité : les schémas et les notes de l'artiste, peut-être accrochés aux murs de son atelier pour guider son travail, révèlent les règles qui régissent sa représentation du corps humain sur la base de proportions idéales et sa construction de la gamme chromatique à partir du mélange optique[173]. Les idées de Séon ont été divulguées dans la presse par l'intermédiaire d'Alphonse Germain et de Benjamin Guinaudeau. Le premier expose à travers plusieurs articles parus à partir de 1891 la symbolique des lignes et des couleurs qui oriente le dessin et la palette de l'artiste[174]. Le second rapporte en 1892 dans *La Justice* les réflexions théoriques du peintre – au sujet du symbolisme des teintes, de l'étude d'après modèle vivant ou encore de l'influence des maîtres de la peinture – qui sont mises en pratique dans son œuvre[175]. L'intérêt de ces documents, cependant, ne compense pas le manque de sources sur l'atelier de Séon, connu uniquement par des photographies et des plans postérieurs à notre chronologie, ou sur ses recettes de peinture, qu'il n'a vraisemblablement jamais mises à l'écrit[176].

Sous-chapitre C : Sources secondaires[177]

Maurice Chabas

Les sources secondaires disponibles sur l'œuvre peint de Maurice Chabas réunissent les travaux monographiques de Myriam de Palma dont la thèse, soutenue en 2004 à l'université Paris-Sorbonne sous la direction de Bruno Foucart, est prolongée en 2009 par le catalogue de l'exposition *Maurice Chabas, peintre et messager spirituel, 1862-1947* organisée aux musées de Pont-Aven et de Bourgoin-Jallieu[178]. La thèse de Myriam de Palma lève partiellement le voile sur cet artiste par son essai et son catalogue. Néanmoins, la très courte section accordée à la technique induit en erreur par la citation de *Comment on peint aujourd'hui* de Charles

---

[173] JUMEAU-LAFOND Jean-David (dir.), *Alexandre Séon (1855-1917)*, *op. cit*., p. 200 : « Il est plus probable que tout ou partie de cet ensemble a été présent sur les murs de l'atelier de l'artiste. C'est d'ailleurs ce dont témoigne l'article de Benjamin Guinaudeau paru en 1892 dans *La Justice* : "Autour de l'atelier paisible, des dessins, des croquis, des photographies. En face de la porte, installé au mur, un canon indiquant les mesures, les proportions du corps humain." »

[174] GERMAIN Alphonse, « Sur un tableau refusé : théorie du symbolisme des teintes », *La Plume*, n° 50, 15 mai 1891, p. 171-172 : cet article est le premier publié sur le sujet.

[175] GUINAUDEAU B[enjamin], « La Réaction idéaliste : A. Séon », *La Justice*, n° 4520, 30 mai 1892, p. 2.

[176] AGENCE ROLL, Alexandre Séon dans son atelier, s. l., 1906. Paris, Bibliothèque nationale de France, K261753 et K261755 ; Plans de l'atelier d'Alexandre Séon, 1901 et 1906. Reproduits dans : JUMEAU-LAFOND Jean-David (dir.), *Alexandre Séon (1855-1917)*, *op. cit*., p. 268 et 271.

[177] Pour une liste des monographies publiées sur les artistes du corpus, voir : Volume I, sources et bibliographie.

[178] DE PALMA Myriam, *Maurice Chabas (1862-1947), du symbolisme à l'abstraction*, *op. cit.* ; DE PALMA Myriam, *Maurice Chabas, peintre et messager spirituel, 1862-1947*, catalogue d'exposition (Pont-Aven, Musée de Pont-Aven, 10 octobre 2009 – 3 janvier 2010, Bourgoin-Jallieu, Musée de Bourgoin-Jallieu, 27 avril – 31 août 2010), Paris, Somogy, Pont-Aven, Musée de Pont-Aven, 2009.

Moreau-Vauthier, dont le témoignage se rapporte sans doute à Paul Émile Chabas plutôt qu'à son frère[179]. La réfutation d'une partie de l'analyse technique de Myriam de Palma, et la collecte d'un unique constat d'état pour *Idéal Pays* [fig. 5] auprès du musée des Beaux-Arts de Laval, nous laisse finalement très peu de données sur les matériaux et les techniques du peintre[180].

Jean Delville

Un catalogue raisonné de l'œuvre de Jean Delville, actuellement en préparation par sa petite-fille Miriam Delville, promet à l'avenir un inventaire exhaustif de ses peintures[181]. Pour l'heure, de nombreuses monographies – dont la plus remarquable, *Jean Delville: Art between Nature and the Absolute*, est celle de Brendan Cole en 2015[182] – permettent déjà une étude approfondie de l'artiste, bien qu'elles s'attachent à en comprendre la pensée plus que le geste. Si le témoignage de son fils Olivier Delville publié en 1984 et le catalogue de l'exposition *Jean Delville (1867-1953) : maître de l'idéal* dirigé par Denis Laoureux en 2014 nous renseignent sur les conditions de fabrication de ses œuvres (lieux, dimensions, délais, etc.), les matériaux et les techniques du peintre sont rarement décrits, et encore moins analysés, au cours des centaines de pages écrites à son sujet[183]. Seule la contribution de Francine-Claire Legrand manifeste une sensibilité à la matière, due à sa fonction de conservatrice aux musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, par ses remarques parcimonieuses sur la facture de ses tableaux[184]. Le regard des conservateurs-restaurateurs apporte en effet des observations plus précises sur la matérialité des peintures de Delville, consignées dans les dossiers disponibles à l'IRPA sur *Les Trésors de Satan* [fig. 30] et quelques œuvres du début du XXe siècle[185]. Les musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, en collaboration avec l'université de Liège, s'intéressent par ailleurs aux tableaux de Delville dans le cadre du projet « *Face to Face* : les visages en peinture vus par le prisme de l'histoire de l'art technique » mené entre 2019 et 2024 par Catherine Defeyt, David

---

[179] DE PALMA Myriam, « La technique picturale », *in Maurice Chabas (1862-1947), du symbolisme à l'abstraction*, *op. cit*., p. 246-249.
[180] Dossier de Maurice Chabas, *Idéal Pays*, Laval, Musées de Laval, 99.42.1.
[181] Projet de catalogue raisonné de Jean Delville, 2021, [https://www.jeandelville.info/catalogue-raisonne], consulté le 5 mars 2023.
[182] COLE Brendan, *Jean Delville*, *op. cit*.
[183] DELVILLE Olivier, *Jean Delville, peintre, 1867-1953*, *op. cit*. ; LAOUREUX Denis (dir.), *Jean Delville, 1867-1953, maître de l'idéal*, *op. cit*.
[184] LEGRAND Francine-Claire, « Jean Delville : peintre idéaliste », *in* DELVILLE Olivier, *Jean Delville, peintre, 1867-1953*, *op. cit*., p. 61-93.
[185] Dossier de Jean Delville, *Les Trésors de Satan*, Bruxelles, IRPA, 1976.00033.
L'IRPA conserve des dossiers sur trois peintures hors corpus de Delville : *L'Amour des âmes*, le décor du palais de justice de Bruxelles et *Pégase*.

Strivay et Francisca Vandepitte[186]. Les techniques d'imagerie et d'analyse scientifiques appliquées aux œuvres de l'étude apporteront prochainement des données inédites sur les matériaux et les techniques picturales de Delville, parmi d'autres peintres européens du XVe au XXe siècles.

André des Gachons

L'absence de catalogue raisonné est un obstacle à l'étude de l'œuvre d'André des Gachons. La thèse monographique soutenue en 2010 et publiée en 2014 par Delphine Durand, sous la direction de Luce Barlangue à l'université Toulouse-Jean Jaurès, fait le choix d'un corpus sélectif qui limite les perspectives de recherche par la prévalence de l'œuvre illustré de l'artiste et par l'incomplétude des fiches techniques de ses peintures[187]. L'auteur ne se confronte pas au problème des techniques picturales de Gachons, tout au plus mentionnées dans son travail. En l'absence d'études académiques ou de dossiers d'œuvres, la principale source secondaire applicable à une analyse matérielle de ses peintures est le rapport de restauration de *Passantes de rêve* [fig. 39], qui fait suite à l'intervention en 2016 de Christian Vibert pour le musée des Beaux-arts et d'Archéologie de Châlons-en-Champagne[188].

Fernand Khnopff

Fernand Khnopff se distingue comme le mieux documenté des peintres de notre corpus. L'état de la recherche sur son œuvre tend à l'exhaustivité grâce au catalogue raisonné de Catherine De Croës et Gisèle Ollinger-Zinque revu et augmenté en 1987, avant d'être complété d'un catalogue raisonné des estampes et des platinotypes par Xavier Tricot en 2018[189]. D'autres monographies s'imposent comme des ouvrages de référence pour une étude de l'œuvre peint de Khnopff, en priorité celles publiées par Michel Draguet en 1995 et 2018[190]. L'auteur ne traite pas frontalement de la technique de l'artiste dans un chapitre spécifique, mais dilue le sujet en commentaires sporadiques autour de l'aménagement de sa maison-atelier, du processus de création de ses œuvres, de son rythme de travail, de sa confrontation au modèle, de ses choix

---

[186] *Face to Face : les visages en peinture vus par le prisme de l'histoire de l'art technique*, projet de recherche (Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Liège, Université de Liège, 2019-2024), [https://fine-arts-museum.be/fr/la-recherche/projets-de-recherche/face-to-face], consulté le 5 mars 2023.
[187] DURAND Delphine, *André des Gachons, peintre symboliste, 1871-1951, op. cit.* ; DURAND Delphine, *André des Gachons et la modernité fin de siècle, op. cit*.
[188] VIBERT Christian, Rapport de restauration de *Passantes de rêve*, *op. cit.*
[189] DE CROËS Catherine, DELEVOY Robert L. et OLLINGER-ZINQUE Gisèle, *Fernand Khnopff*, *op. cit.* ; TRICOT Xavier, *Fernand Khnopff : catalogue raisonné des estampes et des platinotypes rehaussés*, Antwerpen, Pandora Publishers, 2018.
[190] DRAGUET Michel, *Khnopff : ou l'ambigu poétique*, *op. cit.* ; DRAGUET Michel, *Fernand Khnopff*, Bruxelles, Fonds Mercator, 2018.

de matériaux, de la facture de ses tableaux, de son refus du vernissage ou encore de sa pratique de l'encadrement. Les thèmes de l'atelier et du polyptyque, en particulier, ont été repris comme objets d'étude autonomes par Clément Dessy, Maria Golovteeva et Isabelle Theron[191]. Dans un troisième ouvrage destiné à l'étude exclusive du *Portrait de Jeanne Kéfer* [fig. 77] en 2004, Michel Draguet révèle, sur la base d'analyses scientifiques du département de la conservation du J. Paul Getty Museum, des données inédites sur la matérialité de ce tableau antérieur à notre chronologie[192]. Reinhold Heller procède dès 1985 à l'analyse technique d'un autre portrait, celui de Marguerite Khnopff [fig. 80] peint à la même époque, examiné en termes de support et de surface dans son article « Concerning Symbolism and the Structure of Surface[193] ». Les spécialistes de Khnopff accordent rarement autant d'attention à ses recettes de peinture, alors même que son œuvre photographique et son œuvre gravé ont fait l'objet d'études techniques de la part d'Anne Adriaens-Pannier en 2004, et son œuvre sculpté d'une étude matérielle par Maria Golovteeva en 2016[194]. Aux travaux académiques de ces historiens de l'art s'ajoute la documentation professionnelle des conservateurs-restaurateurs : le C2RMF et l'IRPA disposent de dossiers concernant un tableau de notre corpus (*Portrait des enfants de Louis Nève* [fig. 83]) et plusieurs peintures extérieures à notre cadre chronologique[195].

Alphonse Osbert

Le nom d'Alphonse Osbert convoque celui de Véronique Dumas, historienne de l'art et témoin privilégié de l'atelier du peintre, où elle a débuté ses recherches avant le déménagement

---

[191] DESSY Clément, « La maison d'artiste en portrait, manifeste et sanctuaire : l'exemple de Fernand Khnopff », *in* AYERS David, BRU Sascha, HJARTARSON Benedikt, *et al.* (dir.), *The Aesthetics of Matter: Modernism, the Avant-garde and Material Exchange*, Berlin, Boston, De Gruyter, 2013, p. 235-248 ; GOLOVTEEVA Maria, « "Des Esseintes" of Brussels: Artifice of the Villa Khnopff », *North Street Review*, 29 mars 2017, [https://northstreetreview.wordpress.com/2017/03/29/des-esseintes-of-brussels-artifice-of-the-villa-khnopff/], consulté le 30 septembre 2019 ; GOLOVTEEVA Maria, « Villa Khnopff : the Home of an Artist and the Palace of Art », *in* MORAN Claire (dir.), *Domestic Space in France and Belgium: Art, Literature and Design, 1850-1920*, New York, Bloomsbury, 2021, p. 229-252 ; THERON Isabelle, *Le Polyptyque au XIXe siècle : Fernand Khnopff*, mémoire de master, PINCHON Jean-François (dir.), Montpellier, Université Paul Valéry, 2014.

[192] DRAGUET Michel, *Fernand Khnopff: Portrait of Jeanne Kéfer*, *op. cit*.

[193] HELLER Reinhold, « Concerning Symbolism and the Structure of Surface », *art. cit*.

[194] ADRIAENS-PANNIER Anne, « Fernand Khnopff et la photographie », « Fernand Khnopff graveur », *in* LEEN Frederik, MARECHAL Dominique et OLLINGER-ZINQUE Gisèle (dir.), *Fernand Khnopff : 1858-1921*, catalogue d'exposition (Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 16 janvier – 9 mai 2004, Salzbourg, Rupertinum, 15 juin – 29 août 2004, Boston, McMullen Museum of Art, 19 septembre – 5 décembre 2004), Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2004, p. 249-252 et 263-265 ; GOLOVTEEVA Maria, « Forming the Symbolist Identity: the Materiality of Fernand Khnopff's Sculptures », *North Street Review*, 15 avril 2016, [https://northstreetreview.wordpress.com/2016/04/15/forming-the-symbolist-identity-the-materiality-of-fernand-khnopffs-sculptures/], consulté le 4 juin 2022.

[195] Dossier de Fernand Khnopff, *Portrait des enfants de Louis Nève*, Bruxelles, IRPA, 1979.01848.
Le C2RMF et l'IRPA conservent des dossiers sur trois peintures hors corpus de Khnopff : *La Crise*, *Portrait de Marguerite Khnopff* et *Portrait de Marie Monnom*.

du fonds d'œuvres et d'archives en 1991[196]. De ses travaux monographiques accomplis au cours des décennies 1990 et 2000, nous retenons en priorité la thèse colossale soutenue sous la direction de Jean-Paul Bouillon à l'université Blaise-Pascal de Clermont-Ferrand en 2000, dont l'essai de près de 500 pages commente un catalogue raisonné de plus de 2000 numéros[197]. Une section finale de huit pages sur le thème de la technique constitue l'unique étude repérée à propos des techniques picturales d'Osbert[198]. Par sa suppression, lors de l'édition d'une version synthétique de la thèse en 2005, le sujet s'affirme comme un point aveugle de la recherche sur cet artiste[199]. Les sources secondaires utiles à une analyse matérielle de l'œuvre peint d'Osbert doivent être cherchées dans les documents professionnels plutôt que dans les travaux académiques. L'acquisition massive de ses tableaux par les musées français a conditionné l'ouverture de nombreux dossiers d'œuvres publics, où sont classés notamment les constats d'état et les rapports de restauration produits par les conservateurs-restaurateurs. Le musée de l'Oise nous a communiqué les dossiers d'*Hymne à la mer* [fig. 120] et de *Trois arbres dans la campagne (Vichy)* [fig. 135[200]]. Le musée d'Orsay nous a redirigé vers le C2RMF pour la consultation des dossiers se rapportant à des œuvres de notre corpus (*Les Chants de la nuit* [fig. 101] et *Vision* [fig. 138]) ainsi qu'à des peintures antérieures et postérieures à notre chronologie[201].

Armand Point

Armand Point a retenu l'attention exclusive d'un historien de l'art, Robert Doré. La thèse soutenue par ce dernier en 2007, sous la direction d'Éric Darragon à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, propose une biographie de l'artiste et un catalogue de son œuvre qui jettent les bases de toute étude approfondie de sa peinture[202]. Robert Doré réserve dix pages à la section « Armand Point et les techniques italiennes de la Renaissance », résumée en quelques paragraphes au moment de la publication d'une version abrégée de la thèse, qui ne suffisent pas

---

[196] DUMAS Véronique, *Le Peintre symboliste Alphonse Osbert (1857-1939)*, *op. cit.*, p. 9.
[197] DUMAS Véronique, *Alphonse Osbert (1857-1939)*, *op. cit.*
[198] DUMAS Véronique, « La technique », *in Ibid.*, p. 453-460.
[199] DUMAS Véronique, *Le Peintre symboliste Alphonse Osbert (1857-1939)*, *op. cit*.
[200] Dossier d'Alphonse Osbert, *Hymne à la mer*, Beauvais, Musée de l'Oise, inv. 89.18 ; Dossier d'Alphonse Osbert, *Trois arbres dans la campagne (Vichy)*, Beauvais, Musée de l'Oise, inv. 998.10.51.
[201] Dossiers d'Alphonse Osbert, *Les Chants de la nuit*, Paris, C2RMF, F14215 et P13928 ; Dossier d'Alphonse Osbert, *Vision*, Paris, C2RMF, F17780.
Le C2RMF conserve des dossiers sur de nombreuses peintures hors corpus d'Osbert : *À la tombée du soir*, *Étude de troncs*, *Femme à la lyre au coucher du soleil*, *Feuilles d'automne*, *La Fileuse*, *Fontainebleau, groupe de trois arbres*, *Fontainebleau, taillis et rochers*, *Ma Vieille Cour en fleurs*, *La Mort du moine*, *Paysage avec sphinx*, *La Plainte de Sapho*, *Le Repos de la muse*, *Saint Paul (esquisse)*, *Sapho*, *Le Soir sur le lac*, *Soleil couchant à Éragny* et *Sous-bois*.
[202] DORÉ Robert, *Armand Point et son œuvre (1861-1932)*, *op. cit*.

à donner la mesure des expérimentations du peintre[203]. Si tous les historiens de l'art remarquent la singularité des techniques picturales de Point, aucun ne les a choisies comme objet d'étude spécifique. Cette lacune de la recherche sur son œuvre peint est d'autant plus flagrante que sa pratique artisanale au sein de l'atelier de Haute-Claire a quant à elle motivé deux articles de Stéphane Laurent[204]. Aucune documentation professionnelle ne vient malheureusement la combler, notre recherche de constats d'état ou de rapports de restauration auprès des musées et du C2RMF n'ayant donné aucun résultat.

Alexandre Séon

Le catalogue de l'exposition *Alexandre Séon (1855-1917) : la beauté idéale* – organisée en 2015 au musée des Beaux-Arts de Quimper et au musée d'Art et d'Archéologie de Valence sous le commissariat scientifique de Jean-David Jumeau-Lafond – est à ce jour l'unique ouvrage monographique publié sur le peintre[205]. Ce catalogue, qui a pour vocation de présenter au public une figure d'artiste méconnue, n'est pas le lieu d'une étude matérielle et technique de son œuvre, bien que les essais et les notices apportent de nombreuses sources et informations utiles à ce sujet. Un texte antérieur de Jean-David Jumeau-Lafond, publié en 2011 sous le titre « Le néo-impressionnisme idéaliste d'Alexandre Séon », ouvre une réflexion plus pertinente sur la technique divisionniste du peintre[206]. Les données les plus précises sur la composition matérielle des tableaux de Séon nous sont fournies par le C2RMF, dont les dossiers d'œuvres contiennent des constats d'état et des rapports de restauration de *Lamentation d'Orphée* [fig. 180] et du *Sâr Joséphin Péladan* [fig. 189[207]].

[203] DORÉ Robert, « Armand Point et les techniques italiennes de la Renaissance », *in Armand Point et son œuvre (1861-1932)*, *op. cit.*, p. 221-230 ; DORÉ Robert, « Armand Point et les techniques italiennes de la Renaissance », *in Armand Point : de l'orientalisme au symbolisme, 1861-1932*, Paris, Giovanangeli, 2010, p. 52-60.
[204] LAURENT Stéphane, « Armand Point et l'Arts and Crafts à la française », *Dossier de l'art*, nº 118, avril 2005, p. 48-49 ; LAURENT Stéphane, « Armand Point : un art décoratif symboliste », *Revue de l'art*, nº 116, 1997, p. 89-94.
[205] JUMEAU-LAFOND Jean-David (dir.), *Alexandre Séon (1855-1917)*, *op. cit*.
[206] JUMEAU-LAFOND Jean-David, « Le néo-impressionnisme idéaliste d'Alexandre Séon », *in* FROISSART PEZONE Rossella, HOUSSAIS Laurent et LUNEAU Jean-François (dir.), *Du romantisme à l'art déco*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 63-76.
[207] Dossier d'Alexandre Séon, *Lamentation d'Orphée*, Paris, C2RMF, F17919 ; Dossier d'Alexandre Séon, *Sâr Joséphin Péladan*, Paris, C2RMF, F8946.

LE BELLER, Elodie. La matérialité de la peinture idéaliste à l'époque du Salon de la Rose † Croix (1892-1897) - 2024

Chapitre 2 : Matériaux des œuvres

Introduction : Typologie

La peinture, dans l'acception la plus matérielle du terme, se résume à une pâte colorée par des pigments, agglutinée par un liant et couchée sur un support. L'identité physique d'une œuvre peinte est caractérisée par ces trois composants essentiels – le support, le pigment et le liant – dont il importe de définir les matériaux. La présentation suivante, qui tente de fixer à l'aide de dictionnaires spécialisés une terminologie parfois ambiguë et variable dans les sources primaires et secondaires, se concentre sur les principaux matériaux en usage dans le dernier quart du XIXe siècle[208].

Supports

Le support, à la base de toute œuvre peinte, a pour fonction de recevoir et de soutenir la couche picturale sur sa surface externe désignée sous le nom de *subjectile*. Le support se caractérise par son matériau dont les propriétés conditionnent l'exécution et la conservation de l'œuvre : la toile, le bois, le papier et la maçonnerie sont les quatre supports de la peinture les plus courants au XIXe siècle, éventuellement superposés par marouflage (c'est-à-dire par collage d'un support souple sur un second plus rigide) pour renforcer leur stabilité. Le support est également défini par son format qui détermine le type (tableau ou polyptyque), l'orientation (horizontale ou verticale), la forme (rectangulaire ou incurvée) et les dimensions de l'œuvre. En l'absence de dénomination conventionnelle, nous nous référons aux châssis standards des toiles à peindre commercialisées par les marchands de couleurs à la fin du XIXe siècle pour catégoriser les peintures de petit format (dont le plus long côté mesure jusqu'à 50 centimètres), de moyen format (entre 51 et 99 centimètres), de grand format (à partir de 100 centimètres) et de très grand format (à partir de 200 centimètres[209]).

La toile sur châssis est un support composé de fibres textiles, pour la plupart d'origine végétale, extraites de différentes plantes telles que le lin, le chanvre, la ramie, le coton ou le jute. Sa texture est déterminée par la grosseur des fils, qui donne un grain plus ou moins fin, et

---

[208] Cette typologie est une synthèse des définitions retenues dans plusieurs dictionnaires de référence : BÉGUIN André, *Dictionnaire technique de la peinture : pour les arts, le bâtiment et l'industrie*, Paris, MYG S.A., 2009 ; BERGEON Ségolène et CURIE Pierre, *Peinture et dessin : vocabulaire typologique et technique*, vol. 1 et 2, Paris, Éditions du patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2009 ; PEREGO François, *Dictionnaire des matériaux du peintre*, [Paris], Belin, 2005 ; RUDEL Jean (dir.), *Les Techniques de l'art*, Paris, Flammarion, 2006.

[209] LEFRANC & Cie, *Fabrique de couleurs & vernis*, *op. cit*., 1892, p. 14 ; SENNELIER Gustave, *Catalogue général illustré*, *op. cit*., p. 10 : le petit format correspond aux numéros 1 à 8, le moyen aux numéros 10 à 30, le grand aux numéros 40 à 120 ; le très grand format excède les standards et ne correspond à aucune numérotation.

par leur mode d'entrecroisement, qui différencie les armures de type toile, sergé ou satin. Sa souplesse oblige à la tendre par collage, clouage ou laçage sur un châssis en bois, dont les montants peuvent être renforcés par des traverses et écartés aux angles par des clefs afin d'augmenter la tension du tissu. La possibilité de la démonter et de la rouler pour le transport ou le stockage la désigne comme le matériau privilégié pour les œuvres de grandes dimensions.

Le panneau de bois est un support d'origine végétale extrait d'essences d'arbres variées, d'espèces indigènes comme le chêne ou exotiques comme l'acajou, de feuillus comme le noyer ou de conifères comme le pin. En bois massif ou reconstitué, au veinage et à la couleur variables, il présente une texture rugueuse lorsque le matériau est brut ou lisse lorsqu'il est poli. Fabriqué à partir d'une ou de plusieurs planches assemblées voire parquetées par l'ajout de traverses, orienté de préférence dans le sens du fil du bois, le panneau rigide mais sensible à l'humidité convient mieux aux tableaux de dimensions modestes.

La feuille de papier est un support d'origine végétale composé de fibres cellulosiques généralement issues de plantes ou de bois. De nombreuses variétés de papier peuvent être différenciées par leur composition (en fibres et en additifs), leur grammage (plus ou moins lourd, pour une feuille plus ou moins épaisse, nommée *carton* au-delà d'une masse de 225 grammes par mètre carré), leur épair (fondu ou nuageux, c'est-à-dire à l'aspect régulier ou irrégulier lorsque la feuille est observée par transparence), leur grain (fin ou grossier, au toucher lisse ou rugueux), leur aspect (opaque ou translucide, mat ou brillant, blanc ou coloré), leur format (Raisin, Grand aigle, etc.) ou encore leur fonction (papier à dessin, papier à aquarelle, etc.). Le papier, produit en feuilles minces et souples, aux dimensions limitées par leur fragilité, se destine en priorité aux arts graphiques, aux œuvres préparatoires et aux peintures à la détrempe.

La maçonnerie d'un bâtiment, construite par assemblage de matériaux d'origine minérale (le plus souvent des pierres ou des briques, jointes par un ciment ou un mortier), peut également servir de support à la peinture murale. Les décors monumentaux, compartimentés en fonction de la structure architecturale de l'édifice, et fixés à ses parois (murs extérieurs ou intérieurs, plafonds ou voûtes), s'adaptent à leur lieu de destination et s'opposent en cela aux tableaux de chevalet mobiles et autonomes. La peinture peut être appliquée directement sur la paroi enduite selon la technique de la peinture murale à sec ou à fresque, sinon indirectement sur une toile marouflée sur le mur ou montée sur un châssis encastré.

Pigments

Le pigment est une particule colorante, incorporée à l'état de poudre fine pour modifier la couleur de son milieu de dispersion – en l'occurrence le liant avec lequel elle compose la

pâte picturale. Elle se distingue du colorant par son insolubilité. La qualité essentielle du pigment est sa couleur qui peut correspondre aux tonalités du spectre visible (dans l'ordre de leurs longueurs d'onde : le violet, le bleu, le vert, le jaune, l'orange et le rouge) ou non spectrales (le brun, le blanc et le noir). Plusieurs propriétés définissent plus précisément le pigment : sa densité (autrement dit le rapport entre sa masse et celle de l'eau), sa granulométrie (la finesse et la régularité des grains), son indice de réfraction (le degré d'opacité ou de transparence), sa stabilité (la résistance de la couleur) et son taux de prise d'huile (le degré d'absorption du liant gras). D'autres caractéristiques sont également prises en considération dans le choix du pigment, en particulier son pouvoir colorant (la capacité à colorer la peinture), son pouvoir couvrant (la capacité à couvrir une couche sous-jacente), ainsi que son pouvoir siccatif (la capacité à accélérer la solidification de la peinture à l'huile).

Le Colour Index fixe la nomenclature internationale des pigments, aux dénominations sinon variables dans les sources primaires et secondaires[210]. À défaut d'accès direct à la base de données du Colour Index, nous nous référons aux pigments répertoriés par Ségolène Bergeon et Pierre Curie dans *Peinture et dessin : vocabulaire typologique et technique*, en indiquant en notes de bas de page les éventuels synonymes utilisés dans les sources[211]. La classification des pigments communément admise répartit ces derniers en deux catégories : les pigments organiques, c'est-à-dire des couleurs d'origine végétale ou animale (indigo, garance, jaune indien, blanc d'os, etc.) ; et les pigments inorganiques, des couleurs d'origine minérale (bleu de Prusse, ocre rouge, terre de Sienne, blanc de plomb, etc.). Ces ensembles se subdivisent en deux sous-catégories : les pigments naturels, dont la matière première est soumise à une simple transformation manuelle (bleu de lapis-lazuli, cinabre, ocre jaune, terre verte, etc.) ; et les pigments artificiels, dont la matière première subit une transformation chimique complexe (bleu outremer artificiel, vermillon, jaune de chrome, violet de cobalt, etc.). Inclus dans ce dernier groupe, les pigments synthétiques désignent spécifiquement des pigments artificiels qui imitent les propriétés de pigments naturels (par exemple l'alizarine, synthèse de la garance).

Les méthodes appliquées à la préparation des pigments, au même titre que les matériaux intégrés à leur composition, méritent d'être examinées par l'étude du broyage, du conditionnement et du mélange des couleurs. Le broyage des couleurs désigne l'étape de la transformation des pigments en peinture. L'artiste ou le fabricant écrase les pigments en poudre de plus en plus fine sous la pression d'une molette, en même temps qu'il les délaye dans un

[210] Colour Index, [https://colour-index.com/], consulté le 25 mai 2023.
[211] BERGEON Ségolène et CURIE Pierre, « Pigments », *in Peinture et dessin*, vol. 2, *op. cit*., p. 884-977.

liant. Ces deux actions simultanées, la réduction et la dispersion, sont répétées jusqu'à l'obtention d'une pâte colorée homogène. Au broyage succède le conditionnement des couleurs, nécessaire à la conservation et au transport de la pâte. Les marchands de couleurs commercialisent les pigments, bruts ou broyés, sous différentes formes adaptées à leurs usages : en poudre, en tablette, en pastille, en godet, en flacon ou en tube. Le mélange des couleurs ainsi conditionnées est réalisé au couteau sur la palette où le peintre sélectionne, dispose et combine les pâtes pigmentées pour composer la gamme chromatique de son œuvre. Il nuance de cette manière la saturation (l'intensité) et la valeur (la luminosité) de chaque couleur, déclinée en ton pur (qui préserve la couleur par l'absence de mélange), en ton rompu (qui la ternit par son mélange à un ou plusieurs autres pigments), en ton rabattu (qui l'assombrit par l'ajout d'un pigment noir) ou en ton dégradé (qui l'éclaircit par l'ajout d'un pigment blanc).

Liants

Le liant est une substance filmogène dont la fonction est de lier et d'agglutiner les pigments. Les particules de couleur sont enrobées d'une pellicule de liant et attachées les unes aux autres lors du broyage, de manière à transformer la poudre colorée en une pâte visqueuse, étendue sur le support en un film solide après durcissement. Le synonyme *médium* désigne plus particulièrement un liant additionnel, ajouté au liant principal de broyage des pigments, dans le but de modifier les propriétés de la peinture. Les médiums, entre autres additifs, sont incorporés à la pâte pour leurs qualités spécifiques, en tant qu'agent conservateur, siccatif, matifiant ou encore épaississant. La définition du liant amène celle du mot *solvant*, puisque la nature du premier détermine le choix du second. Le solvant est un liquide volatil, ne laissant pas de résidu après évaporation, dont la fonction est de dissoudre la peinture, de manière à fluidifier la pâte et faciliter son écoulement. La polysémie du terme *vernis*, qui recouvre en partie la définition du liant, doit à son tour être explicitée. Le vernis, une substance à base de résine, assure plusieurs fonctions différenciées sous les appellations *vernis à peindre*, *vernis à retoucher* et *vernis à tableaux*. Le vernis à peindre, ajouté à la pâte avant son application sur le support, sert de liant ou de médium pour donner à la peinture sa souplesse et sa brillance. Le vernis à retoucher, appliqué au-dessus d'une couche colorée avant de la repeindre, sert de correcteur pour modifier un motif, retoucher un embu ou reprendre une œuvre ancienne. Le vernis à tableaux, étendu de manière homogène sur l'ensemble de la couche picturale, sert de couche de protection finale pour isoler le tableau des facteurs de dégradation environnementaux.

La classification des liants, fondée sur leur composition, regroupe les liants gras (à base d'huile, de cire ou de jaune d'œuf), aqueux (à base de colle, de gomme ou de blanc d'œuf), résineux (à base de résine) et minéraux (à base de chaux). Le liant de la peinture détermine les

processus de dissolution de la pâte et de durcissement du film : dans le cas d'un liant gras ou résineux, la peinture se dissout dans un solvant à l'essence (en général de l'essence de térébenthine d'origine végétale ou de l'essence de pétrole d'origine fossile) et durcit par siccativation ; dans le cas d'un liant aqueux ou minéral, elle se dissout dans un solvant à l'eau et durcit par séchage ou carbonatation.

Les techniques de peinture sont spécifiées par la nature du liant mis en œuvre. La peinture à l'huile est ainsi nommée d'après le liant spécifique à cette technique : l'huile, un liant gras d'origine végétale, majoritairement extrait de lin, de noix ou d'œillette. Les propriétés physiques de la peinture à l'huile dépendent de la composition et de la proportion du liant ajouté aux pigments : la consistance de la pâte peut varier de la fluidité à la viscosité, son aspect de la transparence à l'opacité, son éclat de la matité à la brillance. L'appellation *peinture à l'huile* est souvent étendue à des recettes dans lesquelles l'huile est employée comme liant principal de broyage et complétée d'un médium (cire, œuf, vernis, etc.), un mélange qui relève plus exactement des techniques mixtes.

La peinture à la cire est caractérisée par un liant cireux d'origine naturelle (animale ou végétale), en général de la cire d'abeille. Le choix de la cire est motivé par les qualités propres à ce liant, en particulier la consistance de la pâte, la matité des couleurs et la résistance du film. La *peinture à la cire* est une appellation générique qui englobe trois techniques différentes : la première, à base de cire fondue, applique la cire ramollie par une source de chaleur ; la deuxième, à base de cire émulsifiée, emploie une émulsion maigre dans laquelle la cire est dispersée dans de l'eau additionnée d'alcalis ; la troisième, à base de cire en solution, dissout la cire dans un solvant comme l'essence de térébenthine. L'expression *peinture à la cire* doit être employée dans le cas d'une technique à base de cire émulsifiée, en solution ou non identifiée. Le terme *encaustique*, dont l'emploi courant comme synonyme de *peinture à la cire* est impropre, est réservé à la pratique de la cire fondue.

La peinture à l'œuf désigne une technique à base d'œuf, un liant d'origine animale, dont la nature grasse ou aqueuse dépend de l'inclusion ou de l'exclusion du jaune. L'emploi de ce liant se reconnaît d'une manière générale au faible modelé des couleurs, à la consistance légère de la pâte et au manque d'opacité des couches. La dénomination *peinture à l'œuf* ne précise pas la composition exacte du liant, dont dépend la classification de la technique dans la catégorie des temperas ou des détrempes. Dans le cas d'un liant gras composé de jaune d'œuf, de blanc d'œuf additionné d'huile ou d'œuf entier, la peinture relève de la tempera – une technique qui délaye les pigments dans une émulsion maigre, produit de la dispersion d'un liquide émulsionné gras dans un liquide émulsionnant aqueux. Dans le cas d'un liant aqueux composé de blanc

d'œuf, elle relève de la détrempe – qui délaye les pigments dans de l'eau additionnée d'un agglutinant. La composition grasse ou aqueuse du liant distingue ainsi la *tempera* de la *détrempe* en dépit de leur étymologie commune (*temperare* signifie en italien *détremper*), source d'une confusion entre les deux techniques. Les variations terminologiques selon les périodes, les langues et les auteurs ne permettent pas toujours de trancher en faveur de l'une ou de l'autre et nous incitent à préciser la nature exacte du liant lorsque sa composition est documentée[212].

La détrempe englobe plusieurs techniques identifiées par leur liant aqueux, composé d'un agglutinant soluble dans l'eau, à l'origine de certaines propriétés communes telles que la tonalité claire, l'éclat mat ou le séchage instantané des couleurs. Ces techniques se différencient cependant par la nature de leur agglutinant : le blanc d'œuf d'origine animale dans le cas de la peinture à l'œuf, une colle d'origine animale (comme la caséine) ou végétale (comme l'amidon) dans le cas de la peinture à la colle, sinon une gomme d'origine végétale (en particulier la gomme arabique) dans le cas de l'aquarelle et de la gouache. Ces deux dernières techniques ne se distinguent pas à leur liant, mais à la proportion de pigments dispersés dans ce liant, par opposition entre la faible concentration pigmentaire de l'aquarelle et celle plus élevée de la gouache. Le passage de l'une à l'autre est souvent graduel dans des œuvres qui conjuguent la matière fluide et transparente distinctive de l'aquarelle à la pâte épaisse et opaque propre à la gouache. Notre étude retient la définition la plus extensive du mot *détrempe*, susceptible de désigner l'ensemble de ces techniques picturales aqueuses, plutôt que son acception réductrice comme synonyme de *peinture à la colle*.

La peinture au vernis est une technique dans laquelle la fonction de liant est assurée par un vernis à peindre à base de résine, d'origine végétale dans la plupart des cas. Les vernis gras se distinguent des vernis maigres : un vernis gras est obtenu par mélange d'une résine naturelle dure (par exemple l'ambre ou le copal) et d'une huile (notamment l'huile de lin), éventuellement dissoutes dans de l'essence ; tandis qu'un vernis maigre mêle une résine naturelle tendre (comme le dammar ou le mastic) et un solvant (comme l'essence de térébenthine). Le vernis à peindre, remarquable par la transparence de ses couleurs, par la brillance de son éclat et par la souplesse de son application, est employé de préférence comme

[212] Pour un panorama historique et géographique de la définition du terme *tempera*, voir : REINKOWSKI-HÄFNER Eva, « Tempera: Narratives on a Technical Term in Art and Conservation », *in* DIETEMANN Patrick, NEUGEBAUER Wibke, ORTNER Eva, *et al*., *Tempera Painting 1800-1950: Experiment and Innovation from the Nazarene Movement to Abstract Art*, London, Archetype Publications, 2019, p. 21-32.

médium. La *peinture au vernis* désigne en réalité des techniques mixtes, nées de la combinaison d'huiles et de résines en proportions variables, dans lesquelles le vernis est le liant prépondérant.

La fresque, enfin, est une technique de peinture murale au liant minéral, l'eau de chaux, éventuellement additionnée de lait de chaux. Ce composant appartient à la catégorie des liants minéraux aériens, dont la prise (c'est-à-dire le durcissement du film nécessaire à la fixation des pigments) intervient par carbonatation au contact de l'air, à la différence des liants hydrauliques solidifiés par l'eau. L'emploi du liant à la chaux est contraint par la restriction de la palette à des pigments majoritairement minéraux, par la fluidité des couleurs délayées dans l'eau, ainsi que par l'éclaircissement des tons après séchage. La fresque se distingue de la technique désignée sous le nom de *peinture à la chaux*, en dépit de leur liant minéral et de leur support mural communs, par la pose des couleurs sur un enduit frais pour la première ou sur un enduit sec pour la seconde.

Sous-chapitre A : Supports

Maurice Chabas

Les supports des tableaux de chevalet peints par Maurice Chabas à l'époque du Salon de la Rose † Croix illustrent sa préférence pour le matériau de la toile. Les 23 peintures de son corpus, dont le support a pu être identifié dans la majorité des cas, ne comptent pas moins de dix-sept toiles sur châssis et deux toiles marouflées sur carton. Le choix du marouflage ne dépend pas de la technique du peintre, invariablement la peinture à l'huile, mais de la finalité de l'œuvre : le collage sur carton, réservé à des études peintes pour *Figures près d'un lac* et *Néméa* [fig. 6], apporte au peintre une solution plus efficace que le montage sur châssis pour le maintien de travaux préparatoires qu'il ne souhaite pas exposer. En l'absence de sources sur la composition des supports textiles de Chabas, nous ne pouvons qu'observer la surface picturale de tableaux comme *Néméa* [fig. 6] ou *Paysage au crépuscule* [fig. 9], dont la texture montre à première vue un tissage fin, serré et d'armure toile. Aucune préférence de format ne se dégage d'une vue d'ensemble des toiles du peintre. Leur forme rectangulaire répond à une norme de fabrication plus qu'à un choix de composition, tandis que leur orientation verticale ou horizontale ne respecte pas systématiquement les conventions des genres de la peinture. Leurs dimensions étendues de 20 à 162 centimètres indiquent quant à elles une répartition équilibrée entre les petits, moyens et grands formats. Trois œuvres sur papier et une peinture sur bois de dimensions réduites (au maximum 57 centimètres de hauteur) apportent quelques contre-exemples aux supports textiles privilégiés par Chabas. Le choix de ces matériaux, dont les propriétés précises restent inconnues, est motivé par le lieu d'exécution des œuvres, les

paysages des *Falaises à Yport* [fig. 3-4] ayant probablement été exécutés en plein air. Il s'explique sinon par la technique du peintre : la détrempe sur papier remplace en l'occurrence la peinture à l'huile sur toile dans une variante de *Vers la lumière* [fig. 12].

Jean Delville

La toile sur châssis apparaît comme le support exclusif des tableaux de chevalet de Jean Delville, dans les limites d'un corpus non exhaustif de dix peintures à l'huile sur toile créées entre 1892 et 1897. Leurs supports originaux ont parfois été restaurés sans être documentés (*Orphée mort* [fig. 27] a par exemple fait l'objet d'un réentoilage à une date inconnue[213]). L'hypothèse privilégiée de tissus de lin d'armure toile et de grain fin à moyen, d'un usage très courant au XIXe siècle, s'appuie tout au plus sur un examen superficiel d'œuvres telles que *L'Ange des splendeurs* [fig. 16] ou *L'École de Platon* [fig. 21] dans lesquelles la trame du subjectile affleure visiblement la surface picturale. Le choix de la toile s'impose à Delville en raison des dimensions de ses peintures, qui atteignent leurs extrémités dans son modeste *Autoportrait* [fig. 17] de 47 par 33 centimètres et dans sa colossale *École de Platon* [fig. 21] de 260 par 605 centimètres. S'il réalise des tableaux intermédiaires de moyen format (*Parsifal* [fig. 28]) et de grand format (*L'Oracle à Dodone* [fig. 26]), le peintre nourrit l'ambition de compositions monumentales à l'image du *Christ glorifié par les enfants* [fig. 18] (222 par 247 centimètres). Ces très grandes dimensions nécessitent un support solide et souple comme la toile qui permette de rouler la peinture pour la transporter dans ses différents lieux de création et d'exposition. Les formats de Delville ne se singularisent pas uniquement par leurs dimensions, mais encore par leurs proportions, étirées en frise dans *L'École de Platon* [fig. 21] ou équilibrées en un carré presque parfait dans *Les Trésors de Satan* [fig. 30]. L'expérimentation du peintre sur la forme du support n'exclut pas sa reprise, dans des œuvres moins recherchées comme l'*Autoportrait* [fig. 17] ou *Le Crime* [fig. 19], de formats rectangulaires aux dimensions, aux proportions et aux orientations plus conventionnelles.

André des Gachons

Dans l'œuvre d'André des Gachons, les peintures sur papier coexistent avec les peintures sur tissu entre 1892 et 1897. Les supports, identifiés – ou du moins présumés – pour l'intégralité du corpus, montrent une répartition équilibrée des deux matériaux avec 37 ou 36 occurrences pour chacun. Ses œuvres sur papier, support le plus approprié à l'aquarelle, ont

[213] Notice de Jean Delville, *Orphée mort*, [https://fine-arts-museum.be/fr/la-collection/jean-delville-orphee-mort], consulté le 19 juin 2022.

toutes été peintes avec cette technique. La fonction d'illustration assurée par la plupart d'entre elles explique les petites dimensions des feuilles, réduites de 17 à 46 centimètres, qui anticipent celles des pages des livres et des revues où elles sont reproduites. Les feuilles respectent pour la même raison une orientation verticale, transgressée à de rares occasions par le renversement de la composition dans *Le Chemin de la pitié* [fig. 33] ou la *Vallée de la gourmandise* [fig. 43], et une forme rectangulaire, indépendante du cadre cintré de la composition qui est dessiné plutôt que découpé dans *Hélène* [fig. 35] ou *Vers ailleurs* [fig. 44].

Les peintures sur tissu de Gachons reposent quant à elles sur deux fibres textiles : le fil animal de la soie et le fil végétal de la toile. Delphine Durand indique l'usage de la soie comme support d'un cycle de 32 tableaux pour le décor du *Prince naïf* [fig. 41], un « lumino-conte » représenté dans le cadre du Théâtre minuscule par les frères André et Jacques des Gachons[214]. La mise en scène du spectacle est conditionnée par la translucidité des décors, dont les supports sont éclairés au revers par des lampes en verre coloré pour faire éclater dans l'obscurité les motifs peints à l'aquarelle. Les spectateurs, troublés par ce dispositif insolite, devinent que les décors ont été peints sur « papier transparent » ou sur « verre[215] ». En réalité, la trame perceptible sur les reproductions des tableaux et « la toile[216] » décrite par Jacques des Gachons confirment la nature textile du support, vraisemblablement fabriqué à partir d'étoffes de soie tendues sur châssis, une composition adaptée aux effets de transparence recherchés par l'artiste. Jacques des Gachons nous renseigne en même temps sur le petit format rectangulaire des « tableautins lumineux, à peine grands comme une page d'in-octavo » (c'est-à-dire inférieurs à 30 centimètres), tous présentés à l'horizontale[217].

La toile est le second support textile employé par Gachons dans quatre de ses œuvres. Ce choix est adapté à la technique du peintre (la gouache dans *La Légende d'Almanzor* [fig. 36] ou la peinture à l'huile dans *Nymphes*) et aux dimensions des œuvres (poussées jusqu'au très grand format dans *Au seuil d'un rêve* [fig. 32] et *Passantes de rêve* [fig. 39]). Le dossier de restauration de *Passantes de rêve* [fig. 39] documente précisément son support d'armure toile, au tissage serré, de grain moyen, fabriqué à partir d'un seul lé de deux mètres de hauteur pour trois mètres de longueur[218]. La toile, dépourvue de châssis, a subi plusieurs démontages visibles

---

[214] DURAND Delphine, *André des Gachons, peintre symboliste, 1871-1951, op. cit.*, p. 348.
[215] CLARETIE Léo, « Théâtre minuscule », *Revue du cercle militaire*, 9 février 1895. Cité dans : DURAND Delphine, *André des Gachons, peintre symboliste, 1871-1951, op. cit.*, p. 76 ; BOURDON G., *Le Soir*, 19 janvier 1895. Cité dans : LUCET Sophie, « Le "Théâtre minuscule" : un rêve de théâtre à l'époque symboliste », *in* CITTI Pierre et TRIAIRE Sylvie (dir.), *Théâtres virtuels*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2001, p. 291.
[216] GACHONS Jacques des, « Notules d'art », *L'Album des légendes*, n° VIII, août 1894, n. p.
[217] *Ibid*.
[218] VIBERT Christian, Rapport de restauration de *Passantes de rêve*, *op. cit.*

LE BELLER, Elodie. La matérialité de la peinture idéaliste à l'époque du Salon de la Rose † Croix (1892-1897) - 2024

aux différentes traces de clous sur les bords, ainsi qu'un roulage qui a causé des ondulations de la couche picturale par écrasement. *Au seuil d'un rêve* [fig. 32] s'appuie probablement sur un support analogue, adapté à la peinture décorative de très grand format. Les deux œuvres se singularisent par leur format rectangulaire disproportionné, étendu horizontalement à la manière d'une frise ou verticalement à la façon d'un kakemono, en plus d'être recadré par la forme cintrée d'une bordure peinte dans ce dernier cas.

Fernand Khnopff

Fernand Khnopff fait le choix de la toile, du bois et du carton comme supports de ses peintures entre 1892 et 1897. Son corpus de 37 œuvres, dont le support reste indéterminé pour deux d'entre elles, réunit une majorité de 23 tableaux peints à l'huile sur toile. Celle-ci peut être montée sur châssis ou bien – dans le cas exceptionnel de paysages de petit format comme *Fosset, la colline* [fig. 66] – marouflée sur une plaque de carton, sur un panneau de bois ou sur une toile plus épaisse. Michel Draguet décrit les « toiles de lin américain à la texture serrée[219] » favorisées par le peintre. Cette composition textile est attestée dans le cas du *Portrait de Marie Monnom* [fig. 82], peint en 1887 sur une toile de lin d'armure toile, au tissage serré et au grain fin, clouée sur un châssis de bois chanfreiné à traverse et à clefs[220]. La préférence du peintre pour les toiles les plus fines, dont le tissage serré atténue la texture du subjectile, est confirmée par la documentation d'*À Fosset, sous les sapins* [fig. 50] et du *Portrait de Marguerite Landuyt* [fig. 81[221]]. Les peintures sur toiles de Khnopff s'affirment comme des tableaux de chevalet par leurs dimensions modestes qui excluent toute prétention au décor monumental. L'artiste adapte les supports de moyen format à tous les genres de la peinture, de l'allégorie d'*Une aile bleue* [fig. 88] au paysage du *Pont de Fosset* [fig. 75], en passant par le *Portrait d'Henry Lambert de Rothschild* [fig. 84]. Il apprécie surtout les toiles de petit format (de 12 par 17 centimètres au minimum) pour peindre ses *Paysages à Fosset* [fig. 55], ses natures mortes comme *Des fleurs* [fig. 62] ou ses travaux préparatoires comme *La Défiance* (étude) [fig. 58]. Il privilégie au contraire les toiles de grand format (sans jamais excéder 150 centimètres de hauteur ou de largeur) pour les figures humaines comme *Acrasia* [fig. 47] ou *Britomart* [fig. 54]. Les châssis rectangulaires de Khnopff se diversifient par leurs proportions, qui s'équilibrent jusqu'au carré dans le *Portrait de Marguerite Landuyt* [fig. 81], s'allongent en

[219] DRAGUET Michel, *Fernand Khnopff*, *op. cit*., p. 97.
[220] Dossier de Fernand Khnopff, *Portrait de Marie Monnom*, Paris, C2RMF, C2RMF68320.
[221] Notice de Fernand Khnopff, *À Fosset, sous les sapins*, [https://fine-arts-museum.be/fr/la-collection/fernand-khnopff-a-fosset-sous-les-sapins?artist=khnopff-fernand], consulté le 19 juin 2022 ; Notice de Fernand Khnopff, *Portrait de Marguerite Landuyt*, [https://fine-arts-museum.be/fr/la-collection/fernand-khnopff-portrait-posthume-de-marguerite-landuyt], consulté le 19 juin 2022.

une frise horizontale dans *Des caresses* [fig. 61] ou s'étirent en un kakemono vertical dans *Une aile bleue* [fig. 88].

Le panneau de bois est employé par Khnopff comme support de renfort pour maroufler des toiles, mais aussi comme support autonome pour huit de ses tableaux de chevalet. Michel Draguet indique sa préférence pour les « panneaux d'acajou polis[222] ». Ces derniers trouvent leur illustration dans le *Portrait des enfants de Louis Nève* [fig. 83], dont le panneau en bois d'acajou s'est incurvé et fissuré sous l'effet du temps[223]. L'essence d'acajou se retrouve en amont dès 1887 dans le *Portrait de Marguerite Khnopff* [fig. 80], dont Reinhold Heller a décrit le panneau de bois exotique, et en aval vers 1912 avec *Un sortilège* [fig. 90], une toile marouflée sur bois d'acajou[224]. Khnopff choisit toujours pour peindre à l'huile des petits panneaux rectangulaires mesurant approximativement 20 par 30 centimètres ou 40 par 50 centimètres, à la seule exception du *Portrait d'Henry Lambert de Rothschild* [fig. 84] aux dimensions supérieures (84 par 61 centimètres). Il réserve le bois aux genres du paysage et du portrait, tout en transgressant dans *Des bouleaux* [fig. 60] et *Portrait de Madame de Bauer* [fig. 78] l'orientation horizontale ou verticale du support qui leur est conventionnelle.

Le carton est le dernier matériau utilisé par Khnopff comme support de renfort pour le marouflage de *Fosset, la colline* [fig. 66] et comme support autonome de quatre autres peintures. L'artiste destine généralement ce type de support cartonné à la peinture de paysages, probablement exécutés sur le motif, à l'exemple d'*À Fosset, la rivière* [fig. 48]. La légèreté du matériau et le petit format rectangulaire du support, aux dimensions limitées de 12 à 42 centimètres, s'adaptent aux contraintes du transport en plein air.

Alphonse Osbert

Alphonse Osbert alterne entre deux supports dans son œuvre peint des années 1892 à 1897 : le panneau de bois et la toile sur châssis. Le bois se distingue de prime abord comme le matériau majoritaire de son corpus de 113 peintures, qui dénombre 46 panneaux sur les 57 supports identifiés. Deux extraits de lettres adressées à sa mère à la fin des années 1890 témoignent de son achat massif et de son emploi fréquent de supports en bois par la description

---

[222] DRAGUET Michel, *Fernand Khnopff*, *op. cit*., p. 97.
[223] Dossier de Fernand Khnopff, *Portrait des enfants de Louis Nève*, Bruxelles, IRPA, 1979.01848.
[224] HELLER Reinhold, « Concerning Symbolism and the Structure of Surface », *art. cit.*, p. 151 : *« The portrait is painted directly onto a panel – not on canvas or canvas mounted on board as has been previously remarked – of exotic wood, dark much like mahogany, rather than any of the woods commonly used by artists of the time. »* (« Le portrait est peint directement sur un panneau – et non sur une toile ou une toile marouflée sur panneau comme on l'a déjà fait remarquer – de bois exotique, foncé comme l'acajou, plutôt que sur l'un des bois couramment utilisés par les artistes de l'époque. ») [Traduction personnelle.]
LEEN Frederik, MARECHAL Dominique et OLLINGER-ZINQUE Gisèle (dir.), *Fernand Khnopff*, *op. cit*., p. 194.

de leur accumulation dans son atelier : « il est inutile de m'apporter le paquet de panneaux mais tu pourrais prendre dans l'armoire près du piano 6 petits panneaux de mes études anciennes » ; « si tu peux m'apporter aussi les grands panneaux neufs qui restent à l'atelier il doit y en avoir 6 environ et 2 tableaux qui sont accrochés sur le mur à côté de la bibliothèque […] tu ne dois pas m'apporter les petits panneaux qui sont en tas et dont se servait Marie Louise[225] ». La finesse des planches, leurs éclats de bois et leur taille irrégulière trahissent des supports de qualité souvent médiocre, que le peintre a pu acheter en lot à bas prix[226]. Il les destine en priorité à des pochades sans valeur commerciale, dont beaucoup n'ont pas quitté son atelier avant d'être données au musée d'Orsay. La prévalence du bois dans son corpus, peut-être exagérée par l'historique de son fonds d'atelier, reste une preuve quantitative de la pratique habituelle de la peinture à l'huile sur panneau par Osbert. Plusieurs espèces de bois transparaissent sous la couche picturale lacunaire de certaines peintures : une essence de bois roux semblable à l'acajou pour les supports de qualité supérieure de *Châteldon (Puy-de-Dôme)* [fig. 102], *Dans le parc de Randan (Puy-de-Dôme)* [fig. 104] et *Forêt de Randan (Puy-de-Dôme)* [fig. 114] ; et des essences de bois blancs comparables au peuplier ou au tulipier pour des panneaux de moindre valeur dans *La Chanson de l'aurore* [fig. 99], *Orcines* [fig. 125] ou encore *Trois arbres dans la campagne (Vichy)* [fig. 135[227]]. L'artiste choisit des planches d'une seule pièce, de petites ou moyennes dimensions, avec des mesures échelonnées de 14 à 75 centimètres. Deux formats se remarquent à leur récurrence et s'opposent par leur usage. Le premier, partagé par quinze œuvres du corpus à l'instar d'*Au Saut-du-Loup, environs d'Hérisson (Allier)* [fig. 93], *À Vichy* [fig. 94] et *Orcines* [fig. 125], mesure 18 par 27 centimètres : ces dimensions, conformes à celles d'une boîte de campagne pour faciliter le transport des panneaux en plein air, sont réservées par le peintre à des études de paysages sur le motif[228]. Le second, avec douze occurrences dont celles d'*Au coucher du soleil* [fig. 92], de *Mystère de la nuit* [fig. 123] et de *Voix du crépuscule* [fig. 141], mesure 37 par 56 centimètres : ces dimensions agrandies

[225] OSBERT Alphonse, Lettres à sa mère, s. l., s. d. Paris, Musée d'Orsay, fonds Alphonse Osbert, RF.MO.ODO 2016, MS0470(01).
[226] Dossier d'Alphonse Osbert, *Trois arbres dans la campagne (Vichy)*, Beauvais, Musée de l'Oise, inv. 998.10.51 : le panneau de *Trois arbres dans la campagne (Vichy)* mesure par exemple 3 millimètres d'épaisseur.
[227] LEFRANC & Cie, *Fabrique de couleurs & vernis*, *op. cit*., 1892, p. 17 ; SENNELIER Gustave, *Catalogue général illustré*, *op. cit*., p. 11 : les catalogues des marchands de couleurs proposent à la vente des panneaux d'acajou et de tulipier.
Dossier d'Alphonse Osbert, *Trois arbres dans la campagne (Vichy)*, Beauvais, Musée de l'Oise, inv. 998.10.51 : l'hypothèse du peuplier est avancée dans le cas de *Trois arbres dans la campagne (Vichy)*.
[228] OSBERT Alphonse, Boîte à peinture, s. d. Paris, Musée d'Orsay, fonds Alphonse Osbert, RF.MO.ODO 2016, ODO 1992-2 : *Arbres se reflétant dans l'eau* et *Arbres et pré au soleil couchant*, respectivement peints sur une feuille de carton et sur un panneau de bois de 18 par 28 centimètres, illustrent cette pratique par leur rangement dans la boîte à peinture d'Osbert.

conviennent mieux au travail en atelier, une pratique confirmée par les figures imaginaires et la finition poussée de la plupart des œuvres concernées. Dans un cas comme dans l'autre, le panneau de bois est appliqué de préférence au genre du paysage (autonome ou historique, observé ou imaginé) plutôt qu'à la figure humaine, cantonnée à quelques tableautins tels que *Chant à la lune* [fig. 100] et *L'Entretien du soir* [fig. 105]. La forme rectangulaire et l'orientation horizontale des panneaux d'Osbert respectent en général le format habituel au genre du paysage qui domine leur iconographie – une convention toutefois remise en question par la verticalité de *La Forêt le soir* [fig. 115] et des *Peupliers (Vichy)* [fig. 128].

La toile sur châssis est le second support de la peinture choisi par Osbert. Elle est illustrée par onze de ses tableaux entre 1892 et 1897, auxquels pourraient s'ajouter d'autres œuvres du corpus dont le support n'est pas encore défini. Les livres de compte d'Osbert consignent ses achats de toiles sans fournir aucun détail sur leur composition[229]. Les œuvres du corpus qui ont conservé leur support original sont donc les seuls témoins des choix matériels du peintre : elles révèlent sa préférence pour les supports textiles en fibre de lin, d'armure toile, au tissage serré, au grain très fin à moyen, cloués sur des châssis en bois chanfreinés à traverses et à clefs. Ces caractéristiques communes aux toiles originales des *Chants de la nuit* [fig. 101], d'*Hymne à la mer* [fig. 120] et de *Vision* [fig. 138] sont confirmées par des supports antérieurs ou postérieurs de quelques années[230]. Les tableaux d'Osbert partagent en outre leur format rectangulaire, sans préférence marquée pour une orientation horizontale ou verticale, dont s'écarte uniquement le cintre de *Nocturne* [fig. 124] vraisemblablement délimité par le cadre plutôt que par le support. Leurs dimensions, en revanche, oscillent de 24 à 278 centimètres de côté, avec une répartition équilibrée entre les petits formats (par exemple *Le Calme du soir* [fig. 98]), les moyens formats (*Au coucher du soleil* [fig. 92]), les grands formats (*L'Adieu au soleil* [fig. 91]) et les très grands formats (*Hymne à la mer* [fig. 120]). Osbert privilégie de toute évidence la toile sur châssis pour peindre à l'huile, dans le cadre de l'atelier, des compositions ambitieuses, aux dimensions élargies et à l'exécution aboutie, où la figure humaine est omniprésente.

---

[229] OSBERT Alphonse, Carnet, [vers 1898]. Paris, Musée d'Orsay, fonds Alphonse Osbert, RF.MO.ODO 2016, MS0470(15), f° 32 (verso) ; OSBERT Alphonse, Carnet, [vers 1915-1922]. Paris, Musée d'Orsay, fonds Alphonse Osbert, RF.MO.ODO 2016, MS0470(12), f° 58 (verso).

[230] Dossier d'Alphonse Osbert, *Les Chants de la nuit*, Paris, C2RMF, P13928 ; Dossier d'Alphonse Osbert, *Hymne à la mer*, Beauvais, Musée de l'Oise, inv. 89.18 ; Dossier d'Alphonse Osbert, *Vision*, Paris, C2RMF, F17780 ; Dossier d'Alphonse Osbert, *Feuilles d'automne*, Paris, C2RMF, C2RMF70533 ; Dossier d'Alphonse Osbert, *La Mort du moine*, Paris, C2RMF, C2RMF70532 ; Dossier d'Alphonse Osbert, *La Plainte de Sapho*, Paris, C2RMF, C2RMF70531 ; Dossier d'Alphonse Osbert, *Paysage avec sphinx*, Paris, C2RMF, C2RMF77393 ; Dossier d'Alphonse Osbert, *Soleil couchant à Éragny*, Paris, C2RMF, C2RMF70536.

Armand Point

L'œuvre peint d'Armand Point, entre 1892 et 1897, est morcelé en une multitude de supports : la toile sur châssis, le bloc de plâtre, le panneau de bois, la feuille de papier et la plaque d'ardoise. La primauté revient à la toile, avec 14 supports textiles sur les 27 supports identifiés d'un corpus total d'une trentaine de peintures. En l'absence de renseignements sur leur composition exacte – la documentation photographique montre tout au plus une texture très discrète en surface de *La Dame à l'anémone* [fig. 152] et d'*Un rêve qui passe* [fig. 174] –, l'armure toile, la fibre de lin et le grain fin sont les hypothèses les plus probables. Le manuel *Peinture à l'œuf dite ooline* oriente effectivement les préférences de Point vers les tissus fins par sa préconisation d'une « toile demi-fine » et sa référence à la « toile fine extra préparée pour la peinture à l'ooline » vendue au mètre par la maison Lefranc & Cie[231]. L'artiste connaît par ailleurs la manière de peindre à l'œuf sur des « étoffes[232] », supports textiles à usage vraisemblablement décoratif, dont il prévoit d'écrire le mode d'emploi – bien qu'il n'en laisse aucune trace ni dans son œuvre peint, ni dans ses écrits sur l'art. Point excède rarement les limites du moyen format dans ses tableaux de chevalet aux dimensions variables de 32 à 119 centimètres de côté. Leur forme rectangulaire est une norme à laquelle ne déroge pas réellement le couronnement cintré de *La Dame à l'anémone* [fig. 152], de la *Princesse à la licorne* [fig. 164] et de *La Sirène* [fig. 171], en fait délimité par le cadre plutôt que par le châssis (ainsi que le prouve le démontage de cette dernière œuvre[233]). Leur orientation verticale semble avoir la préférence de l'artiste qui tente tout de même de renverser la composition d'*Âme d'automne* [fig. 142] ou d'*Au bord de l'Eurotas* [fig. 146].

Les supports minéraux se substituent aux supports textiles dans certaines peintures de Point. Spécifiques à la fresque, ils se retrouvent dans six œuvres exécutées selon cette technique par le peintre entre 1892 et 1897. Le cas d'*Avril* [fig. 147] est certainement représentatif du type de support employé dans les autres fresques de l'artiste, telles que *Mélodie* [fig. 160], *Naïade* [fig. 161] ou *Sirène des lacs* : Robert Doré, après examen du revers, a décrit son « support de plâtre enserré dans un cadre en fer consolidé par une barre horizontale visible à l'arrière[234] ». Le bloc de plâtre enchâssé dans une armature métallique est un support inhabituel

---

[231] POINT Armand, *Peinture à l'œuf dite ooline, op. cit.*, p. 8 et 12 ; LEFRANC & Cie, *Fabrique de couleurs & vernis*, *op. cit.*, 1896, n. p.
[232] POINT Armand, *Peinture à l'œuf dite ooline, op. cit.*, p. 8 : « On peut peindre également sur murs et sur étoffes ; j'en indiquerai plus tard la façon. »
[233] Notice d'Armand Point, *La Sirène*, [https://www.mutualart.com/Artwork/La-Sirene/E356E0EA24DE6A29], consulté le 26 mai 2023.
[234] DORÉ Robert, *Armand Point et son œuvre (1861-1932)*, *op. cit.*, cat. II-127.

mais pas inconnu pour la peinture à fresque[235]. Cette technique, originellement destinée à la peinture murale *in situ* sur une paroi fixe, s'applique beaucoup plus rarement à la création de tableaux de chevalet en atelier au moyen d'une telle structure mobile. Le choix d'un support transportable permet à Point de présenter à un large public ces fresques, qui ont toutes été exposées de son vivant, afin d'attirer l'attention sur ses recherches techniques. Le bloc de plâtre n'est pourtant qu'un ersatz de mur aux yeux du fresquiste qui aspire à dépasser les limites du tableau de chevalet par la création d'amples peintures murales. Si les dimensions de ses fresques restent pour la plupart indéterminées, le support d'*Avril* [fig. 147], conçu comme un fragment de décor à fresque, donne la mesure des projets du peintre par son grand format de 192 par 76 centimètres, étiré en hauteur jusqu'à un couronnement en arc brisé. Point sollicite avec empressement le ministère des Beaux-Arts dans l'espoir d'obtenir des commandes de décors monumentaux : « Il va mettre le siège devant [le directeur des Beaux-Arts Henry] Roujon, afin de tâcher d'avoir des fresques[236] », selon les mots d'Élémir Bourges, dès le début de l'année 1896. Il demande à un autre fonctionnaire, dans une lettre de 1897 teintée d'impatience, un certificat officiel susceptible d'appuyer sa recherche de supports muraux :

> « Je désirerai avoir une attestation écrite, certifiant que j'ai exécuté pour l'État une fresque et une peinture à l'œuf et que j'ai satisfait à la commande. Cette attestation me permettrait de me présenter plus surement pour demander des décorations soit à des architectes soit à des fabriques, car il me tarde d'avoir des murs, et puisqu'ils ne viennent pas à moi je vais tâcher de trouver un chemin pour aller à eux[237]. »

Ce chemin passe directement par le ministre des Beaux-Arts, Georges Leygues, à qui il adresse une nouvelle requête en 1899 : « Et si dans la même Église il y avait un petit coin pour une fresque je crois que vous me donneriez l'occasion de réaliser une œuvre qui se ressentirait de toute l'admiration que j'ai pour ce délicieux procédé[238]. » Sa persévérance ne semble pas avoir abouti puisqu'aucune fresque murale de sa main n'a été découverte à ce jour. La possibilité de peindre à l'œuf plutôt qu'à fresque sur mur était par ailleurs envisagée par l'artiste dans son manuel sur cette technique, ce dont il ne reste aucun témoin matériel dans son œuvre[239].

---

[235] PEREGO François, *Dictionnaire des matériaux du peintre*, *op. cit*., p. 482 : « On peut appliquer l'enduit sur des supports mobiles *ad hoc*, tendus dans un cadre métallique, ce qui permet l'exécution de petits panneaux de fresque mobiles. Il existe pour cela des treillis de terre cuite sur fils galvanisés. »

[236] BOURGES Élémir, Lettre à Paul Margueritte, Samois, 27 janvier [1896]. Paris, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, dossier MNR 17(2). Cité dans : DORÉ Robert, *Armand Point et son œuvre (1861-1932)*, *op. cit.*, annexe II-14.

[237] POINT Armand, Lettre, s. l., 14 juillet [1897]. Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, Archives du bureau des travaux d'art, Dossier d'artiste sur Armand Point, 1882-1929, F/21/4334.

[238] POINT Armand, Lettre à Georges Leygues, Rome, 16 octobre 1899. Reims, Bibliothèque Carnegie, fonds Pol Neveux, N.1.C.1.

[239] POINT Armand, *Peinture à l'œuf dite ooline, op. cit*., p. 8.

Le panneau de bois intervient dans une moindre mesure comme support des tableaux de chevalet de Point. Son catalogue raisonné en répertorie trois exemples entre 1892 et 1897 : *Ancilla domini* [fig. 144], *Éros* [fig. 156] et *Princesse de légende* [fig. 167]. Le bois d'acajou est choisi par le peintre pour le panneau d'*Éros* [fig. 156[240]]. Le tulipier est une autre essence fournie par la maison Lefranc & Cie, dont le catalogue propose des « panneaux préparés pour la peinture à l'ooline » en « tulipier fort » préconisés par Point[241]. Le panneau de bois poli, au subjectile dénué de toute aspérité, convient particulièrement à la peinture à l'œuf dont la pâte inconsistante ne suffit pas à aplanir le support sous-jacent : le polissage, sensible à la surface impeccablement lisse des tableaux de Point, entre certainement dans les exigences du peintre. Si la majorité des temperas du corpus a effectivement été réalisée sur panneau, l'artiste ne formule aucune préférence en faveur du bois ou de la toile dans *Peinture à l'œuf dite ooline*. Il projette même une démonstration technique de la peinture à l'œuf sur ces deux types de supports pour mieux en comparer les effets[242]. Sur panneau comme sur châssis, le support rectangulaire, à l'orientation verticale et de moyennes dimensions reste le format habituel des tableaux de chevalet du peintre, bien que le bois se prête également à la coupe semi-circulaire d'un panneau de petites dimensions comme celui de *Princesse de légende* [fig. 167].

Le corpus de Point intègre par ailleurs trois œuvres sur papier et une peinture sur ardoise. L'artiste réserve le papier à la technique de l'aquarelle dans *Ancilla domini* [fig. 143], *La Chaise italienne* [fig. 150] et *Lac au pied des montagnes* [fig. 159], contraintes au petit format (entre 21 et 45 centimètres) par la fragilité de la feuille. La forme cintrée de *La Chaise italienne* [fig. 150], créée par la coupe de la feuille ou par l'ajout d'un passe-partout, diversifie le format sinon rectangulaire de ces compositions à l'orientation verticale ou horizontale adaptée à la figure ou au paysage représenté. Point s'essaye en outre à la peinture sur ardoise à l'occasion d'une étude de tête pour *Ancilla domini* [fig. 145], dont la petite plaque rectangulaire de 33 par 24 centimètres est un témoin exceptionnel des expérimentations de l'artiste à partir d'échantillons de divers matériaux. Les résultats de cet essai de peinture à fresque sur ardoise ont sans doute déçu le peintre qui ne renouvelle pas l'usage de ce support dans ses œuvres ultérieures.

---

[240] Notice d'Armand Point, *Éros*, [https://sites.google.com/view/maison-blanchet/artistes-p/point-armand], consulté le 25 mai 2023.
[241] LEFRANC & Cie, *Fabrique de couleurs & vernis*, *op. cit.*, 1896, n. p. ; POINT Armand, *Peinture à l'œuf dite ooline, op. cit.*, p. 8.
[242] ROUJON [Henry], Note à M. Bigard, Paris, 20 février 1895. Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, Archives du bureau des travaux d'art, Commandes d'acquisitions d'œuvres d'art par l'État (peintures, aquarelles, dessins), Dossier sur la commande d'*Avril* à Armand Point, F/21/2145.

Alexandre Séon

Les données disponibles sur les neuf œuvres du corpus d'Alexandre Séon, toutes peintes à l'huile sur toile à l'exception de *Tête de mort souriante* [fig. 193], orientent les préférences du peintre vers les supports textiles en fibre de lin, d'armure sergé et au grain fin. La fibre de lin, la plus courante, a été identifiée dans *La Chasse, Rambouillet* [fig. 176] peinte en 1891 et se retrouve vraisemblablement dans les toiles des années suivantes[243]. L'armure sergé, d'un usage plus rare, a été documentée lors de la restauration du portrait du *Sâr Joséphin Péladan* [fig. 189] et se reconnaît à sa trame oblique dans *Lamentation d'Orphée* [fig. 180] et *La Sirène* [fig. 191[244]]. Le grain fin, déjà présent dans *Le Sâr Joséphin Péladan* [fig. 189], est également décrit pour *L'Aveu* [fig. 175] et visible dans *Les Éphèbes* [fig. 179[245]]. Séon peint sur toile des tableaux de chevalet de petit format (par exemple *L'Aveu* [fig. 175]), de moyen format (*La Sirène* [fig. 191]) ou de grand format (*Lamentation d'Orphée* [fig. 180]), modestes par leurs dimensions comprises entre 19 et 116 centimètres. Leur forme rectangulaire disproportionnée imite quelquefois la frise par son horizontalité (dans *Les Éphèbes* [fig. 179] et *Les Vierges* [fig. 194]) ou le kakemono par sa verticalité (dans *La Passante* [fig. 184] et *Le Poète* [fig. 186]). Le montage sur châssis habituel aux toiles à peindre est remis en question par le double marouflage insolite de *Lamentation d'Orphée* [fig. 180], à la toile collée sur une plaque d'isorel, elle-même fixée sur une toile montée sur un châssis de bois à traverses en croix et à clefs[246]. Le montage d'origine se limitait peut-être au marouflage sur isorel ; dans ce cas, l'ajout ultérieur d'un châssis au revers pouvait servir à renforcer la plaque d'isorel fragilisée par ses grandes dimensions, ou à donner l'illusion d'une toile directement montée sur châssis.

Sous-chapitre B : Pigments

Maurice Chabas

L'absence d'analyse scientifique ou de source technique sur les matériaux de la peinture de Maurice Chabas déjoue toute tentative d'identification de ses choix de pigments à l'époque du Salon de la Rose † Croix. Le conditionnement de sa peinture en tubes, dont l'usage est généralisé parmi les peintres de son temps, est tout au plus suggéré sans être démontré par un critique d'art[247]. Les photographies d'atelier et les reproductions d'œuvres du peintre ne

[243] JUMEAU-LAFOND Jean-David (dir.), *Alexandre Séon (1855-1917)*, *op. cit*., p. 142.
[244] Dossier d'Alexandre Séon, *Sâr Joséphin Péladan*, Paris, C2RMF, F8946.
[245] JUMEAU-LAFOND Jean-David (dir.), *Alexandre Séon (1855-1917)*, *op. cit*., p. 186.
[246] Dossier d'Alexandre Séon, *Lamentation d'Orphée*, Paris, C2RMF, F17919.
[247] FERRY R. M., *L'Éclair*, 7 mai 1908. Cité dans : DE PALMA Myriam, *Maurice Chabas (1862-1947), du symbolisme à l'abstraction*, *op. cit*., p. 232 : « M. Maurice Chabas peint avec vigueur, en écrasant des tubes de

permettent pas d'élucider l'arrangement de sa palette ou le mélange de ses teintes, mais seulement de constater sa préférence pour les gammes chromatiques de faible intensité et de grande luminosité, grâce à l'emploi de couleurs nuancées plutôt que pures et de tons dégradés plutôt que rabattus. La palette terne et claire du peintre, faiblement modulée par de légers mélanges, adoucit l'atmosphère de la plupart de ses paysages et de ses peintures d'histoire, de *Paysage au crépuscule* [fig. 9] à *Idéal pays* [fig. 5].

Jean Delville

Aucune source primaire ne laisse deviner la composition ou le conditionnement des pigments de Jean Delville, ni l'arrangement ou la préparation de sa palette, imperceptibles sur les photographies de l'artiste au travail. Le rapport de restauration de *L'Amour des âmes* [fig. 15] indique toutefois son emploi autour de 1900 d'ocre jaune et de bleu outremer artificiel, deux pigments plébiscités par les peintres au début du XXe siècle, et peut-être habituels à Delville[248]. L'artiste déploie dans ses peintures un chromatisme d'une grande variété, symptomatique de la complexité de ses mélanges de couleurs. Le camaïeu bleu de l'*Orphée mort* [fig. 27], de même que la modulation du jaune au rouge des *Trésors de Satan* [fig. 30], démontrent la capacité du peintre à décliner la couleur en multiples tons rompus, rabattus et dégradés, avec des variations minimes dans la proportion des pigments mélangés sur la palette. Le peintre travaille ainsi dans la nuance les couleurs primaires et secondaires, modulées en subtiles tonalités dans *L'Ange des splendeurs* [fig. 16] ou *L'Oracle à Dodone* [fig. 26].

André des Gachons

Les matériaux de la couleur d'André des Gachons intègrent des peintures et des encres – de « l'encre de Chine » et « une bouteille d'encre d'or » sont décrites dans son atelier en 1892[249] – dont la composition pigmentaire reste inconnue par manque de documentation. Leurs caractéristiques peuvent tout de même être différenciées d'après les techniques mises en œuvre par le peintre, les marchands proposant des gammes de couleurs extra-fines pour l'aquarelle distinctes de celles de la peinture à l'huile[250]. L'aquarelle privilégiée par Gachons requiert des

---

couleurs en larges taches, et cet éclatant et rugueux procédé prend à distance une solidité et une puissance indéniables ».

[248] Dossier de Jean Delville, *L'Amour des âmes*, Bruxelles, IRPA, 1975.00946.
MOREAU-VAUTHIER Charles, *Comment on peint aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 105 : l'ocre jaune et le bleu outremer artificiel figurent en première page de la « Liste des couleurs les plus employées » communiquée à Charles Moreau-Vauthier par le marchand de couleurs Lefranc.

[249] CROZE Jean-Louis, « Chez l'imager », *in* BLANCHEDIEU Marcel, CROZE Jean-Louis et MAILLARD Léon, *L'Imagier Andhré des Gachons*, *op. cit.*, p. 11.

[250] LEFRANC & Cie, *Fabrique de couleurs & vernis*, *op. cit.*, 1892, p. 67-73 ; SENNELIER Gustave, *Catalogue général illustré*, *op. cit.*, 37-41.

pigments au faible pouvoir couvrant, garant des jeux de transparence spécifiques à cette technique, dont les effets sont recherchés par le peintre dans *La Légende d'Almanzor* [fig. 36]. Le blanc, apporté par la réserve du papier dans les zones de lumière, et le noir, remplacé par l'encre de Chine dans le dessin des cernes, n'ont pas leur place dans les couches colorées de peintures comme *Petits contes des bois* [fig. 40]. La coloration très simple des illustrations à reproduire en gravure minimise d'autant plus le nombre de couleurs mélangées par le peintre, réduites à quatre teintes étalées en aplats dans *Vers ailleurs* [fig. 44]. En comparaison, la peinture à l'huile exige une palette sensiblement différente de la part de Gachons, aux pigments plus couvrants, inclusifs du blanc et du noir, mélangés aux couleurs primaires afin de dégrader les tons qui caractérisent le chromatisme clair d'*Au seuil d'un rêve* [fig. 32] et de *Passantes de rêve* [fig. 39].

Fernand Khnopff

Les carnets de croquis remplis par Fernand Khnopff autour de 1880, annotés d'indications de couleurs telles que « blanc bitumineux », « jaune outremer », ou « rouge carmin », ne suffisent pas à reconstituer sa palette, ces notes désignant des teintes plus souvent que des pigments[251]. En revanche, la composition pigmentaire du *Portrait de Jeanne Kéfer* [fig. 77] est identifiée grâce à l'analyse scientifique menée par le département de la conservation du J. Paul Getty Museum : cette dernière a révélé la présence de blanc de plomb et d'oxyde de fer, une composition caractéristique des ocres et des terres, dans la couche picturale[252]. Le chromatisme de Khnopff est fondé sur la couleur blanche par la dégradation systématique des tons, mélangés en petites quantités au pigment blanc, ainsi qu'il procède dans le *Portrait de Jeanne Kéfer* [fig. 77] : « Khnopff a unifié visuellement l'image en mélangeant ses couleurs au blanc de plomb [...]. À partir du blanc, les effets sont à rendre en jouant sur l'infinitésimal : la couleur du manteau de la petite fille, obtenue en mélangeant des pigments riches en oxyde de fer avec le blanc[253]. » La palette dégradée de Khnopff est symptomatique, selon Michel Draguet, d'un « désir de moduler en mode mineur » et d'une « volonté de monochromie » dont les tableaux de la décennie 1890 montrent le prolongement[254]. La prédominance du pigment blanc est sensible à la pâleur des figures d'*Acrasia* [fig. 47] ou de

---

[251] KHNOPFF Fernand, Carnet de croquis, 1881, crayon noir sur papier, Bruxelles, collection particulière. Reproduit dans : DRAGUET Michel, *Fernand Khnopff*, *op. cit*., p. 30.
[252] DRAGUET Michel, *Fernand Khnopff: Portrait of Jeanne Kéfer*, *op. cit.*, p. 60.
[253] *Ibid*. : *« Khnopff has unified the image visually by mixing his colors with lead white […]. Starting from the white, the effects are to be rendered by playing on the infinitesimal: the color of the little girl's coat, obtained by mixing pigments rich in iron oxide with the white. »* [Traduction personnelle.]
[254] DRAGUET Michel, *Fernand Khnopff*, *op. cit*., p. 72 et 89.

Britomart [fig. 54], de même que la prédilection pour les ocres et les terres se reconnaît aux couleurs ternes d'*À Fosset, sous les sapins* [fig. 50] ou *Des Bouleaux* [fig. 60]. Dans le genre du paysage, en particulier, « Khnopff opte pour une palette réduite : de l'ocre, du vert, des terres et des gris[255] » : la peinture en camaïeu vert d'*À Fosset, un ruisseau* [fig. 52] illustre, à leur degré le plus extrême, l'économie de moyens et la subtilité des nuances qui orientent les recherches chromatiques de l'artiste.

Alphonse Osbert

À défaut d'analyses pigmentaires des tableaux d'Alphonse Osbert, ses *realia* (palettes de peintre et tubes de peinture) et ses manuscrits (recettes de teintes et livres de compte) peuvent être recoupés afin d'élucider ses choix de pigments à la fin du XIXe siècle et au début du XXe siècle[256]. La datation absente, approximative ou tardive de ces sources ne permet pas de suivre l'évolution de ses matériaux au cours de la décennie 1890, mais seulement de tenter une reconstitution achronique de sa palette de couleurs, de ses choix de pigments et du mélange de ses teintes.

Les recettes de teintes consignées par Osbert dans son carnet « L'art de la reliure » au début du XXe siècle indiquent la limitation de sa palette aux couleurs primaires – le bleu, le jaune et le rouge, « les 3 couleurs primitives qui colorent tous les objets de la nature[257] » selon une note du peintre – auxquelles s'ajoutent le blanc et le noir. Les couleurs secondaires ne sont pas employées sous forme de pigments, mais préparées par le mélange des précédentes. Chaque couleur primaire fait intervenir différents pigments qui la déclinent en plusieurs nuances, au contraire du blanc et du noir composés d'un pigment unique. Les dessous de la couche picturale, qui correspondent aux recettes des rangées n° 1 à 16, sont ainsi peints à partir d'une palette de neuf pigments équilibrée entre les couleurs primaires avec une proportion d'un tiers de rouges, d'un tiers de jaunes et d'un tiers de bleu, blanc et noir. Cette palette est ensuite renforcée dans les accents et les rehauts des rangées n° 1 à 11 par la superposition de trois pigments rouges et

---

[255] DRAGUET Michel, *Khnopff : ou l'ambigu poétique*, *op. cit*., p. 52-54.
LEEN Frederik, MARECHAL Dominique et OLLINGER-ZINQUE Gisèle (dir.), *Fernand Khnopff*, *op. cit*., p. 41 : « la palette de couleurs restreinte d'ocres et de couleurs de terres, de verts, de gris et de blancs en nuances ».

[256] OSBERT Alphonse, Palette, s. d. Paris, Musée d'Orsay, fonds Alphonse Osbert, RF.MO.ODO 2016, ODO 1992-1 ; OSBERT Alphonse, Boîte à peinture, s. d. Paris, Musée d'Orsay, fonds Alphonse Osbert, RF.MO.ODO 2016, ODO 1992-2 ; OSBERT Alphonse, Album « L'art de la reliure », s. d. Paris, Musée d'Orsay, fonds Alphonse Osbert, RF.MO.ODO 2016, MS0470(11) ; OSBERT Alphonse, Carnet, [vers 1898]. Paris, Musée d'Orsay, fonds Alphonse Osbert, RF.MO.ODO 2016, MS0470(15) ; OSBERT Alphonse, Carnet, [vers 1911]. Paris, Musée d'Orsay, fonds Alphonse Osbert, RF.MO.ODO 2016, MS0470(12) ; OSBERT Alphonse, Carnet, [vers 1915-1922]. Paris, Musée d'Orsay, fonds Alphonse Osbert, RF.MO.ODO 2016, MS0470(12).

[257] OSBERT Alphonse, Album « L'art de la reliure », s. d. Paris, Musée d'Orsay, fonds Alphonse Osbert, RF.MO.ODO 2016, MS0470(11), f° 3 (recto).

d'un pigment bleu complémentaires. Ce chromatisme épuré et équilibré recherché par Osbert au début du XXe siècle connaît une évolution à la fin de sa carrière. L'organisation similaire de sa palette d'atelier et de sa palette de plein air témoigne à cette époque des habitudes de travail du peintre qui dispose ses couleurs dans le même ordre sur le pourtour des deux instruments : le rouge, le brun, le jaune, le blanc, le bleu puis le vert. Le chromatisme tardif du peintre intègre désormais une couleur secondaire, le vert ajouté à l'extrémité de la palette, tout en excluant une couleur extérieure au spectre visible, le noir dont il ne reste aucun résidu.

La liste des pigments choisis par Osbert peut être reconstituée à partir de ses tubes de peinture, de ses recettes de teintes et de ses livres de compte (nous signalons entre parenthèses ceux dont l'emploi est attesté dès les années 1890). Pour les couleurs primaires, les pigments bleus identifiés dans les sources sont le bleu de cobalt, le bleu de Prusse et le bleu outremer artificiel ; les pigments jaunes sont le jaune de cadmium (documenté vers 1897 et en 1898), le jaune de chrome (vers 1897), le jaune de Naples, l'ocre jaune et la terre de Sienne naturelle ; les pigments rouges sont le cinabre, la garance (vers 1897 et en 1898), l'ocre rouge, le rouge de cadmium et le vermillon (vers 1897 et en 1898). Pour les couleurs secondaires, seuls des pigments verts comme la terre verte, le vert de baryte, le vert de cobalt (vers 1897) et le vert Véronèse apparaissent dans les sources, les couleurs violette et orangée étant obtenues par mélange[258]. Pour les couleurs en-dehors du spectre visible, les pigments bruns, blancs ou noirs utilisés par le peintre sont le brun de Bruxelles, le brun rouge, la terre d'ombre, le blanc de plomb et sans doute le noir de fumée[259]. D'autres pigments signalés dans des recettes de patines pour la dorure – à savoir la gomme-gutte, la laque jaune, le safran, le sang-dragon et la terre pourrie – n'ont pas nécessairement été appliqués en peinture[260]. La récurrence de certains de ces matériaux dans plusieurs sources indique leur prévalence et leur constance dans les recettes de peinture d'Osbert : le bleu de cobalt, le bleu outremer artificiel, la terre verte, l'ocre jaune,

---

[258] OSBERT Alphonse, Boîte à peinture, s. d. Paris, Musée d'Orsay, fonds Alphonse Osbert, RF.MO.ODO 2016, ODO 1992-2 ; Maison Blanchet, couleurs et produits pour les peintres, [https://sites.google.com/view/maison-blanchet/couleurs-et-mat%C3%A9riels/couleurs-et-produits], consulté le 25 mai 2023 : le vert de baryte, spécialité de la maison Blanchet, n'a pas été identifié dans *Peinture et dessin : vocabulaire typologique et technique.*

[259] OSBERT Alphonse, Boîte à peinture, s. d. Paris, Musée d'Orsay, fonds Alphonse Osbert, RF.MO.ODO 2016, ODO 1992-2 : le brun de Bruxelles et le brun rouge n'ont pas été identifiés dans *Peinture et dessin : vocabulaire typologique et technique* ; le blanc de plomb est désigné sous le nom *blanc d'argent* ; le noir de fumée reste en partie illisible sur l'étiquette d'un tube de peinture.
Dossier d'Alphonse Osbert, *Femme à la lyre au coucher du soleil*, Paris, C2RMF, F13849 : « Les zones les plus opaques de la radiographie correspondent au ciel et à la mer, parties de la composition les plus riches en blanc de plomb. »

[260] OSBERT Alphonse, Album « L'art de la reliure », s. d. Paris, Musée d'Orsay, fonds Alphonse Osbert, RF.MO.ODO 2016, MS0470(11), f° 5 (recto, verso) : la laque jaune et la terre pourrie n'ont pas été identifiés dans *Peinture et dessin : vocabulaire typologique et technique.*

le jaune de cadmium, la terre de Sienne, le vermillon, la garance, la terre d'ombre et le blanc de plomb se distinguent par leurs occurrences répétées comme les pigments favoris du peintre sur l'ensemble de sa carrière. Le fonds d'atelier d'Osbert apporte par ailleurs toutes les preuves de sa consommation habituelle de pigments broyés et conditionnés en tubes de peinture par les marchands de couleurs. Ses livres de compte consignent vers 1898 ses achats d'« 1 tube vert cobalt », d'un « tube garance », d'un « id [tube] cadmium », d'« 1 tube vermillon » et de « 3 tubes[261] ». Les 26 tubes métalliques presque vides rangés dans sa boîte à peinture confirment qu'il continue d'en faire usage jusqu'à son décès. En l'absence de sources indiquant l'emploi de pigments sous forme de poudre, l'hypothèse d'un broyage manuel des couleurs par Osbert semble exclue.

Le talent de coloriste d'Osbert se mesure à la rigueur de sa méthode pour le mélange des pigments. La gamme chromatique de ses œuvres les plus ambitieuses ne laisse pas de place à l'improvisation chez le peintre qui anticipe toutes les teintes dont il a besoin, compose le mélange exact pour les obtenir et consigne scrupuleusement ses recettes par écrit – une pratique illustrée par le carnet « L'art de la reliure ». Les quantités de pigments, indiquées dans ce manuscrit de façon approximative ou proportionnelle au moyen d'adverbes (« un peu », « beaucoup ») ou de fractions (« moitié », « un quart »), appellent à doser les mélanges avec modération (« un petit reste », « un atome[262] »). Les recettes de teintes d'Osbert témoignent surtout de sa préparation de tons purs, rompus, rabattus et dégradés, au moyen desquels il décline les couleurs primaires de sa palette en plusieurs dizaines de nuances. Le peintre, à la recherche de teintes subtiles et complexes, mélange jusqu'à cinq pigments dans le cas de tons à la fois rompus, rabattus et dégradés[263]. Les tons purs sont minoritaires dans la liste des teintes consignées, mais servent exceptionnellement à peindre des dessous ou des accents à l'intensité chromatique maximale. Les tons rompus sont beaucoup plus nombreux dans le chromatisme du peintre qui travaille essentiellement dans la nuance. Les tons rabattus intègrent une faible proportion de noir coloré (un « noir bleuâtre[264] » préalablement mélangé avec un quart de bleu de Prusse), principalement pour obscurcir les couleurs des dessous. Enfin, les tons dégradés

[261] OSBERT Alphonse, Carnet, [vers 1898]. Paris, Musée d'Orsay, fonds Alphonse Osbert, RF.MO.ODO 2016, MS0470(15).
[262] OSBERT Alphonse, Album « L'art de la reliure », s. d. Paris, Musée d'Orsay, fonds Alphonse Osbert, RF.MO.ODO 2016, MS0470(11).
[263] OSBERT Alphonse, Album « L'art de la reliure », s. d. Paris, Musée d'Orsay, fonds Alphonse Osbert, RF.MO.ODO 2016, MS0470(11), f° 1 (verso) : la rangée n° 7 indique par exemple une recette de teinte composée d'ocre rouge clair, d'ocre jaune clair, de bleu de Prusse, de noir et de blanc.
[264] OSBERT Alphonse, Album « L'art de la reliure », s. d. Paris, Musée d'Orsay, fonds Alphonse Osbert, RF.MO.ODO 2016, MS0470(11), f° 1 (verso).

illuminent toute la gamme chromatique de l'œuvre par la déclinaison systématique des couleurs de base en deux tons dégradés (le premier obtenu par le mélange à parts égales entre la couleur et le blanc, le second par le mélange entre la couleur et une proportion supérieure de blanc).

Le mélange des couleurs en tons purs, rompus, rabattus et dégradés répond chez Osbert à un objectif unique : la représentation de la lumière. Les tons purs accentuent les couleurs les plus éclatantes, par exemple à travers l'emploi de « cinabre ordinaire pur […] pour la couleur rose dans la grande lumière des jours[265] », ou de jaune pur pour l'éclat de l'astre dans *Solitude du Christ* [fig. 133]. Les tons rompus ternissent les carnations moins éclairées, notamment à partir d'« ocre rouge clair et 2 fois autant d'ocre jaune clair […] pour les lumières les plus jaunâtres des chairs[266] », clairsemées sur la figure de *L'Adieu au soleil* [fig. 91]. Les tons rabattus modèlent les volumes, par l'ajout de « noir bleuâtre pour les demies teintes et les ombres[267] », identifié à la couleur de la nuit en arrière-plan de *Nocturne* [fig. 124]. Enfin, les tons dégradés définissent le ton local, affaiblissent les ombres ou renforcent les lumières, le peintre utilisant à la fois « le même mélange avec un quart de blanc pour la teinte locale du fond », « le même mélange avec plus de blanc pour les ombres faibles » et « le dernier mélange avec beaucoup plus de blanc pour les parties les plus éclairées du fond[268] ». L'emploi d'un ton dégradé comme ton local est le signe d'un éclaircissement général de la palette d'Osbert, particulièrement sensible dans *Hymne à la mer* [fig. 120] où il oriente toutes les couleurs de la gamme chromatique vers une dominante blanche.

Armand Point

Les écrits techniques rédigés par Armand Point dès la fin du XIXe siècle documentent avec une extraordinaire précision le choix, le broyage et le mélange de ses pigments. Convaincu qu'« un blanc, un noir, un rouge, un jaune, un vert et un bleu donnent une gamme suffisante pour toutes les combinaisons possibles[269] », il limite ses pigments à ces six couleurs élémentaires dont le mélange lui permet d'obtenir toutes les nuances recherchées. La composition de la palette est systématique chez le peintre qui réitère cette méthode dans différentes techniques et à différentes périodes. La restriction à une gamme de six à dix

[265] OSBERT Alphonse, Album « L'art de la reliure », s. d. Paris, Musée d'Orsay, fonds Alphonse Osbert, RF.MO.ODO 2016, MS0470(11), f° 1 (recto).
[266] OSBERT Alphonse, Album « L'art de la reliure », s. d. Paris, Musée d'Orsay, fonds Alphonse Osbert, RF.MO.ODO 2016, MS0470(11), f° 1 (recto).
[267] OSBERT Alphonse, Album « L'art de la reliure », s. d. Paris, Musée d'Orsay, fonds Alphonse Osbert, RF.MO.ODO 2016, MS0470(11), f° 1 (verso).
[268] OSBERT Alphonse, Album « L'art de la reliure », s. d. Paris, Musée d'Orsay, fonds Alphonse Osbert, RF.MO.ODO 2016, MS0470(11), f° 3 (recto, verso).
[269] POINT Armand, *Peinture à l'œuf dite ooline, op. cit*., p. 10.

LE BELLER, Elodie. La matérialité de la peinture idéaliste à l'époque du Salon de la Rose † Croix (1892-1897) - 2024

pigments de couleurs bleue, verte, jaune, rouge, blanche et noire est une constante qui se perpétue à travers son manuel de peinture à l'œuf en 1896, son exposé au sujet de la fresque en 1906 et son témoignage sur la peinture à l'huile en 1923[270].

La composition pigmentaire des peintures de Point doit être différenciée en fonction de ses techniques, du fait d'une exigence de compatibilité entre le pigment et le liant mis en œuvre. La recette de peinture à l'huile de l'artiste intègre les pigments suivants, dont la liste a été dressée en 1923 par Charles Moreau-Vauthier dans *Comment on peint aujourd'hui* : le bleu outremer artificiel, le vert émeraude, l'ocre jaune, la terre de Sienne naturelle, l'ocre rouge, la garance, le blanc de plomb et le noir d'ivoire, exceptionnellement complétés par le jaune de strontium et le rouge de cadmium[271]. Ces pigments d'un usage très courant nous portent à croire que le peintre, à cette période tardive de sa carrière, reste fidèle à une palette déjà éprouvée à la fin du XIXe siècle[272].

La recette de peinture à l'œuf élaborée par Point autorise l'emploi des mêmes pigments puisqu'il en garantit la « limpidité et [la] transparence dans les ombres comme dans les lumières, avec toutes les couleurs, les ocres, les terres comme les laques[273]. » La gamme de « couleurs superfines préparées pour la peinture à l'ooline[274] » par la maison Lefranc & Cie en 1896 inclut déjà les pigments favorisés par l'artiste en 1923, à deux exceptions près : le rouge de cadmium, absent du catalogue en raison du début de sa commercialisation en 1910, et le blanc de plomb, remplacé dans cette technique par le blanc de zinc[275]. L'artiste expérimente en peinture à l'œuf d'autres pigments de cette gamme – le vert Véronèse, le jaune de cadmium et la mine orange, auxquels s'ajoute le jaune indien – dont il maîtrise les réactions chimiques causées par leur combinaison :

> « Des couleurs prohibées avec l'huile, Mine Orange, appelée aussi Rouge de Saturne, Vert Véronèse, Jaune Indien, peuvent être employées sans les soumettre, bien entendu, à des mélanges trop dangereux, comme du Vert Véronèse (acéto-arséniate de cuivre) avec le sulfure de cadmium ; tandis qu'avec du chromate de strontiane il est solide et donne des verts d'une intensité lumineuse très grande. Les changements, ou mieux les réactions, se font

---

[270] POINT Armand, *Peinture à l'œuf dite ooline, op. cit*., p. 10 ; POINT Armand, « L'éducation d'un artiste aux XIVe, XVe et XVIe siècles », *art. cit.*, janvier 1906, p. 118-119 ; MOREAU-VAUTHIER Charles, *Comment on peint aujourd'hui*, *op. cit*., p. 32.

[271] MOREAU-VAUTHIER Charles, *Comment on peint aujourd'hui*, *op. cit*., p. 32 : « Blanc d'argent – Ocre jaune – Terre de Sienne naturelle – Rouge de Pouzzoles – Laque de garance foncée – Vert émeraude – Outremer – Noir d'ivoire – Par exception, dans des cas rares : Jaune de Strontiane – Rouge de Cadmium. »

[272] *Ibid*., p. 105-107 : les huit pigments principaux de Point figurent dans la « Liste des couleurs les plus employées » fournie par le marchand de couleurs Lefranc.

[273] POINT Armand, *Peinture à l'œuf dite ooline, op. cit*., p. 5.

[274] LEFRANC & Cie, *Fabrique de couleurs & vernis*, *op. cit*., 1896, n. p.

[275] BERGEON Ségolène et CURIE Pierre, *Peinture et dessin*, vol. 2, *op. cit.,* p. 945 ; POINT Armand, *Peinture à l'œuf dite ooline, op. cit*., p. 14.

> instantanément et n'augmentent plus dans l'avenir. Le blanc étant l'oxyde de zinc, on peut le mélanger sans crainte, avec la Mine Orange (oxyde de plomb). Il ne se forme aucune réaction[276]. »

Les autres pigments pour la peinture à l'ooline proposés par la maison Lefranc & Cie – à savoir le violet de manganèse, le bleu de cobalt, le bleu de Prusse, la terre verte, le rouge de Mars, le vermillon, l'alizarine, le brun rouge et la terre d'ombre brûlée – ont également pu être mis à l'épreuve au cours des recherches techniques de Point[277].

La technique de la fresque limite quant à elle le choix du peintre aux pigments les plus résistants. Parmi les matériaux identifiés pour la peinture à l'huile ou à l'œuf de Point, les pigments minéraux comme la terre verte, l'ocre jaune, l'ocre rouge, la terre de Sienne et la terre d'ombre – tous compatibles avec un liant à la chaux – ont certainement servi à la réalisation de ses fresques : l'artiste se réfère aux trois premiers sous les noms « terre verte », « verdaccio », « ocre claire », « ocre obscure » ou « sinopia » dans « L'éducation d'un artiste aux XIVe, XVe et XVIe siècles[278] ». Le bleu outremer artificiel et le noir d'ivoire privilégiés par le peintre conviennent eux aussi à la fresque. Le blanc de plomb et le blanc de zinc, en revanche, laissent probablement leur place au blanc de Saint-Jean, plusieurs fois mentionné par l'artiste, qui est le plus approprié à cette technique[279].

Point se charge du broyage de ses pigments, plutôt que d'en confier la tâche à un marchand de couleurs, d'après le témoignage de son exécuteur testamentaire Aristide Marie : « À l'exemple des anciens, il entend broyer lui-même ses couleurs et préparer ses matières, voulant assurer, par tous les moyens, la durée et la solidité de sa peinture[280]. » Point s'exerce au broyage à partir de 1894 dans le cadre de son expérimentation de techniques picturales archaïques, pour lesquelles le marché du matériel artistique ne propose pas encore de couleurs prêtes à l'emploi. Son choix n'est pas uniquement contraint par l'indisponibilité de pigments

---

[276] POINT Armand, *Peinture à l'œuf dite ooline, op. cit*., p. 13-14 ; LEFRANC & Cie, *Fabrique de couleurs & vernis*, *op. cit*., 1896, n. p. : la mine orange est désignée sous le nom « Rouge de Saturne » par Lefranc & Cie ; seul le jaune indien n'est pas commercialisé dans la gamme de couleurs pour la peinture à l'ooline par le marchand.

[277] LEFRANC & Cie, *Fabrique de couleurs & vernis*, *op. cit*., 1896, n. p. : le violet de manganèse est désigné sous le nom « Violet minéral n° 2 » (à base de « Phosphate de manganèse ») ; l'alizarine est nommée « Laque fine Andrinople » (à base d'« Alizarine, Alumine, Chaux ») ; le brun rouge (à base d'« Oxyde de fer ») n'a pas été identifié dans *Peinture et dessin : vocabulaire typologique et technique.*

[278] POINT Armand, « L'éducation d'un artiste aux XIVe, XVe et XVIe siècles », *art. cit.*, mars 1906, p. 229-236. BERGEON Ségolène et CURIE Pierre, *Peinture et dessin*, vol. 2, *op. cit*., p. 695 : « La palette des pigments possibles et habituels [à fresque] se compose de blancs (craie et blanc de Saint-Jean, chaux éteinte, kaolin), de verts (terre verte), de jaunes (ocre jaune), de rouges et de bruns (ocre rouge, terre de Sienne naturelle ou brûlée, terre d'Ombre naturelle ou brûlée, toutes des argiles colorées au fer dans divers états d'oxydation), de bleus (lapis-lazuli, smalt, aérinite, fritte égyptienne) et de noirs (noir de carbone de charbon de bois, d'os ou d'ivoire). »

[279] POINT Armand, « L'éducation d'un artiste aux XIVe, XVe et XVIe siècles », *art. cit.*, mars 1906, p. 229-236.

[280] MARIE Aristide, « Marlotte et Armand Point », *in La Forêt symboliste : esprits et visages*, Paris, Firmin-Didot & Cie, 1936, p. 226-227.

broyés spécialement pour la tempera ou la fresque chez les marchands de couleurs, puisqu'il s'applique également à la peinture à l'huile dont il prépare à la main le liant destiné au broyage ou au mélange[281]. Le soin apporté par Point au broyage des pigments n'exclut pas son usage de couleurs fournies par les marchands, bien qu'aucune source ne démontre son achat de tubes de peinture. Les « couleurs superfines préparées pour la peinture à l'ooline », commercialisées en 1896 par Lefranc & Cie et conditionnées moites « en godets de verre avec couvercle », sont utilisées par Point qui en explique le mode d'emploi dans son manuel *Peinture à l'œuf dite ooline*[282] :

> « Dans les petits pots de verre, vous prenez, avec la pointe du couteau à palette, les couleurs premières. […] Vous déposez la couleur qui est sur votre couteau à palette dans les godets, à votre choix, en ayant bien soin d'essuyez votre couteau, chaque fois que vous changez de pot. Une très petite quantité de couleur suffit et fournit beaucoup. Vos couleurs, ainsi disposées, doivent être liquéfiées par l'Ooline, dont vous imbibez un gros pinceau à aquarelle, pour l'exprimer doucement dans vos godets contenant les couleurs[283]. »

Liées de cette manière à l'œuf ou à l'ooline, les couleurs doivent encore être mélangées entre elles pour définir la gamme chromatique du tableau.

Le mélange des pigments sur la palette est une étape déterminante du processus de création de Point qui lui réserve plusieurs pages de son manuel : « Prenez votre temps et mettez-y vos soins. De la bonne préparation de vos couleurs, dépendent la réussite et l'agrément de votre travail[284]. » En effet, la méthode de l'artiste consiste à élaborer sa gamme avant de commencer à peindre, plutôt qu'au fil de son travail. À partir des six couleurs élémentaires disposées sur sa palette, il mélange toutes les teintes utiles à son tableau :

> « Votre palette ainsi chargée, il faut composer les tons nécessaires à l'exécution de ce que vous désirez peindre et non pas les créer à chaque touche, comme on a le tort de le pratiquer à l'huile. […] Figurez-vous que vous vous fabriquez une gamme de pastels. Les premières fois on éprouvera une gêne à discerner d'avance les nuances nécessaires, mais l'habitude s'en acquiert vite, simplifiant la vision rapidement[285]. »

Le mélange des pigments définit les teintes, mais également les valeurs claires et sombres de ces teintes. Le ton local, le ton rabattu et le ton dégradé ainsi obtenus suffisent à la construction du modelé, dont la simplicité des couleurs est mise en évidence par les études peintes pour *Ancilla domini* [fig. 145] et *Avril* [fig. 149] où elles sont peu retouchées. Le peintre exclut de

---

[281] MOREAU-VAUTHIER Charles, *Comment on peint aujourd'hui*, *op. cit*., p. 42.
[282] LEFRANC & Cie, *Fabrique de couleurs & vernis*, *op. cit*., 1896, n. p.
[283] POINT Armand, *Peinture à l'œuf dite ooline, op. cit*., p. 10.
[284] *Ibid*.
[285] *Ibid*., p. 10-11.

LE BELLER, Elodie. La matérialité de la peinture idéaliste à l'époque du Salon de la Rose † Croix (1892-1897) - 2024

son travail toute nuance étrangère à cette gamme prédéfinie, sinon pour la pose de quelques touches superficielles : « Pour les petits accents, les rehauts de couleur, j'ai réservé sur la palette une petite surface plane où l'on peut faire les mélanges accidentels ; mais l'abus en serait mauvais, car une grande homogénéité donne de la beauté et de la solidité au travail[286]. » Les contraintes de la palette de Point, qui réduisent le nombre de pigments employés et limitent leur mélange à des teintes prédéfinies, garantissent l'unité et l'harmonie des couleurs de ses tableaux. Elles n'entravent en aucun cas l'épanouissement d'un chromatisme varié, aux nuances subtiles nées de mélanges complexes, qui favorise les couleurs secondaires aux couleurs primaires et les tons rompus, rabattus ou dégradés aux tons purs. En témoigne l'extraordinaire richesse de la gamme chromatique de tableaux comme *Éros* [fig. 156] et *La Sirène* [fig. 171], où le peintre explore toutes les couleurs du spectre visible dont il module graduellement la saturation et la valeur.

Alexandre Séon

Alexandre Séon consigne dans son traité manuscrit, dessiné et annoté au tournant du XXe siècle, les théories sur la couleur qui gouvernent déjà sa pratique de la peinture à l'époque du Salon de la Rose † Croix. Les notes relatives aux matériaux sont rares, mais elles apportent des indices utiles à une meilleure compréhension de la palette de l'artiste, sinon difficile à reconstituer à partir des seules photographies d'atelier où elle est visible. Un commentaire de Séon sur le marché du matériel artistique suggère tout d'abord son opinion au sujet des pigments industriels : « Avec les produits colorants de l'industrie, on obtient aucun ton pouvant atteindre l'intensité des lumières colorées naturelles[287]. » L'artiste exprime son insatisfaction vis-à-vis du manque de saturation des peintures fournies par les marchands, impuissantes à reproduire l'éclat des teintes observables dans la nature. Ses expérimentations autour de la couleur perceptible, en particulier le mélange optique et le contraste simultané, apparaissent comme une tentative de dépassement des limites de la couleur matérielle. Une autre remarque de Séon sur la complémentarité des couleurs révèle en outre la place du pigment noir dans sa palette : « Les couleurs matérielles complémentaires mélangées donnent du noir ou du Gris incolore[288]. » Au cours d'expériences ponctuelles ou dans sa pratique quotidienne, le peintre a pu remplacer le pigment noir par un mélange de couleurs complémentaires pour obtenir les valeurs sombres de ses motifs. Ces ombres colorées plutôt que noires s'accordent en effet au chromatisme nuancé,

[286] *Ibid*., p. 11.
[287] SÉON Alexandre, Traité, s. d. Reproduit dans : JUMEAU-LAFOND Jean-David (dir.), *Alexandre Séon (1855-1917)*, *op. cit*., p. 38.
[288] SÉON Alexandre, Traité, s. d. Reproduit dans : *Ibid*.

très dégradé et peu contrasté, de *La Sirène* [fig. 191] et des *Vierges* [fig. 194], à l'image de l'ensemble de son œuvre peint. Une dernière note de Séon sur le symbolisme des teintes explique par ailleurs la fonction du mélange pigmentaire dans son travail : « Les couleurs primaires pures sont inexpressives par elles-mêmes : l'expression commence à la nuance[289]. » L'artiste rejette les tons purs, jugés insignifiants, et recherche les tons rompus, rabattus ou dégradés par le mélange matériel des pigments sur la palette, capables d'exprimer les émotions humaines au moyen des nuances colorées. La place et le soin accordés à cette tâche manuelle se vérifient dans le chromatisme en grisaille ou en demi-teinte de tableaux tels que *L'Aveu* [fig. 175] ou *Le Poète* [fig. 186], fondé sur la gradation des valeurs d'ombre et de lumière plutôt que sur la saturation de la couleur pure. Un nombre très restreint de pigments de base suffit à la construction de gammes chromatiques aussi minimales, une économie de moyens mise en scène dans les photographies d'atelier de Séon où il ne dispose pas plus de trois amas de couleurs sur sa palette[290].

Sous-chapitre C : Liants

Maurice Chabas

Les matériaux de la peinture de Maurice Chabas incluent à l'époque du Salon de la Rose † Croix un liant gras, l'huile, et un liant aqueux, la gomme arabique. Le peintre accorde sa préférence au premier dans un corpus composé d'une vingtaine de peintures à l'huile pour trois détrempes (deux gouaches et une aquarelle). La documentation disponible n'apporte aucune précision sur la composition exacte du liant et du solvant (essence ou eau), ni des éventuels médiums et additifs incorporés par l'artiste dans ses recettes de peinture à l'huile et de détrempe. Chabas applique indifféremment son liant gras à la peinture d'œuvres autonomes ou préparatoires, de petits ou de grands formats, de paysages ou de figures, à l'exemple de *Paysage au crépuscule* [fig. 9] ou d'*Idéal Pays* [fig. 5]. En revanche, il semble réserver le liant aqueux à des travaux préparatoires : la localisation du motif et la rapidité de l'exécution autorisent à voir dans *Les Falaises à Yport* [fig. 4] une étude de paysage peinte sur le motif, de même que l'existence de deux versions à l'aquarelle et à l'huile de *Vers la lumière* [fig. 12-13] laisse supposer que la première ait servi d'esquisse à la seconde.

[289] SÉON Alexandre, Traité, s. d. Reproduit dans : *Ibid*.
[290] AGENCE ROLL, Alexandre Séon dans son atelier, s. l., 1906. Paris, Bibliothèque nationale de France, K261753 et K261755.

Jean Delville

Le corpus sélectif de Jean Delville, composé entre 1892 et 1897 de dix peintures à l'huile, illustre exclusivement sa pratique d'un liant gras huileux. Ce matériau polyvalent, qui s'adapte mieux que tout autre liant à la diversité des projets du peintre, est retenu pour l'exécution d'œuvres de tous les genres (de la peinture d'histoire du *Christ glorifié par les enfants* [fig. 18] au *Portrait de Joséphin Péladan* [fig. 29]) et de toutes les dimensions (du petit format de l'*Autoportrait* [fig. 17] au très grand format de *L'École de Platon* [fig. 21]). L'artiste n'a laissé aucun document susceptible de nous renseigner sur la composition de l'huile et de l'essence utilisées respectivement comme liant et comme solvant, ni sur l'incorporation de médiums ou d'additifs lors du mélange des couleurs. La technique des glacis pratiquée par ce peintre soulève toutefois l'hypothèse de son emploi d'un vernis à peindre destiné à en améliorer l'apparence et l'application.

André des Gachons

La préférence d'André des Gachons pour un liant aqueux à base de gomme arabique est confirmée au regard des 70 aquarelles ou gouaches qui occupent la part essentielle de son corpus entre 1892 et 1897. Le peintre adapte ce liant aux œuvres les plus diverses, pour des tableaux de chevalet comme *La Légende d'Almanzor* [fig. 36], pour des projets d'illustrations comme *La Salle d'horreur* [fig. 42] ou encore pour des décors de spectacles comme ceux du *Prince naïf* [fig. 41]. Aucune source ne témoigne des particularités de sa recette qui pourrait inclure d'autres ingrédients comme additifs. La prédilection de Gachons pour les liants aqueux n'exclut pas sa pratique occasionnelle de liants gras, illustrée dans son corpus par trois peintures à l'huile, dont la composition exacte reste inconnue. Le peintre est en effet contraint au choix de la peinture à l'huile pour l'exécution d'œuvres de très grand format comme *Au seuil d'un rêve* [fig. 32], auxquelles les techniques trop délicates de l'aquarelle et de la gouache ne conviennent pas.

Fernand Khnopff

L'œuvre peint de Fernand Khnopff met en évidence son utilisation majoritaire d'un liant gras huileux, appliqué à 35 de ses peintures réalisées de 1892 à 1897, dans le genre du paysage avec *L'Eau immobile* [fig. 63], du portrait avec le *Portrait de Marguerite Landuyt* [fig. 81] ou encore de la nature morte avec *Des fleurs* [fig. 62]. Le peintre a gardé le secret de sa recette de la peinture à l'huile et n'a transmis à la postérité aucun document susceptible d'élucider la composition exacte des huiles, des essences, des médiums et des additifs dont il faisait usage. Un liant aqueux à base de gomme arabique se substitue au liant huileux dans les deux aquarelles peintes par Khnopff à la même époque, *La Défiance* [fig. 57] et *Nemesia* [fig. 71]. L'artiste, à

l'occasion d'un referendum publié dans *L'Art moderne* en 1890, assume avec ironie son détachement vis-à-vis de cette technique au début de sa carrière : « Être classé maître du genre, sans avoir jamais exposé d'aquarelle et après en avoir à peu près terminé deux, me semble trop flatteur pour ne pas répondre à ton questionnaire[291]. » Les liants aqueux occupent de toute évidence une place marginale dans la pratique du peintre à la fin du XIXe siècle.

Alphonse Osbert

Les recettes picturales d'Alphonse Osbert reposent essentiellement sur l'emploi d'un liant gras, dans un corpus composé en intégralité de peintures à l'huile entre 1892 et 1897. Si l'artiste utilise des tubes de peinture contenant des pigments préalablement mélangés au liant, il achète également de l'huile en flacon dont il peut se servir comme médium en complément du liant de broyage des couleurs prêtes à l'emploi. Ses livres de compte tardifs consignent en effet ses achats de « couleurs à l'huile », d'« huile » et d'« essence », sans nous renseigner plus précisément sur leur composition[292]. Les catalogues des marchands de couleurs ne tranchent pas la question, puisqu'ils ne précisent pas obligatoirement le liant de broyage des couleurs en tubes fabriquées par leurs soins[293]. Bien que les recettes de patines de l'artiste mentionnent comme solvants l'« essence de térébenthine » et l'« alcool ordinaire », elles ne reflètent pas nécessairement ses mélanges en peinture, bien que l'essence de térébenthine puisse être retenue comme l'hypothèse la plus probable[294].

L'homogénéité du corpus laisse croire à un usage exclusif de l'huile comme liant, pourtant contredit par les archives d'Osbert. Si aucune détrempe n'a été identifiée dans son catalogue raisonné entre 1892 et 1897, l'artiste peint certainement déjà à l'aquarelle ou à la gouache au cours de cette décennie, ne serait-ce que pour rehausser ses dessins. Son emploi d'un liant aqueux, en particulier la gomme arabique, est attesté en 1898 par ses achats de fournitures pour l'aquarelle (papiers, pinceaux) et de « couleurs gouache[295] ». La seule mention explicite de « gomme arabique » par le peintre intervient dans une recette plus tardive de

---

[291] KHNOPFF Fernand, « Referendum artistique », *L'Art moderne*, n° 52, 28 décembre 1890, p. 411. Reproduit dans : HOWE Jeffery W. (éd.), *Fernand Khnopff*, *op. cit*., p. 20.
[292] OSBERT Alphonse, Carnet, [vers 1898]. Paris, Musée d'Orsay, fonds Alphonse Osbert, RF.MO.ODO 2016, MS0470(15), f° 2 ; OSBERT Alphonse, Carnet, [vers 1915-1922]. Paris, Musée d'Orsay, fonds Alphonse Osbert, RF.MO.ODO 2016, MS0470(12), f° 2.
[293] La maison Sennelier indique son broyage des couleurs à l'huile d'œillette, tandis que la maison Lefranc & Cie garde sa recette secrète : LEFRANC & Cie, *Fabrique de couleurs & vernis*, *op. cit*., 1892, p. 3 ; SENNELIER Gustave, *Catalogue général illustré*, *op. cit*., p. 7.
[294] OSBERT Alphonse, Album « L'art de la reliure », s. d. Paris, Musée d'Orsay, fonds Alphonse Osbert, RF.MO.ODO 2016, MS0470(11), f° 5 (recto) et f° 6 (verso).
[295] OSBERT Alphonse, Carnet, [vers 1898]. Paris, Musée d'Orsay, fonds Alphonse Osbert, RF.MO.ODO 2016, MS0470(15), f° 3.

vermeil applicable à la dorure de ses cadres[296]. En plus de la gomme et de l'eau aux fonctions respectives de liant et de solvant, la recette de détrempe d'Osbert peut incorporer des additifs. Le fiel de bœuf, un agent mouillant et plastifiant pour l'aquarelle ou la gouache, compte parmi les fournitures artistiques de l'artiste en 1898[297]. Une publicité de Lefranc & Cie pour l'« Aquarelline », un additif anti-séchage spécifique à l'aquarelle, est également glissée dans un carnet du peintre, mais la référence à l'exposition universelle de 1900 sur l'en-tête reporte sa commercialisation au début du XXe siècle[298].

Armand Point

Armand Point explore à la fin du XIXe siècle une remarquable variété de liants gras (huile, œuf, cire), aqueux (gomme), résineux (ambre) et minéraux (chaux), pour la plupart illustrés dans la trentaine de peintures créées par l'artiste entre 1892 et 1897. L'huile est le premier et principal liant employé par Point dans douze de ses tableaux à l'image d'*Âme d'automne* [fig. 142], de *La Dame à l'anémone* [fig. 152] et de *La Sirène* [fig. 171]. Sa recette de peinture à l'huile, consignée par l'intermédiaire de Charles Moreau-Vauthier en 1923, incorpore trois ingrédients : « Du vernis à l'ambre que je fonds moi-même, de l'huile de lin rendue siccative par exposition au soleil, l'été, et de l'essence de térébenthine[299]. » L'huile de lin assure dans cette recette la fonction de liant (incorporé au moment du broyage des pigments pour former la pâte colorée), le vernis à l'ambre celle de médium (ajouté à la pâte au fur et à mesure pour en modifier les propriétés) et l'essence de térébenthine celle de solvant (mélangé aux couleurs afin de les diluer). L'ambre, une résine dure constitutive d'un vernis gras, intervient en proportion croissante comme vernis à peindre dans les couches colorées puis comme vernis à tableaux en couche de finition[300]. La recette de la peinture à l'huile de Point se confond pour cette raison avec la technique de la peinture au vernis, une désignation admise par l'artiste et relayée par ses critiques[301]. En l'absence de sources contradictoires, cette recette à base d'huile de lin, de vernis gras et d'essence de térébenthine – matériaux ordinaires de la

---

[296] OSBERT Alphonse, Carnet, [vers 1915-1922]. Paris, Musée d'Orsay, fonds Alphonse Osbert, RF.MO.ODO 2016, MS0470(12), f° 3.
[297] OSBERT Alphonse, Carnet, [vers 1898]. Paris, Musée d'Orsay, fonds Alphonse Osbert, RF.MO.ODO 2016, MS0470(15) f° 3 ; PEREGO François, *Dictionnaire des matériaux du peintre*, *op. cit.*, p. 313.
[298] OSBERT Alphonse, Carnet, [vers 1924-1932]. Paris, Musée d'Orsay, fonds Alphonse Osbert, RF.MO.ODO 2016, MS0470(12) : « L'Aquarelline ne doit pas être employée pure ; mélangée aux couleurs avec un peu d'eau, elle les conserve moites pendant plusieurs jours. Ajoutée à l'eau employée pour délayer les couleurs, l'Aquarelline conserve la peinture humide et permet de modeler dans le frais pendant un certain temps. »
[299] MOREAU-VAUTHIER Charles, *Comment on peint aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 42.
[300] *Ibid.*, p. 76 et 84.
[301] POINT Armand, « L'éducation d'un artiste aux XIVe, XVe et XVIe siècles », *art. cit.*, décembre 1905, p. 67 ; MARGUERITTE Paul et Victor, « Haute-Claire », *in* DAURELLE Jacques, FORT Paul, MARGUERITTE Paul, *et al.*, *Armand Point et son œuvre*, *op. cit.*, p. 53.

peinture à la fin du XIXe siècle – a pu être appliquée aux tableaux peints entre 1892 et 1897 avant d'être publiée sur le tard en 1923. Le peintre a peut-être expérimenté d'autres huiles, résines ou essences au cours de ses recherches techniques, puisqu'il rapporte dans ses écrits sur l'art différentes recettes anciennes à base d'huile de noix, de résine de sandaraque ou encore d'essence de pétrole[302].

L'eau de chaux est un deuxième liant mis en œuvre par Point dans les sept fresques de son corpus, entre autres *Avril* [fig. 147], *Mélodie* [fig. 160] et *Naïade* [fig. 161]. À défaut de recette écrite de la main du peintre, peut-être disparue avec le pli cacheté confié en 1895 à l'Académie des sciences, la technique générique de la fresque peut guider la reconstitution des composants de sa peinture[303]. Le liant à l'eau de chaux caractéristique de la fresque, éventuellement additionné de lait de chaux, est contenu dans l'enduit étendu sur le mur dont la solidification permet de figer les couleurs sur le support. Le solvant à l'eau, dans lequel l'ajout de liant est facultatif, intervient pour broyer les pigments et délayer les couleurs avant leur application. Des retouches de l'œuvre à sec avec le même liant minéral ou un liant de différente nature sont possibles. Si la composition des fresques de Point respecte sans doute ces règles générales, elle peut présenter des spécificités non documentées par les sources.

L'œuf est un troisième liant mis en œuvre par Point dans six de ses tableaux, parmi lesquels *Ancilla domini* [fig. 144], *Éros* [fig. 156] et *Princesse à la licorne* [fig. 164]. Bien qu'il publie en 1896 sa recette dans le manuel *Peinture à l'œuf dite ooline*, la terminologie confuse de l'auteur, qui utilise sans les définir les noms *peinture à l'œuf*, *ooline*, *tempera*, *tempera à l'œuf* et *détrempe* à la manière de synonymes, n'explicite pas la composition aqueuse ou grasse de son liant. Le peintre clarifie ce point en expliquant que « les parties albuminoïdes contenues dans le jaune de l'œuf neutralisent les oxydes. C'est là une des causes principales de l'inaltérabilité de la peinture à l'œuf, telle que les Primitifs l'ont connue et nous l'ont transmise[304]. » Cette citation fournit la preuve de l'utilisation par Point d'un liant gras à base de jaune d'œuf, sinon d'œuf entier, ce qui classe sa recette de la peinture à l'œuf dans la catégorie de la tempera. Deux types de liants doivent être distingués en fonction de leur méthode de préparation dans la pratique de Point : l'*œuf* désigne le liant préparé artisanalement par le peintre et l'*ooline* celui fabriqué industriellement par son marchand de couleurs. L'« ooline des primitifs », commercialisée en flacon par la maison Lefranc & Cie en 1896, est fabriquée

[302] POINT Armand, « L'éducation d'un artiste aux XIVe, XVe et XVIe siècles », *art. cit.*, septembre 1906, p. 238-246.
[303] BÉGUIN André, « Fresque », *in Dictionnaire technique de la peinture*, *op. cit.*, p. 294-306.
[304] POINT Armand, *Peinture à l'œuf dite ooline, op. cit*., p. 14.

d'après les indications de Point et conçue comme un succédané du liant artisanal[305]. Le peintre a mis à l'épreuve ce liant industriel, pour en vérifier la conformité et pour en expliquer le mode d'emploi dans son manuel *Peinture à l'œuf dite ooline*. Il doit toutefois privilégier son propre liant artisanal pour la réalisation de ses tableaux, dont certains précèdent la mise sur le marché de l'ooline. La recette de la peinture à l'œuf de Point n'ajoute pas de médium, mais uniquement de l'eau comme solvant pour le broyage des pigments, pour le mélange des couleurs sur la palette et pour la retouche d'un morceau du tableau. Les reprises et les repentirs peuvent sinon être facilités par l'application d'un produit spécial : « Pour retoucher et pour continuer le travail on emploie le "Liquide à retoucher" », fabriqué pour la peinture à l'ooline par Lefranc & Cie et conditionné en flacon, dont la composition est tenue secrète[306].

La gomme arabique est un quatrième liant dont Point fait l'usage, attesté par les quatre peintures à l'aquarelle ou à la gouache présentes dans son corpus, dont *Ancilla domini* [fig. 143], *La Chaise italienne* [fig. 150] et *Lac au pied des montagnes* [fig. 159]. Sa recette de détrempe, au contraire de ses autres techniques, n'a jamais été mise à l'écrit par le peintre. L'absence de trace laisse à penser qu'il ne prépare pas manuellement son liant pour l'aquarelle et la gouache, mais travaille à partir des pigments préalablement broyés fournis en tubes, en godets ou en tablettes par les marchands de couleurs, qu'il délaye simplement à l'eau sans y ajouter de médium ni d'additif. Le peintre porte de toute évidence un intérêt mineur aux liants aqueux, dans sa pratique picturale comme dans ses écrits historiques, où il ne laisse pas de place à l'expérimentation ou la transcription d'autres recettes de peinture à la gomme ou à la colle.

La cire est un dernier liant documenté par les sources, bien qu'il ne soit pas illustré par le corpus de Point : les seules peintures à la cire identifiées dans son catalogue raisonné, *La Cime* [fig. 151] et *Une muse* [fig. 173], sont postérieures à notre chronologie. La correspondance d'Élémir Bourges témoigne pourtant à plusieurs reprises de son expérimentation de la cire – peut-être de la cire d'abeille – au cours de la décennie 1890. La cire assure la fonction de liant pour la réalisation de « sculptures sur bois coloriées à l'encaustique » par l'artiste en 1896, avant que son atelier de Haute-Claire ne soit percé d'une « fenêtre en ogive sur la rue, décorée d'encaustiques multicolores » en 1897[307]. Le peintre se

---

[305] LEFRANC & Cie, *Fabrique de couleurs & vernis*, *op. cit.*, 1896, n. p. ; POINT Armand, *Peinture à l'œuf dite ooline, op. cit.*, p. 3.
[306] LEFRANC & Cie, *Fabrique de couleurs & vernis*, *op. cit.*, 1896, n. p. ; POINT Armand, *Peinture à l'œuf dite ooline, op. cit.*, p. 7-8.
[307] BOURGES Élémir, Lettre à Paul Margueritte, Samois, [novembre-décembre 1896]. Paris, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, dossier MNR 17(2). Cité dans : DORÉ Robert, *Armand Point et son œuvre (1861-1932)*, *op. cit.*,

sert également de la cire comme vernis à partir de 1895, alors qu'il « poursuit ses recherches dans tous les sens, achète force livres d'art et applique maintenant à ses toiles, au lieu de vernis, le procédé d'encaustique par la cire des anciens[308] ». Les références répétées à l'encaustique indiquent son choix d'un procédé à base de cire fondue par la chaleur, plutôt qu'émulsifiée à l'eau ou dissoute à l'essence.

Alexandre Séon

L'œuvre peint d'Alexandre Séon peut finalement se résumer entre 1892 et 1897 à un liant gras, l'huile, et à un liant aqueux, la gomme arabique, à partir d'un corpus composé de huit peintures à l'huile et d'une unique aquarelle. Ce corpus montre l'application du liant gras à ses tableaux de chevalet (notamment *La Passante* [fig. 184], *Le Poète* [fig. 186] et *La Sirène* [fig. 191]) et celle du liant aqueux à ses projets d'illustration (en l'occurrence *Tête de mort souriante* [fig. 193] pour *L'Effort* d'Edmond Haraucourt). Aucune reconstitution de ses recettes picturales n'est possible en l'absence de sources sur la composition exacte des liants, des solvants, des médiums et des additifs en usage dans l'atelier du peintre.

annexe II-14 ; BOURGES Élémir, Lettre à Paul Margueritte, Samois, [juin-juillet 1897]. Paris, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, dossier MNR 17(2). Cité dans : *Ibid*.

[308] BOURGES Élémir, Lettre à Paul Margueritte, s. l., 29 décembre 1895. Paris, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, dossier MNR 17(2). Cité dans : *Ibid*.

Chapitre 3 : Techniques des artistes

Introduction : Typologie

Les étapes de la fabrication d'un tableau, matérialisées par les strates de sa couche picturale, peuvent guider la reconstitution des techniques par lesquelles le peintre transforme les matériaux en œuvre d'art. La couche picturale se schématise en quatre strates superposées – les couches de préparation, les couches colorées, les touches superficielles et les couches de finition – qui requièrent chacune une description. La présentation suivante prend exemple sur la pratique de la peinture à l'huile la plus répandue dans le dernier quart du XIXe siècle pour définir le cadre terminologique de l'analyse des œuvres du corpus, au cours de laquelle les spécificités des autres techniques picturales pourront être précisées[309].

Couches de préparation

Les couches de préparation, dans lesquelles sont incluses la préparation proprement dite ainsi que l'ébauche, composent la première strate de la couche picturale, en contact direct avec le matériau brut du subjectile qu'elles apprêtent en vue de la pose des couches colorées. Cette strate est facultative ou obligatoire, partielle ou intégrale, simple ou multiple en fonction de la nature du support et de l'intention du peintre. La préparation, d'une part, est une couche préparatoire composée d'un liant aqueux à la colle dans le cas d'une préparation absorbante, sinon d'un liant gras à l'huile pour une préparation non absorbante, et de pigments blancs ou colorés. L'encollage désigne spécifiquement une préparation à base de colle de peau, qui lui donne son nom, et d'un pigment blanc, qui lui donne sa couleur. Les toiles à peindre, souvent préalablement encollées par les marchands de couleurs, peuvent recevoir une ou plusieurs couches de préparation aqueuse ou grasse supplémentaires de la main de l'artiste. La fonction de la préparation est avant tout structurelle : elle protège le support en l'isolant des ingrédients nuisibles de la peinture et consolide la couche picturale en améliorant son adhérence au subjectile. Elle est requise pour la peinture sur toile en particulier, dont la trame poreuse doit être bouchée et les fibres fragiles protégées avant de recevoir les couches colorées. La préparation assure également un rôle optique déterminant pour l'aspect final de la couche picturale : la gamme chromatique de l'œuvre est influencée par sa tonalité blanche ou colorée,

[309] Cette typologie est une synthèse des définitions retenues dans plusieurs dictionnaires de référence : BÉGUIN André, *Dictionnaire technique de la peinture*, *op. cit.* ; BERGEON Ségolène et CURIE Pierre, *Peinture et dessin*, *op. cit.* ; PEREGO François, *Dictionnaire des matériaux du peintre*, *op. cit*. ; RUDEL Jean (dir.), *Les Techniques de l'art*, *op. cit*.

l'éclat mat ou brillant de la peinture par sa nature absorbante ou non absorbante, le relief de la surface picturale par son toucher lisse ou rugueux.

L'ébauche, d'autre part, est la représentation initiale et globale de la composition sur le support définitif de l'œuvre, destinée à guider la construction de la couche picturale par le tracé linéaire des contours, le modelé en clair-obscur des volumes, ou la pose des masses colorées des principaux motifs. Dessinée ou peinte, en grisaille ou en couleurs, elle apparaît comme un simple dessin sous-jacent ou comme une couche colorée à part entière[310]. L'ébauche peut être improvisée par le peintre à main levée ou assistée par des dessins préparatoires (esquisses, études, cartons) et des techniques de report (mise au carreau, calque, poncif) qui facilitent le tracé de la composition sans erreur de proportion sur le support final. La préparation comme l'ébauche, en principe recouverts de peinture, peuvent rester perceptibles à l'œil du spectateur dans les transparences ou les vides de la couche picturale. Les parties du subjectile ou d'une couche sous-jacente laissées à découvert sont désignées comme des *réserves* si elles sont intentionnelles ou des *lacunes* si elles sont accidentelles.

Couches colorées

Les couches colorées, intercalées entre les couches de préparation et de finition, constituent la strate essentielle de la couche picturale dans laquelle se matérialise l'image conçue par le peintre. Leur construction, plus ou moins complexe avec un nombre illimité de couches, dépend de deux variables principales : le mélange et l'application de la pâte. Le mélange des couleurs varie d'abord par la proportion de solvant, de liant et de pigments dans la pâte. Une forte proportion de solvant dans le mélange produit un jus, une couche colorée de consistance liquide et de corps translucide, susceptible de ternir et de matifier les couleurs par leur dilution. Une proportion élevée de liant produit au contraire un glacis, une couche de consistance visqueuse et de corps transparent, destinée à renforcer l'intensité et la brillance des couleurs par la réflexion de la lumière qui les traverse. Une proportion équilibrée de liant et de pigments produit plutôt une couche en demi-pâte, aux couleurs de consistance, de transparence et d'éclat moyens, tandis qu'une proportion supérieure de pigments produit une couche en pleine pâte, dont la concentration pigmentaire garantit la densité, l'opacité et la saturation des couleurs. Le mélange de la pâte, apte à en modifier l'épaisseur, détermine la planéité de la couche picturale, de la coulure sans relief à l'empâtement en saillie.

[310] André Béguin confond le dessin sous-jacent et l'ébauche peinte sous le terme générique d'*ébauche* : BÉGUIN André, *Dictionnaire technique de la peinture*, *op. cit.*, p. 239.

L'application des couleurs varie par la stratification des couches colorées qui peuvent être juxtaposées ou superposées dans le frais ou à sec. La peinture *frais sur frais* consiste à poser les couches colorées sans attendre le durcissement complet des précédentes, ce qui permet le fondu de deux couleurs juxtaposées ou le mélange de deux couleurs superposées, de manière à les amalgamer en une strate unique. Le travail dans le frais contraint le peintre à terminer son œuvre en une ou plusieurs séances consécutives, en adaptant sa vitesse d'exécution au délai de siccativation de la peinture à l'huile. L'instantanéité et la spontanéité de cette technique picturale sont explicitées par l'expression italienne *alla prima* (« au premier coup ») qui la désigne. La peinture *frais sur sec* consiste au contraire à poser chaque nouvelle couche colorée après durcissement de la couche sous-jacente, afin d'éviter tout mélange accidentel entre les couleurs juxtaposées ou superposées, qui recouvrent le subjectile d'une multitude de strates distinctes. Le respect d'un délai de siccativation entre deux couches – un processus particulièrement lent en peinture à l'huile, de quelques jours pour une couche légère à plusieurs mois pour une couche épaisse – retarde l'exécution de l'œuvre par l'espacement des séances de travail. La superposition des couleurs en peinture à l'huile est par ailleurs soumise à la règle du *gras sur maigre* qui exige que chaque nouvelle couche soit plus grasse que la couche inférieure : la proportion de liant gras dans la pâte augmente progressivement, à mesure que celle de solvant diminue. Ces deux contraintes propres à la peinture à l'huile (le délai de siccativation et la règle du gras sur maigre) laissent cependant au peintre la liberté de stratifier les couches colorées à sa convenance, de la transparence vers l'opacité, ou inversement. Une technique répandue, sans être généralisée, consiste à étendre les dessous (couches colorées inférieures qui installent les grandes masses de la composition), puis à leur superposer les glacis (couches superficielles transparentes qui nuancent les couleurs sous-jacentes). Ces couches sont retravaillées par endroits au moyen des accents (touches de couleurs foncées qui accusent un détail) et des rehauts (touches de couleurs claires qui avivent une lumière). L'application en plusieurs strates de la peinture à l'huile, au contraire de la peinture *alla prima*, est une technique patiente et réflexive qui favorise l'apport de corrections à l'œuvre au cours de son exécution (dans le cas de repentirs) ou après sa finition (dans le cas de repeints) – corrections qui complexifient un peu plus la stratification des couches colorées.

Touches superficielles

Les touches de couleurs, perceptibles à la surface de la couche picturale, appartiennent à la strate des couches colorées bien qu'elles méritent une étude spécifique. La *touche* admet deux acceptions dans le domaine de la peinture : au sens propre, elle désigne un acte, le geste du peintre qui pose la pâte sur le support au moyen d'un instrument ; par métonymie, elle

désigne le résultat de cet acte, la trace laissée par l'instrument dans la couche picturale. Par conséquent, la description de la touche est avant tout celle de l'instrument : son type, son maniement et son empreinte. Les brosses et les couteaux sont les deux principaux types d'instruments à l'usage des peintres. Les brosses se manient à l'aide d'une hampe en bois fixée par une virole en métal à la garniture en poils d'origine animale : des poils durs de porc ou de sanglier pour les « soies », sinon des poils souples de martre ou encore de petit-gris. Elles se déclinent en une large variété de modèles dont la garniture, plus ou moins fournie, longue, large, arrondie et effilée, s'adapte à leurs diverses fonctions (peinture ou vernissage, aquarelle ou peinture à l'huile, ébauche ou finition). La plupart de ces modèles se classent en deux catégories : les brosses plates, dont la garniture de section rectangulaire, à bout droit ou arrondi, convient particulièrement aux dessous ; et les brosses rondes, dont la garniture de section circulaire, égalisée ou effilée à son extrémité, se prête volontiers aux finitions. La brosse en éventail, nommée d'après la forme plane, évasée et arrondie de sa garniture, constitue un dérivé de la brosse plate favorable à la réalisation des fondus. Le pinceau, à la garniture de poils souples et effilés, désigne quant à lui une sous-catégorie de la brosse ronde appliquée à la représentation des détails. Les couteaux complètent les brosses dans la panoplie des instruments du peintre : ils se composent d'un manche en bois fixé par une virole à une lame de métal, plus ou moins longue et large, au bout arrondi ou pointu. On distingue notamment, selon leur forme et leur fonction, les couteaux à palette (dont la lame, située dans le prolongement du manche, sert à mélanger les couleurs sur la palette) et les couteaux à peindre (dont la lame, qui forme un coude avec le manche, sert à poser les couleurs sur le support).

Le maniement de ces instruments, tout en étant commandé par leur construction spécifique, permet une grande diversité de touches – au sens littéral de *gestes* – dont le peintre contrôle la vitesse, l'étendue et l'orientation. Muni d'une brosse unique, plus ou moins chargée en pâte, l'artiste peut appliquer la peinture du bout de la garniture, la frotter sur toute la longueur des poils, voire l'inciser avec l'extrémité de la hampe. Muni d'un même couteau, il peut plaquer la peinture avec le plat de la lame, la racler avec son tranchant, ou encore l'empâter avec sa pointe. S'il est difficile de généraliser une gestuelle par nature individuelle et variable, deux procédés contraires permettent de situer les cas les plus extrêmes de touches observables dans la peinture de la fin du XIXe siècle : le blaireautage, destiné à effacer la touche, et le divisionnisme, choisi pour accentuer la touche. Le blaireautage, dénommé d'après le blaireau utilisé comme brosse, consiste à balayer la couche picturale encore fraîche dans le but de fondre les couleurs et de lisser les empreintes des instruments. Le divisionnisme, dont le nom suggère la division de l'image en une multitude de petites taches colorées, procède à l'inverse par

juxtaposition des touches sur le support sans tentative de fondu entre les couleurs ni d'effacement des coups de brosse.

L'empreinte de ces instruments, déterminée par leur construction et leur maniement, laisse les touches – au sens métonymique de *traces* – perceptibles à la surface de la couche picturale. Ces touches superficielles sont autant d'indices matériels utiles à l'identification des instruments du peintre, reconnaissables à l'empreinte large et striée d'une brosse plate, fine et renflée d'un pinceau ou encore plane et lisse d'un couteau. Ces indices appuient en même temps la reconstitution des gestes du peintre, du blaireautage qui efface les coups de brosse au divisionnisme qui les accentue. Les touches présentent une infinie variété de formes nettes ou fondues (tache, point, hachure, virgule, traînée, trait, etc.), habituellement différenciées suivant le motif représenté, en raison d'un traitement plus précis des figures ou des premiers plans et d'une exécution plus lâche des paysages ou des fonds.

Couches de finition

Les couches de protection ou de finition forment la dernière strate de la couche picturale, qui tient lieu de séparation entre les couches colorées et leur environnement. L'étape du vernissage, avec celle de l'encadrement, clôt le processus de fabrication de l'œuvre par la pose d'une ou de plusieurs couches d'un vernis à tableaux censé recouvrir de manière intégrale et homogène les touches superficielles. Cette strate supérieure sert de couche de protection, dont la fonction est d'isoler la peinture de son environnement pour la protéger des facteurs de dégradation extérieurs tels que les chocs, la poussière, la lumière, l'humidité ou la température. Elle sert également de couche de finition, dont la fonction est de définir l'aspect final de la peinture, en particulier son éclat (dans le cas d'un vernis transparent de qualité mate, satinée ou brillante), et parfois sa tonalité (dans le cas d'une patine teintée par une faible charge de pigments). Le vernissage, retardé par le délai de siccativation de la peinture à l'huile, doit intervenir plusieurs mois après la pose des dernières touches de couleurs. L'application prématurée d'un vernis provisoire, par la suite remplacé par le vernis définitif, est une option offerte aux peintres pressés par l'exposition prochaine de leur tableau. Les couches de finition, généralisées mais facultatives dans la peinture du XIXe siècle, peuvent être remplacées par l'ajout d'une vitre au cadre de l'œuvre, dont le verre assure un rôle protecteur et optique analogue au vernis.

Sous-chapitre A : Couches de préparation

Maurice Chabas

La technique de la peinture à l'huile sur toile, prévalente dans l'œuvre de Maurice Chabas à l'époque du Salon de la Rose † Croix, exige une préparation adaptée aux supports textiles – au contraire de la détrempe pratiquée sur papier ou sur bois par le peintre. Si la documentation ne permet pas de trancher en faveur d'un encollage ou d'une préparation, de nature maigre ou grasse, absorbante ou non absorbante, un examen de la surface ou des lacunes de la couche picturale de *Néméa* [fig. 6] ou de *Paysage* [fig. 8] suffit à constater la minceur de l'apprêt, qui laisse affleurer la trame de la toile, et sa blancheur, à laquelle le chromatisme du peintre doit sa luminosité.

L'ébauche est une étape indispensable à l'exécution des tableaux de grand format et de composition complexe présents dans l'œuvre peint de Chabas, à l'exemple d'*Idéal Pays* [fig. 5] ou du *Retour à Cythère* [fig. 10]. Seul l'éclairage de l'imagerie scientifique pourrait révéler la présence et le caractère des dessins sous-jacents probablement enfouis sous la couche picturale opaque et homogène de tableaux aussi ambitieux que *Néméa* [fig. 6], dont l'artiste semble repasser les contours par le cerne superficiel des motifs. Ce travail préparatoire est en revanche improbable dans les paysages les moins poussés du peintre, tels que *Les Falaises à Yport* [fig. 4] ou *Paysage au crépuscule* [fig. 9], dont la technique *alla prima* entraîne une confusion entre la fonction d'ébauche ou de dessous des premières couches colorées.

Jean Delville

Les supports textiles choisis par Jean Delville pour peindre à l'huile au cours de la décennie 1890 nécessitent l'application de couches de préparation. Le seul cas documenté dans son œuvre est la toile de *L'Amour des âmes* [fig. 15], enduite d'une préparation blanche absorbante à base de colle animale et d'un pigment blanc minéral – une composition qui l'assimile à un encollage[311]. Cette œuvre peinte à l'œuf en 1900 n'est pas nécessairement représentative des peintures à l'huile antérieures de l'artiste, pour lesquelles l'hypothèse d'une préparation grasse ou colorée, en remplacement ou en complément d'un encollage, ne peut pas être exclue en l'absence de données plus complètes. Les morceaux inachevés de l'*Autoportrait* [fig. 17] et les photographies avant restauration de *L'École de Platon* [fig. 21] suggèrent la préférence du peintre pour les couches préparatoires claires et minces, qui renforcent la luminosité de la composition et révèlent la texture de la toile.

[311] Dossier de Jean Delville, *L'Amour des âmes*, Bruxelles, IRPA, 1975.00946.

L'existence d'une ébauche intercalée entre les couches préparatoires et les couches colorées peut être affirmée dans les peintures qui l'exigent par la monumentalité et la complexité de leur composition, à l'image du *Christ glorifié par les enfants* [fig. 18] et des *Trésors de Satan* [fig. 30], où Delville déploie de multiples personnages sur des surfaces de très grandes dimensions. La mise au carreau du support et le tracé de l'ébauche au fusain, un matériau adapté au dessin au trait des contours autant qu'au modelé en clair-obscur des volumes, sont des habitudes installées chez le peintre. Son fils Olivier Delville se remémore ce travail préparatoire : « Il m'autorisait parfois à l'aider à quadriller ses toiles à l'aide de ficelles enduites de fusain[312]. » Le carton du *Cycle passionnel* [fig. 20], tracé au fusain sur une toile de six mètres sur neuf, illustre certainement le type d'ébauche graphique réalisée par l'artiste avant de poser les couches colorées[313]. Ce dessin sous-jacent peut être complété d'une ébauche peinte en grisaille, aux ombres modelées à partir d'un jus terreux selon la technique du lavis, encore visible à l'arrière-plan du *Crime* [fig. 17]. L'ébauche graphique ou picturale, destinée à être recouverte intégralement par la couche picturale, reste rarement apparente dans les peintures de Delville qui travaille peu sur les réserves du subjectile en peinture à l'huile, sinon dans son *Autoportrait* [fig. 17] laissé inachevé.

André des Gachons

L'œuvre peint d'André des Gachons, spécialisé comme aquarelliste, laisse peu de place aux couches de préparation inhabituelles dans cette technique. À la fin du XIXe siècle, il peint à l'aquarelle sur des feuilles de papier qui ne nécessitent aucun encollage ou sur un tissu de soie qui perdrait la transparence recherchée dans les décors du *Prince naïf* [fig. 41] s'il était préparé. La définition des lumières par la réserve du subjectile, un procédé fréquent en aquarelle, repose précisément sur la visibilité du matériau choisi comme support : la réserve du blanc du papier est poussée à l'extrême dans *Hélène* [fig. 35], où l'artiste circonscrit les couches colorées à l'aplat bleu du ciel. Dès lors, seules les toiles destinées à la peinture à l'huile reçoivent chez l'artiste un encollage ou une préparation, de composition inconnue mais de couleur blanche et de fine épaisseur, visible sur les bords et dans les lacunes de *Passantes de rêve* [fig. 39[314]].

L'ébauche, comme la réserve, constitue l'un des fondements de la technique de l'aquarelle de Gachons. En effet, le dessin sous-jacent de l'artiste est destiné à rester apparent dans l'œuvre finale : dans *Vierge inconnue* [fig. 46], parmi d'autres exemples, l'ébauche

[312] DELVILLE Olivier, *Jean Delville, peintre, 1867-1953*, *op. cit*., p. 14.
[313] *Ibid*., p. 84.
[314] VIBERT Christian, Rapport de restauration de *Passantes de rêve*, *op. cit.*

graphique cerne les motifs par le dessin avant que les couches colorées ne les remplissent par la peinture. L'artiste réalise le dessin linéaire de ses aquarelles au moyen d'un matériau sec comme le crayon dans *Princesse Maguite*, ou d'un matériau liquide comme l'encre de Chine dans *Petits contes des bois* [fig. 40]. Dans ses peintures à l'huile, à l'inverse, la couche picturale dissimule intégralement le dessin sous-jacent, éventuellement repassé par un tracé superficiel pour mieux cerner les motifs. Ce travail préparatoire est nécessaire à l'élaboration de compositions comme *Au seuil d'un rêve* [fig. 32], en raison de leurs formes linéaires et de leur format imposant.

Fernand Khnopff

Les différents matériaux choisis comme supports par Fernand Khnopff de 1892 à 1897 appellent chacun une préparation adéquate. Les toiles sur châssis, tout d'abord, doivent être encollées ou préparées par l'artiste ou son fournisseur pour recevoir la peinture à l'huile. La nature aqueuse ou grasse, absorbante ou non absorbante de ces couches de préparation est documentée dans le seul cas du *Portrait de Marie Monnom* [fig. 82] peint sur une toile à la préparation grasse, fine et blanche[315]. La finesse de la préparation est caractéristique de la peinture de Khnopff qui laisse souvent la trame de la toile perceptible à travers la couche picturale, sans chercher à l'aplanir sous une couche préparatoire plus épaisse : la texture du support participe ainsi directement de la surface picturale dans *Britomart* [fig. 54] ou *Des caresses* [fig. 61]. La couleur blanche de la préparation est essentielle au chromatisme clair des peintures de Khnopff : l'artiste, qui incise quelquefois sa signature, la met au jour dans les creux des lettres de son nom au bas du *Portrait de Jeanne Kéfer* [fig. 77] ou du paysage *À Fosset, un ruisseau* [fig. 52[316]]. Les panneaux de bois de Khnopff, quant à eux, peuvent recevoir la peinture à l'état brut ou poli, avec ou sans apprêt. La préférence du peintre pour le polissage du bois est mentionnée par Michel Draguet[317]. Son choix de panneaux apprêtés est documenté pour le *Portrait des enfants de Louis Nève* [fig. 83] dont l'acajou est recouvert d'une préparation mince et granuleuse, de couleur blanche, à la composition huileuse supposée[318]. Les feuilles de papier ou de carton de Khnopff, enfin, sont travaillées avec ou sans préparation à la cire dans son œuvre graphique et possiblement dans son corpus de peintures[319].

---

[315] Dossier de Fernand Khnopff, *Portrait de Marie Monnom*, Paris, C2RMF, C2RMF68320.
[316] DRAGUET Michel, *Fernand Khnopff: Portrait of Jeanne Kéfer*, *op. cit.*, p. 60 : les microphotographies de la couche picturale incisée et grattée du *Portrait de Jeanne Kéfer* révèlent une préparation de couleur blanche.
[317] DRAGUET Michel, *Fernand Khnopff*, *op. cit*., p. 97.
[318] Dossier de Fernand Khnopff, *Portrait des enfants de Louis Nève*, Bruxelles, IRPA, 1979.01848.
[319] DRAGUET Michel, *Khnopff : ou l'ambigu poétique*, *op. cit*., p. 207 : « Pastel, sanguine, crayon, craie, fusain animent une surface que Khnopff travaille en vue de l'effet juste : préparation à la cire, choix du papier, marouflage sur toile donnent au support une résistance propre. »

Khnopff réalise habituellement une ébauche graphique de la composition au-dessus de ces couches préparatoires. Le tracé d'un dessin sous-jacent, requis dans le genre du portrait où l'exactitude de la représentation des modèles est recherchée, constitue certainement une base commune à tous les portraits de l'artiste : il a été formellement constaté dans ceux de Jeanne Kéfer, de Marguerite Landuyt et des enfants de Louis Nève [fig. 77, 81, 83[320]]. La réalisation d'une ébauche est par contre optionnelle dans le genre du paysage, en particulier chez ce peintre qui dissout les formes de la végétation par le relâchement de sa facture : aucun dessin sous-jacent ne se remarque dans ses différents paysages de Fosset [fig. 43, 45, 55]. Les ébauches de Khnopff, tracées légèrement au crayon, sont des dessins linéaires propres à installer les lignes directrices de la composition et à délimiter les contours des motifs, sans recherche de détail ni de modelé. La rigueur géométrique du travail de l'artiste est mise en évidence dans les motifs architecturaux qui se prêtent le mieux au traitement rectilinéaire des formes, visiblement guidé par une règle, par exemple dans les lignes verticales des colonnes à l'arrière-plan des *Caresses* [fig. 61] ou les lignes obliques de la rampe d'escalier du *Portrait des enfants de Louis Nève* [fig. 83]. Le dessin sous-jacent des figures, aux contours plus fondus que les décors, s'évanouit sous la couche picturale opaque des tableaux de Khnopff.

Alphonse Osbert

La nature du support détermine, dans l'œuvre peint d'Alphonse Osbert, l'absence ou la présence d'une couche de préparation. Les panneaux utilisés par le peintre dans les années 1890 ne sont pour la plupart ni encollés, ni préparés, puisque le bois lui permet de poser les couleurs sur le matériau brut, indépendamment de ses conditions de travail en plein air (pour *À Vichy* [fig. 94] et *Orcines* [fig. 125]) ou en atelier (pour *L'Entretien du soir* [fig. 105] et *L'Étang et la forêt* [fig. 106]). Les panneaux de *Chant à la lune* [fig. 100] et *Mer vue de la côte* [fig. 122], dont l'iconographie marine appelle la luminosité d'un fond clair, font exceptions à la règle par la couche de préparation blanche qui recouvre leur subjectile. En revanche, toutes les toiles d'Osbert reçoivent à priori un encollage ou une préparation : la pose d'une fine couche de préparation grasse à base d'huile est attestée dans de nombreuses œuvres, en particulier *Les Chants de la nuit* [fig. 101] et *Vision* [fig. 138], avec comme unique contre-exemple la

LEEN Frederik, MARECHAL Dominique et OLLINGER-ZINQUE Gisèle (dir.), *Fernand Khnopff*, *op. cit*., p. 203 : *Un regard* est dessiné au « crayon sur papier ciré ».

[320] DRAGUET Michel, *Fernand Khnopff: Portrait of Jeanne Kéfer*, *op. cit.*, p. 57 ; Notice de Fernand Khnopff, *Portrait de Marguerite Landuyt*, [https://fine-arts-museum.be/fr/la-collection/fernand-khnopff-portrait-posthume-de-marguerite-landuyt], consulté le 19 juin 2022 ; Dossier de Fernand Khnopff, *Portrait des enfants de Louis Nève*, Bruxelles, IRPA, 1979.01848.

préparation maigre absorbante de *La Plainte de Sapho* [fig. 129[321]]. Le peintre privilégie par ailleurs les préparations de couleur blanche qui illuminent la gamme chromatique de tableaux comme *Hymne à la mer* [fig. 120] ou *Vision* [fig. 138], tout en optant pour une couche de préparation beige plus foncée en vue de l'atmosphère crépusculaire de *L'Adieu au soleil* [fig. 91].

L'ébauche de la composition, comme la préparation du support, est une étape facultative dans la pratique d'Osbert. Ses études de plein air comme *Les Peupliers (Vichy)* [fig. 128] et certains travaux d'atelier comme *Une nymphe* [fig. 137], peints *alla prima*, laissent peu de temps à la mise en place de la composition. De fait, aucun dessin sous-jacent ne transparaît dans les lacunes et les réserves de ces pochades, assimilables en elles-mêmes à des ébauches par leur manque de finition. Ses tableaux de chevalet, et *a fortiori* ses œuvres de très grand format comme *Hymne à la mer* [fig. 120] et *Vision* [fig. 138], exigent en revanche un travail préparatoire qui passe par l'ébauche dessinée ou peinte de la composition. La réflectographie infrarouge dévoile le dessin sous-jacent de *Femme à la lyre au coucher du soleil* [fig. 107], grâce auquel l'artiste a délimité au crayon le cadre cintré de la composition, tracé les contours des principaux motifs (corps, vêtement, arbres et ligne d'horizon) et modelé par hachures les ombres, sans toutefois détailler le motif central de la lyre[322]. L'ébauche graphique de cette œuvre peinte vers 1907-1910, tout à fait ordinaire au vu des usages de la période, illustre vraisemblablement des habitudes de travail déjà installées chez Osbert dans les années 1890. Les dessins sous-jacents de ses tableaux échappent cependant aux yeux des spectateurs, soit parce que l'artiste utilise un matériau propre à s'estomper comme le fusain, soit parce qu'il dissimule soigneusement ses traits sous les couches colorées.

La réserve, par laquelle Osbert laisse délibérément à découvert le subjectile ou la préparation dans certaines zones de la couche picturale, est une caractéristique récurrente de sa technique de la peinture à l'huile. Ce procédé est appliqué à ses études de plein air telles que *Trois arbres dans la campagne (Vichy)* [fig. 135], ainsi qu'à ses travaux d'atelier tels que *Vision* (esquisse) [fig. 139]. Il apparaît nettement dans ses peintures sur panneau comme *Châteldon (Puy-de-Dôme)* [fig. 102], dont il met à nu le bois roux du support, mais s'étend également à ses peintures sur toile comme *L'Adieu au soleil* [fig. 91], dont il révèle la préparation beige du

[321] Dossier d'Alphonse Osbert, *Les Chants de la nuit*, Paris, C2RMF, P13928 ; Dossier d'Alphonse Osbert, *Vision*, Paris, C2RMF, F17780 ; Dossier d'Alphonse Osbert, *La Plainte de Sapho*, Paris, C2RMF, C2RMF70531 ; Dossier d'Alphonse Osbert, *Feuilles d'automne*, Paris, C2RMF, C2RMF70533 ; Dossier d'Alphonse Osbert, *La Mort du moine*, Paris, C2RMF, C2RMF70532 ; Dossier d'Alphonse Osbert, *Paysage avec sphinx*, Paris, C2RMF, C2RMF77393 ; Dossier d'Alphonse Osbert, *Soleil couchant à Éragny*, Paris, C2RMF, C2RMF70536.
[322] Dossier d'Alphonse Osbert, *Femme à la lyre au coucher du soleil*, Paris, C2RMF, F13849.

LE BELLER, Elodie. La matérialité de la peinture idéaliste à l'époque du Salon de la Rose † Croix (1892-1897) - 2024

subjectile. Le positionnement des réserves au centre des compositions d'Osbert indique leur intentionnalité et les distingue des lacunes accidentelles aussi perceptibles sur les bords, dues à la négligence du peintre qui n'a pas totalement couvert le support ou au frottement du cadre qui a détaché les pigments. Les couleurs s'étendent ainsi en couches discontinues, trouées par les réserves et les lacunes, qui ajoutent un léger relief à la surface picturale : les creux des réserves du panneau de bois et les pleins des couleurs en pleine pâte façonnent la surface contrastée de *La Chanson de l'aurore* [fig. 99] et de *L'Entretien du soir* [fig. 105], qui révèlent et occultent tour à tour le subjectile. Au moyen de la réserve, le peintre permet au matériau du support ou aux couches de préparation d'affleurer la surface picturale pour l'enrichir d'effets de matière ou de couleur que ne sauraient imiter les couches colorées.

Armand Point

Le processus de création d'Armand Point débute par la préparation du support et l'ébauche de la composition. Ces deux étapes sont relatées dans ses écrits sur l'art, à défaut d'être illustrées dans ses peintures des années 1892-1897 dont les couches préparatoires se dérobent à la vue sous les couches colorées. La construction des couches de préparation, adaptée à la recette mise en œuvre dans les strates supérieures de la couche picturale, connaît des variations selon les techniques du peintre. Pour la peinture à l'huile, Point applique l'encollage aux toiles où il est exigé en raison de la porosité de la trame, comme aux panneaux où il est optionnel puisque le bois brut est propre à recevoir les couleurs. La recette personnelle de Point est indiquée dans *Comment on peint aujourd'hui* en 1923 par la mention de son travail sur « toile ou panneau préparés à la colle et au blanc de Meudon » (un pigment blanc naturel à base de craie[323]). L'ajout d'une couche de préparation grasse au-dessus de cet encollage maigre aurait été signalé à la même occasion par Charles Moreau-Vauthier, le cas échéant. Cette omission suggère l'absence de préparations huileuses non absorbantes dans les tableaux (du moins les plus tardifs) du peintre. Un autre chapitre de *Comment on peint aujourd'hui* explique la méthode de Point pour l'ébauche de ses peintures à l'huile : « Après une mise en place au fusain fixé, je mets ma composition à l'effet par un lavis en brun avec un mélange d'ambre et d'essence. Ce brun est obtenu par un mélange de noir et de terre de Sienne naturelle[324]. » Cette citation de l'artiste révèle son exécution de deux ébauches successives entre les couches préparatoires et les couches colorées. Une première ébauche est dessinée au fusain, dont la

[323] MOREAU-VAUTHIER Charles, *Comment on peint aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 52 ; BERGEON Ségolène et CURIE Pierre, *Peinture et dessin*, vol. 2, *op. cit.*, p. 956.
[324] MOREAU-VAUTHIER Charles, *Comment on peint aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 76.

matière friable est stabilisée par la vaporisation d'un fixatif, afin de tracer les lignes directrices de la composition et les contours essentiels des motifs qui délimiteront la pose des couleurs. Une seconde ébauche est peinte avec un jus, composé de pigments jaunes et noirs (terre de Sienne naturelle et noir d'ivoire), agglutinés par un liant (résine) et délayés dans une large quantité de solvant (essence de térébenthine) suivant la technique du lavis, en vue de modeler les lumières et les ombres par un camaïeu de brun nuancé en valeurs claires et foncées. Ces ébauches assurent un rôle fondamental dans la technique de la peinture à l'huile de Point, dont elles guident les gestes tout au long de la construction des couches colorées pour garantir la précision des formes et la vraisemblance des volumes dans le rendu final. Cependant, le peintre s'efforce de les rendre imperceptibles à l'œil du spectateur qui les rechercherait en vain à la surface de *La Dame à l'anémone* [fig. 152] ou de *La Sirène* [fig. 171]. Les couches de préparation se dissimulent entièrement sous la couche picturale chez un artiste qui, après avoir joué d'un effet d'inachèvement dans *Un rêve qui passe* [fig. 174] en 1892, se refuse dans les années suivantes à laisser en réserve l'encollage ou l'ébauche de ses tableaux.

La technique de la tempera enseignée dans le manuel *Peinture à l'œuf dite ooline* respecte, avec quelques variations notables, la construction des couches de préparation observée en peinture à l'huile. Point recommande un apprêt spécifique à la tempera et généralisé à tous les types de supports : « On peint sur toiles, panneaux et papiers préparés spécialement par la Maison Lefranc et Cie, selon les formules anciennes[325] ». Le catalogue du marchand de couleurs répertorie en 1896 ces supports « préparés pour la peinture à l'ooline[326] ». La composition de la couche de préparation, sans doute assimilable à un encollage, est tenue secrète par l'artiste et le marchand. Point suggère sa préférence pour une couche de préparation lisse et mince : « Selon la qualité plus ou moins polie de la préparation de la toile ou du panneau, l'aspect et la facilité du travail sont différents. […] Sur de la toile demi-fine, à préparation légère, on peut avoir la facilité de fondre comme à l'aquarelle[327]. » La transparence naturelle de la peinture à l'œuf le dissuade de peindre sur un support brut ou sur une préparation colorée. En effet, la couleur blanche de l'encollage lui sert de ton de fond, au rôle optique déterminant pour le chromatisme final du tableau puisqu'il reste perceptible à travers la couche picturale : « Comme la peinture à l'œuf, dite "Ooline", est transparente, quoique d'aspect très solide, la matière, sur laquelle on peint, doit être très propre et très blanche[328]. » Point réalise sur ce fond blanc une

[325] POINT Armand, *Peinture à l'œuf dite ooline, op. cit*., p. 8.
[326] LEFRANC & Cie, *Fabrique de couleurs & vernis*, *op. cit*., 1896, n. p.
[327] POINT Armand, *Peinture à l'œuf dite ooline, op. cit*., p. 12.
[328] *Ibid*., p. 9.

ébauche de sa composition. L'enseignement de *Peinture à l'œuf dite ooline*, comparable sur ce point au témoignage de *Comment on peint aujourd'hui*, prouve la constance de sa méthode d'une technique et d'une époque à l'autre :

> « Il faut donc dessiner avec soin, soit directement, soit de préférence au moyen de calque. Le dessin ne se fixe jamais par le fixatif ordinaire. On ne pourrait plus peindre. Si l'on a dessiné au fusain directement, on allège le travail en le frottant doucement avec une plume ou un pinceau très souple, et l'on redessine avec un lavis très léger d'encre de Chine. De même pour le calque reporté. De cette façon, on ne perd jamais son dessin pendant que l'on peint ; aussi il est bon de le soigner dans les modelés et les détails. Ainsi établi, le dessin est propre à recevoir la couleur[329]. »

Cet extrait met en lumière plusieurs facettes de la pratique de l'ébauche chez Point, communes à la peinture à l'huile et à l'œuf. Le peintre organise systématiquement son travail préparatoire en deux temps, débutant par une première ébauche dessinée au fusain, suivie d'une seconde ébauche peinte en lavis. La spécificité de la tempera tient de l'effacement partiel du dessin sous-jacent, que la transparence des couleurs à l'œuf ne permettrait pas de recouvrir aussi complètement qu'en peinture à l'huile : les traits de fusain ne sont donc pas fixés, mais estompés et repassés à l'encre de Chine délayée dans l'eau. Le soin accordé par le peintre à cette double ébauche, qu'il juge indispensable à l'exécution du tableau et qu'il pousse jusqu'à la représentation des détails, est exacerbé dans la technique de la tempera, car toute négligence dans le dessin sous-jacent transparaîtrait dans les couches colorées. Les variantes graphiques d'*Éros* [fig. 155] et de *Princesse à la licorne* [fig. 163] laissent imaginer la linéarité des formes, le modelé des volumes et la méticulosité des détails dans les dessins sous-jacents de l'artiste, à défaut de pouvoir les observer dans leurs versions peintes à l'œuf où la couche picturale les dissimule entièrement. Deux photographies datables vers 1899, dans lesquelles Point ébauche au fusain *Les Rois mages* [fig. 169] dans son atelier, immortalisent les traits et les ombres du dessin linéaire et tonal par lequel il débute habituellement la création de ses temperas[330].

Les couches de préparation revêtent une importance particulière dans la technique de la fresque qui tient justement son nom de l'enduit sur lequel le peintre travaille *a fresco*, c'est-à-dire tant qu'il est encore frais. La technique de Point, reconstituée d'après le *Livre de l'art* dont les extraits relatifs à la préparation du mur sont cités dans « L'éducation d'un artiste aux XIVe, XVe et XVIe siècles », respecte certainement les procédés de l'*arricio*, de la *sinopia* et de

---

[329] *Ibid*.

[330] Armand Point dans son atelier, Marlotte, Logis de Haute-Claire, vers 1899. Reproduit dans : DORÉ Robert, *Armand Point et son œuvre (1861-1932)*, *op. cit.*, annexe III-12 ; Armand Point dans son atelier, Marlotte, Logis de Haute-Claire, vers 1899. Reproduit dans : FANICA Pierre-Olivier, « Armand Point et Haute-Claire », *art. cit.*, p. 27.

l'*intonaco* qui correspondent aux étapes décrites par Cennino Cennini[331]. La première couche de préparation est l'*arricio*, un enduit de plâtre grossier composé en règle générale de deux tiers de sable pour un tiers de chaux pétris avec une faible quantité d'eau. L'*arricio*, destiné à égaliser le support, est étalé à la truelle en une couche épaisse et rugueuse sur la totalité de la surface à peindre. Dans le cas d'une fresque murale, la maçonnerie irrégulière de la paroi doit nécessairement être dépoussiérée, humidifiée, puis enduite pour obtenir une surface plane ; dans le cas des supports mobiles de Point, le remplacement du mur par un bloc de plâtre enchâssé dans une structure métallique rend peut-être superflue la pose de l'*arricio*. La deuxième couche de préparation est la *sinopia*, une ébauche dessinée au fusain puis peinte au pinceau avec la terre de Sinope, un pigment ocre rouge dont elle tire son nom. Cette ébauche installe les contours et parfois modèle les volumes des motifs de la composition. Tracée au-dessus de l'*arricio* une fois sec, elle transparaît dans la couche supérieure d'*intonaco* encore fraîche, de manière à guider le travail du peintre. La chute des couches colorées dans le bord inférieur d'*Avril* [fig. 147] dévoile un dessin sous-jacent de feuilles et de fleurs, aux contours bruns finement tracés, qui correspond à la *sinopia*. La troisième couche de préparation est l'*intonaco*, un enduit de plâtre fin composé, dans des proportions inverses à celles de l'*arricio*, de deux tiers de chaux pour un tiers de sable. L'*intonaco*, destiné à recevoir la peinture, se superpose à l'*arricio* préalablement humidifié et s'étend en une couche fine et lisse, avant d'être mouillé et poli. Il est posé sur une partie de la surface à peindre, désignée sous le terme *giornata*, car elle correspond au travail que le peintre doit accomplir en une journée. La peinture *a fresco*, sur l'*intonaco* frais, implique en effet de préparer uniquement la zone du support qui correspond au morceau à exécuter en une séance de travail. Les dimensions modestes des fresques de Point réduisent en l'occurrence le nombre de morceaux. Bien qu'aucun raccord en surépaisseur ne désigne la frontière entre deux couches d'*intonaco* à la surface d'*Avril* [fig. 147], la délimitation nette du visage, du vêtement, de la végétation et du sol suggère quatre *giornate* possibles.

La préparation du support, une étape fondamentale pour les techniques de peinture à l'huile, à l'œuf ou à fresque de Point, devient facultative dans le cas de la détrempe. L'artiste peint à l'aquarelle ou à la gouache sur des feuilles de papier qui ne nécessitent aucun encollage. Le support est habituellement laissé à découvert dans la technique de l'aquarelle qui tire sa luminosité de la réserve du blanc du papier plutôt que de la pose de peinture blanche. Ce procédé est illustré par *La Chaise italienne* [fig. 150], dans laquelle le papier beige est réservé sur

[331] POINT Armand, « L'éducation d'un artiste aux XIVe, XVe et XVIe siècles », *art. cit.*, mars 1906, p. 229-236. Pour une définition de l'*arricio*, de la *sinopia* et de l'*intonaco*, voir : BERGEON Ségolène et CURIE Pierre, « Fresque », *in Peinture et dessin*, vol. 2, *op. cit*., p. 694-701.

LE BELLER, Elodie. La matérialité de la peinture idéaliste à l'époque du Salon de la Rose † Croix (1892-1897) - 2024

l'intégralité du fond. En revanche, l'ébauche tient un rôle décisif dans le rendu final des détrempes, puisque le dessin sous-jacent reste visible à travers les couches colorées transparentes de l'aquarelle. *La Chaise italienne* [fig. 150] révèle ainsi au spectateur le tracé des contours par un dessin linéaire et le modelé des ombres par un dessin hachuré, peut-être réalisés au fusain et tout juste rehaussés de couleurs aquarellées.

Alexandre Séon

Alexandre Séon développe une pratique singulière des couches de préparation dans ses tableaux de chevalet de la décennie 1890. Les supports textiles de ses peintures à l'huile semblent dénués de l'encollage habituellement appliqué par les fabricants. S'ils sont recouverts d'une préparation – dont la composition grasse est attestée dans le cas de *Lamentation d'Orphée* [fig. 180[332]] –, celle-ci est étalée en une couche d'une extrême finesse qui peine à boucher les pores de la toile, échoue à en aplanir la texture et néglige d'en éclaircir la couleur. Les restaurateurs décrivent la « toile quasiment non préparée » du *Sâr Joséphin Péladan* [fig. 189] et la préparation « fine » de *Lamentation d'Orphée* [fig. 180], toutes deux dissimulées sous une couche picturale intégrale[333]. Les toiles travaillées en réserve de *L'Aveu* [fig. 175] et des *Éphèbes* [fig. 179] exposent plus directement à la vue du spectateur le type de support, au tissage fin et aux fibres beiges perceptibles sous une préparation ténue, qui a la faveur de Séon. Le choix du peintre s'oriente quelquefois en direction d'une préparation à la blancheur plus franche, propre à éclaircir le chromatisme d'un tableau comme *La Sirène* [fig. 191].

La réalisation d'une ébauche au-dessus des couches de préparation est essentielle dans la pratique d'un dessinateur tel que Séon. Deux œuvres laissées inachevées par l'artiste vers 1893 et 1904, *L'Aveu* [fig. 175] et *Muse* [fig. 183], illustrent indirectement son travail préparatoire en peinture : leur composition est sommairement installée par le tracé des contours des motifs et le modelé par hachures des ombres, au moyen d'une peinture à l'huile monochrome étalée au pinceau dans *L'Aveu* [fig. 175], ou par la combinaison du fusain et du crayon bleu dans *Muse* [fig. 183]. Qu'elle soit dessinée ou peinte, apparente ou recouverte, l'ébauche affirme toujours sa linéarité dans la technique du dessin au trait caractéristique de l'art de Séon.

[332] Dossier d'Alexandre Séon, *Lamentation d'Orphée*, Paris, C2RMF, F17919.
[333] Dossier d'Alexandre Séon, *Sâr Joséphin Péladan*, Paris, C2RMF, F8946 ; Dossier d'Alexandre Séon, *Lamentation d'Orphée*, Paris, C2RMF, F17919.

Sous-chapitre B : Couches colorées

Maurice Chabas

Les œuvres peintes par Maurice Chabas de 1892 à 1897 présentent une extraordinaire hétérogénéité du point de vue de la construction de leurs couches colorées. Différenciées par leur recette (la peinture à l'huile ou la détrempe respectivement illustrées par deux variantes de *Vers la lumière* [fig. 12-13]), ces œuvres se diversifient également par le mélange de la pâte (du glacis à la pleine pâte dans *Néméa* [fig. 6]), par le tra itement des couleurs (en aplats ou en nuances dans *Baigneuse au crépuscule* [fig. 2]) et par l'étalement des couches (superposées dans le frais ou après solidification dans *Le Retour à Cythère* [fig. 10]). De ce corpus hétéroclite se dégage cependant la préférence de Chabas pour la stratification des couches colorées où se superposent les dessous et les accents, selon une technique de la peinture à l'huile appliquée à la plupart des tableaux de chevalet exposés de son vivant à l'exemple d'*Idéal Pays* [fig. 5].

Les couches colorées inférieures, les dessous, fondent la représentation par la délimitation, la coloration et le modelé des figures et des décors. Les dessous sont juxtaposés ou superposés, par grandes masses ou par petites touches, avec ou sans nuances. Le peintre les retravaille indéfiniment, si possible dans le frais pour faciliter le fondu des contours et le dégradé des couleurs, de manière à assouplir le modelé des carnations et des drapés sur les figures du *Retour à Cythère* [fig. 10]. Dissimulés par de nombreuses retouches dans les principaux motifs de la composition, les dessous révèlent leur simplicité dans les aplats juxtaposés à l'arrière-plan de *Néméa* [fig. 6]. Leurs couleurs, étalées en demi-pâte ou en pleine pâte, forment un film mince et opaque, qui laisse affleurer la trame de la toile tout en recouvrant intégralement le blanc de la préparation.

Les couches colorées supérieures affinent la représentation par l'ajout de détails ou de lumières. Chabas multiplie ces touches superficielles, éparpillées sur l'ensemble de la couche picturale d'*Idéal Pays* [fig. 5], afin de détailler la végétation au moyen d'accents sombres ou colorés, et d'éclaircir les lumières à l'aide de rehauts blancs ou jaunes. Les accents et les rehauts, précisément localisés, sont posés en demi-pâte ou en pleine pâte après durcissement des dessous. La peinture frais sur sec crée une distinction nette entre les deux strates superposées qui correspondent à deux plans successifs de la composition : le peintre utilise cet artifice pour installer le motif repoussoir d'une branche au premier plan de *Néméa* [fig. 6] et du *Retour à Cythère* [fig. 10].

La technique de la peinture à l'huile de Chabas autorise à priori les glacis et les retouches. Les glacis, apparemment peu développés dans son œuvre, trouvent leur illustration la plus sensible dans *Néméa* [fig. 6] : la chair transparaît sous un drapé de gaze rendu par la

translucidité des couches, dont la couleur blanche relève plus de la demi-pâte que du véritable glacis par son manque de limpidité. Les repentirs et les repeints sont démontrés par une lettre de l'artiste à Joséphin Peladan au sujet de *Puvis adjuvante, le poète évoquant les formes* : « Je ne puis vous donner mon grand tableau, j'ai changé deux figures, qui m'ont pour quelques temps [d…] mes affaires, et c'est même la cause de mon retard[334]. » Finalisé en 1895 pour son exposition au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts, le tableau est repeint en 1897 par Chabas en vue de sa présentation au Salon de la Rose † Croix.

Jean Delville

La technique de la peinture à l'huile mise en œuvre par Jean Delville à la fin du XIXe siècle peut être partiellement reconstituée grâce à l'inachèvement du *Crime* [fig. 17], saisi à une étape intermédiaire du processus de création. L'exécution plus poussée du corps féminin au centre de la composition révèle l'ordre dans lequel travaille le peintre, du premier vers l'arrière-plan, des figures vers les décors, et la méthode de superposition des couleurs depuis l'ébauche translucide en grisaille jusqu'aux rehauts lumineux opaques. Les dessous, les glacis, les accents, voire les retouches – les sources techniques ne permettent pas à ce jour de démontrer la pratique du repentir ou du repeint par Delville – aboutissent à la stratification complexe de la couche picturale de ses œuvres.

Les dessous, guidés par le dessin préparatoire de la composition, installent la gamme chromatique de l'œuvre en apportant un soin particulier au modelé des volumes. La technique de Delville pour le modelé des carnations est illustrée de façon exemplaire par le visage de l'*Orphée mort* [fig. 27] : le peintre progresse de la translucidité des ombres en demi-pâte vers l'opacité des lumières en pleine pâte par la superposition de couches de couleur bleuâtre pour les creux, grisâtre pour le ton local et jaunâtre pour les rehauts, trois tonalités dont les passages sont fondus dans le frais pour adoucir l'effet de clair-obscur. La méthode est habituelle au peintre qui modèle également par la superposition de couches plus ou moins transparentes le visage de *Parsifal* [fig. 28]. Ces dessous, en dépit de variations dans l'opacité et la consistance des couleurs, dissimulent la préparation de la toile sous une couche picturale presque sans relief.

Les glacis sont essentiels aux effets de transparence recherchés dans les voiles des personnages ou les atmosphères des paysages de Delville. Les glacis assurent dans le décor aquatique de l'*Orphée mort* [fig. 27] deux fonctions : ils approfondissent le modelé en creusant

[334] CHABAS Maurice, Lettre [à Joséphin Peladan], s. l., 24 février [1897]. Reproduit dans : [https://www.edition-originale.com/fr/beaux-arts/envois-dauteurs-manuscrits/chabas-lettre-autographe-signee-je-ne-puis-1897-71908], consulté le 19 mars 2023.

les ombres de la lyre, en même temps qu'ils imitent la limpidité de l'eau qui submerge l'instrument. Superposées aux dessous déjà solidifiés, ces nouvelles couches colorées sans épaisseur s'en détachent plus ou moins visiblement en fonction de leur composition et de leur opacité, variables la demi-pâte translucide au pur glacis transparent dans le décor de *L'Ange des splendeurs* [fig. 16].

Les accents et les rehauts interviennent dans un dernier temps pour représenter les détails ou renforcer les lumières des compositions de Delville. Les accents de teintes variées et les rehauts de tonalités claires, appliqués aux figures autant qu'aux décors, servent au moins trois objectifs dans sa peinture. Ils creusent avant tout la perspective par l'imitation de la perception humaine, de la vision aiguë du premier plan où les touches sont concentrées à la vue trouble de l'arrière-plan où les détails se raréfient. Ils augmentent en même temps l'illusionnisme des matières par le renforcement des ombres et des lumières qui leur donnent leur éclat. Ils enrichissent enfin l'ornementation du tableau grâce à l'ajout d'une multitude de petits motifs superflus à caractère décoratif. Les accents et les rehauts, appliqués en demi-pâte ou en pleine pâte, superposés frais sur sec aux dessous ou aux glacis, contribuent de ces trois façons à la représentation dans l'*Orphée mort* [fig. 27] et *Les Trésors de Satan* [fig. 30] d'un monde sous-marin profond, lumineux et luxuriant.

André des Gachons

Les techniques de la détrempe et de la peinture à l'huile, exercées en parallèle par André des Gachons au cours de la décennie 1890, impliquent deux manières foncièrement différentes de poser les couches colorées. Dans ses aquarelles comme *Petits contes des bois* [fig. 40] ou *La Salle d'horreur* [fig. 42], le peintre favorise la juxtaposition rapide d'aplats de couleurs translucides, difficiles à corriger une fois solidifiés. Dans ses peintures à l'huile comme *Au seuil d'un rêve* [fig. 32] ou *Passantes de rêve* [fig. 39], le peintre privilégie au contraire la patiente superposition de couches colorées nuancées et opaques, éventuellement retouchées par des repentirs ou des repeints postérieurs.

En aquarelle, en particulier dans les projets d'illustrations où la peinture sert au coloriage d'un dessin défini par l'ébauche et destiné à être reproduit par la gravure, Gachons étale habituellement ses couleurs en aplat de manière à remplir les contours des formes cernées au crayon ou à l'encre. La pose des couches colorées peut être facilitée par l'utilisation d'un pochoir, documenté pour ses illustrations hors texte de *L'Album des légendes* (*Ma mie*

Jehanne [fig. 37]), de la revue *La Plume* (*Le Page* [fig. 38]) et du livre *Le Bas-Berry*[335]. La soumission de la couleur au dessin sous-jacent n'est pas absolue, puisque la peinture transgresse quelquefois l'ébauche par le coloriage partiel des motifs, par l'ajout de taches non prédéfinies ou par la coulure de la pâte au-delà des contours. Ces anomalies, observables dans la végétation de *Petits contes des bois* [fig. 40], sont admises dans le processus de création de l'aquarelle, dont l'écoulement de la matière liquide est par nature incontrôlable. Le traitement en aplat des couleurs n'exclut pas totalement les nuances, créées par la superposition de touches d'une autre tonalité, ou causées par la concentration pigmentaire variable de la pâte délayée dans l'eau : l'artiste sait tirer profit de ces nuances spontanées de la couleur liquide grâce auxquelles il dégrade le tronc et les feuilles de l'arbre dans *Vierge inconnue* [fig. 46]. Gachons privilégie la technique de l'aquarelle, dans laquelle la pâte est détrempée dans une grande quantité d'eau pour exalter la transparence des couleurs, plutôt que la peinture à la gouache, qui étale presque sans les diluer des couches opaques. Il combine cependant les deux techniques dans *La Légende d'Almanzor* [fig. 36], où les couches aquarellées des dessous sont affinées par les touches gouachées des accents.

En peinture à l'huile, comme en aquarelle, Gachons remplit par la couleur les contours des formes délimitées par l'ébauche. Pour commencer, il installe les dessous par l'étalement de couches colorées faiblement nuancées, proches de l'aplat, même dans les carnations où les dégradés peu sensibles donnent un modelé peu profond : les aplats bleus correspondant aux dessous d'*Au seuil d'un rêve* [fig. 32] suffisent par exemple à la représentation du ciel et de l'eau. En dépit de leur opacité, les dessous semblent peints de préférence en demi-pâte, peut-être légèrement diluée à l'essence pour faciliter la couverture d'une surface picturale étendue jusqu'au très grand format : la fluidité de la pâte explique l'extrême finesse de la couche picturale de *Passantes de rêve* [fig. 39] où la trame textile du support reste visible en surface. Pour terminer, le peintre précise sa composition par la superposition de touches colorées. Elles assurent la fonction d'accent pour détailler les motifs ornementaux, de rehaut pour renforcer les lumières éclatantes, ou de cerne pour délimiter nettement les contours des formes. La

---

[335] SCHUH Julien, « Les nouveaux Imagiers : portrait de l'artiste en artisan médiéval au XIXe siècle », *in* BLAISE Marie (dir.), *Réévaluations du romantisme*, actes de colloque (Montpellier, 26 – 27 avril 2012), Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2014, p. 8 : « Chaque numéro de *L'Album des légendes* est orné d'une aquarelle hors texte coloriée au pochoir, le plus souvent dessinée par Andhré des Gachons […]. Sur la couverture du "N^o^ spécial consacré à l'imagier André des Gachons" par *La Plume* en décembre 1895, parallèlement à son exposition au Salon des Cent organisé par la revue, la rédaction met l'accent sur l'insertion dans le fascicule d'une aquarelle reproduite au pochoir, qui justifie le prix de la livraison ».
DURAND Delphine, *André des Gachons, peintre symboliste, 1871-1951, op. cit.*, p. 81 : les illustrations du livre *Le Bas-Berry : histoire et archéologie du département de l'Indre* (1902) ont été « tirées en noir par cliché sur zinc et colorées à l'aquarelle grâce à des pochoirs ».

représentation des fleurs qui agrémentent les costumes et les décors d'*Au seuil d'un rêve* [fig. 32] se trouve ainsi accentuée, rehaussée et cernée par une multitude de touches superposées çà et là aux dessous. Les touches superficielles sont le plus souvent ajoutées après solidification des couches sous-jacentes, dont elles se distinguent nettement, à partir d'une pâte de consistance très variable : elles sont peintes en glacis, en demi-pâte ou encore en pleine pâte dans *Passantes de rêve* [fig. 39] – sans jamais créer d'empâtement sur la couche picturale sans relief des peintures de Gachons.

Fernand Khnopff

L'œuvre peint de Fernand Khnopff poursuit des recherches techniques divergentes à la fin du XIXe siècle. Dans le genre du paysage, l'artiste favorise une peinture *alla prima* adaptée au travail en plein air par l'application frais sur frais de couleurs entremêlées en une strate unique : les dessous suffisent alors à la représentation des sites d'*À Fosset, un ruisseau* [fig. 52] ou de *Paysage à Fosset* [fig. 73]. Dans les sujets centrés sur la figure humaine, l'artiste recherche plutôt le rendu des carnations et des matières par la stratification des couches colorées : dessous, rehauts et retouches précisent progressivement la représentation des corps et des décors de *Britomart* [fig. 54] ou du *Portrait de Germaine Wiener* [fig. 76]. La description suivante écarte les aquarelles et les peintures *alla prima* de l'artiste pour se concentrer sur la technique mise en œuvre dans ses tableaux de chevalet les plus aboutis.

La technique de la peinture à l'huile de Khnopff, sans tenir compte de variations mineures d'un tableau à l'autre, se laisse deviner à la comparaison d'œuvres du corpus comme *Des caresses* [fig. 61] ou *Une aile bleue* [fig. 88], et de tableaux antérieurs ou postérieurs comme le *Portrait de Marguerite Khnopff* [fig. 80] et *L'Encens* [fig. 64]. Le modelé des carnations et des drapés des personnages en un camaïeu blanc, caractéristique de la méthode du peintre, peut être schématisé en deux étapes. Dans un premier temps, les dessous installent les tons locaux des visages, des mains ou des costumes des personnages. Le peintre semble les étaler par grandes masses colorées uniformes, traitées en aplat ou faiblement nuancées, opaques ou translucides, de manière à remplir les formes délimitées par le dessin sous-jacent tout en estompant leurs contours par le fondu de la touche. Il choisit, dans les quatre œuvres citées, une couleur ocre d'une tonalité chaude et d'une valeur moyenne.

Dans un second temps, les rehauts mélangés en glacis, en demi-pâte ou en pleine pâte illuminent les valeurs claires des motifs. Les rehauts les plus légers, dilués jusqu'au glacis, dispersés par petites touches, révèlent subtilement les dessous à travers une couche lacunaire et translucide ; tandis que les rehauts les plus opaques, sans être empâtés, renforcent plus franchement le modelé des parties saillantes. Le peintre opte cette fois pour un blanc d'une

tonalité plus froide et plus claire, source d'un double contraste de couleur et de valeur avec le ton local sous-jacent. La mention par Michel Draguet de la peinture en glacis des portraits de Jeanne Kéfer, de Mademoiselle Van der Hecht et de Marguerite Khnopff [fig. 77, 79, 80] datés de la décennie 1880 confirme la délicatesse de la technique appliquée de longue date au modelé des carnations par le peintre, qui joue de la modulation des tonalités, de la dilution de la pâte et du fondu de la touche pour désincarner ses figures[336]. Ces dernières imprègnent la toile de leurs couleurs inconsistantes sans parvenir à en dissimuler la texture.

La technique de Khnopff prolonge la stratification des dessous et des rehauts de la couche picturale par une ultime phase de retouche à travers la pratique du repentir et du repeint. Le repentir, suggéré par les reprises visibles sous rayonnement ultraviolet à la surface du *Portraits des enfants de Louis Nève* [fig. 83], est en effet documenté par le département de la conservation du J. Paul Getty Museum dans le cas antérieur du *Portrait de Jeanne Kéfer* [fig. 77] : la radiographie du tableau a permis la découverte de fleurs blanches représentées à la main du modèle avant leur effacement par le peintre[337]. L'apport de corrections au cours ou au terme de l'exécution du tableau est une pratique admissible, sinon habituelle, dans l'atelier de Khnopff.

Alphonse Osbert

Les couches colorées des peintures créées par Alphonse Osbert entre 1892 et 1897 présentent une stratification plus ou moins complexe en fonction du degré de finition des œuvres. Dans ses pochades à l'inachèvement assumé, en particulier dans ses paysages étudiés en plein air comme *À Vichy* [fig. 94] ou *Bords de l'Allier, Vichy* [fig. 96], le peintre travaille uniquement dans le frais de manière à entremêler les couches colorées en une strate unique. Dans ses tableaux à la finition poussée, notamment les œuvres de grand format destinées à être exposées comme *L'Adieu au soleil* [fig. 91] ou *Vision* [fig. 138], le peintre étale au contraire une partie des couleurs frais sur sec de telle sorte que les couches se superposent en plusieurs strates successives. Le processus de création du peintre peut être déconstruit en plusieurs étapes correspondant à ces différentes strates – les tons de fond, les dessous et les accents – constitutives de la couche picturale de ses tableaux.

Les tons de fond, sous-couches dont la couleur uniforme influence la tonalité globale de la gamme chromatique, sont facultatifs dans la technique de la peinture à l'huile d'Osbert. Le

---

[336] DRAGUET Michel, *Khnopff : ou l'ambigu poétique*, *op. cit*., p. 79 et 82 ; DRAGUET Michel, *Fernand Khnopff: Portrait of Jeanne Kéfer*, *op. cit.*, p. 28, 57, 60-61 et 95.
[337] Dossier de Fernand Khnopff, *Portrait des enfants de Louis Nève*, Bruxelles, IRPA, 1979.01848 ; DRAGUET Michel, *Fernand Khnopff: Portrait of Jeanne Kéfer*, *op. cit.*, p. 74.

matériau clair du panneau de bois ou la couleur blanche de la préparation de la toile suffisent à unifier le chromatisme du tableau et se substituent en général à la pose d'un fond coloré sur le subjectile : la palette est ainsi réchauffée par l'essence de bois roux dans *Châteldon (Puy-de-Dôme)* [fig. 102] ou éclaircie par la préparation blanche du panneau dans *Mer vue de la côte* [fig. 122]. Cependant, un ton de fond bleu contribue dans certains cas à l'élaboration du chromatisme froid privilégié par le peintre qui expérimente cette méthode à l'occasion d'études de la Forêt de Randan [fig. 111-114[338]].

Les dessous, particulièrement sensibles dans les études de plein air et les pochades d'atelier où ils sont peu retravaillés par Osbert, assurent un rôle fondamental dans ses peintures à l'huile. Étalés par juxtaposition de masses colorées uniformes ou nuancées, ils installent les grandes zones de la composition, schématisée par la démarcation des figures, de l'eau, de la rive, de la forêt et du ciel constitutifs du répertoire iconographique inlassablement revisité par l'artiste. La simplification des dessous est poussée à l'extrême dans les études de paysages comme *Mer vue de la cote* [fig. 122], où trois plages de couleur brune dans le tiers inférieur, verte dans le tiers médian et bleue dans le tiers supérieur suffisent à la représentation de la terre, de la mer et du ciel. La transition entre deux couches juxtaposées, généralement graduée par le chevauchement des touches ou le dégradé des tons, est quelquefois interrompue par l'espacement des plages colorées : face à *Vision* (esquisse) [fig. 139], le regard s'élève progressivement de l'herbe du sol vers les arbres du fond grâce au bleu dégradé, avant de se heurter au liseré roux du panneau gardé en réserve pour séparer la canopée bleue du ciel blanc au niveau de la ligne d'horizon. La consistance et l'opacité de ces couches sous-jacentes varient d'une œuvre ou d'un motif à l'autre chez le peintre qui étale des couleurs légères et translucides dans sa série d'études de la *Forêt de Randan* [fig. 111-114], alors qu'il travaille en couches épaisses et opaques sur d'autres sites tels que *Châteldon (Puy-de-Dôme)* [fig. 102]. La couche picturale conserve dans tous les cas une certaine finesse, garantie par une peinture en demi-pâte ou en pleine pâte, sans recherche d'empâtement[339].

---

[338] DUMAS Véronique, *Alphonse Osbert (1857-1939)*, *op. cit.*, p. 452 : « Nous avons déjà mentionné qu'Osbert peignait initialement ses toiles de bleu ou de jaune d'or lorsqu'il n'utilisait pas le bois comme support. »

[339] La finesse de la couche picturale traitée en demi-pâte ou en pleine pâte est un constat récurrent dans la documentation du C2RMF : Dossier d'Alphonse Osbert, *Les Chants de la nuit*, Paris, C2RMF, P13928 ; Dossier d'Alphonse Osbert, *Vision*, Paris, C2RMF, F17780 ; Dossier d'Alphonse Osbert, *La Plainte de Sapho*, Paris, C2RMF, C2RMF70531 ; Dossier d'Alphonse Osbert, *Feuilles d'automne*, Paris, C2RMF, C2RMF70533 ; Dossier d'Alphonse Osbert, *Femme à la lyre au coucher du soleil*, Paris, C2RMF, F13849 ; Dossier d'Alphonse Osbert, *La Mort du moine*, Paris, C2RMF, C2RMF70532 ; Dossier d'Alphonse Osbert, *Le Soir sur le lac*, Paris, C2RMF, C2RMF70540 ; Dossier d'Alphonse Osbert, *Paysage avec sphinx*, Paris, C2RMF, C2RMF77393 ; Dossier d'Alphonse Osbert, *Soleil couchant à Éragny*, Paris, C2RMF, C2RMF70536.

Les accents et les rehauts, destinés au rendu des détails et des lumières, assurent un rôle plus important encore dans l'œuvre d'Osbert en raison de l'orientation décorative et optique de ses recherches picturales. Négligés dans certaines pochades, ils sont omniprésents dans les tableaux les plus aboutis où ils parsèment l'intégralité de la surface picturale. Les accents de couleur sombre ou vive sont mis au service de la représentation de la végétation en même temps que de l'ornementation du tableau : les accents des fleurs dans les herbes et des feuilles dans les arbres servent une fonction à la fois imitative et décorative dans *Les Fleurs du soir* [fig. 110]. Les rehauts de couleur blanche ou jaune dégradent les dessous par la superposition d'innombrables touches de valeurs claires, dont le peintre varie l'espacement et la consistance afin de renforcer le modelé des figures, d'approfondir la perspective atmosphérique des paysages, et de représenter les effets de la lumière aurorale, crépusculaire ou nocturne qui inonde ses tableaux. Les rehauts répondent à ces trois fonctions dans *Vision* [fig. 138] : ils éclairent les parties saillantes du visage de sainte Geneviève, dégradent les couleurs du premier vers l'arrière-plan et suggèrent les rayons du soleil filtrant à travers le feuillage des arbres à l'horizon. Si le travail dans le frais s'impose dans les études de paysage en plein air, les accents et les rehauts sont plutôt superposés après durcissement des dessous dans les peintures d'atelier, dans le but de préserver la précision des touches et l'éclat des couleurs – une précaution nettement visible dans le motif du soleil de *Solitude du Christ* [fig. 133], posé d'un seul coup de brosse circulaire sur une couche bleue déjà solidifiée. Osbert se montre attentif au mélange de la pâte dans ces touches superficielles, majoritairement traitées en demi-pâte, et cependant modulées du glacis (dans les vagues blanches des *Chants de la nuit* [fig. 101]) à l'empâtement (dans le reflet rouge de la lune sur le visage de *Femme jouant de la lyre, lune rousse* [fig. 108]). Les accents et les rehauts interviennent exceptionnellement après la finition du tableau dans *Feuilles d'automne* [fig. 109], terminé en 1889 et corrigé en 1891 par l'ajout de nouvelles touches[340]. Le repeint de ce tableau n'est pas un cas isolé : un second exemple de retouche est visible dans *Le Calme de l'eau* [fig. 97], où « la trace fantomatique d'une autre figure effacée par un repeint » transparaît aujourd'hui en surface[341].

Armand Point

Les multiples techniques picturales explorées par Armand Point à l'extrême fin du XIXe siècle se différencient non seulement par la composition de la pâte, mais également par la construction des couches colorées. Ses peintures à l'huile, ses temperas, ses fresques et ses

[340] DUMAS Véronique, *Alphonse Osbert (1857-1939)*, *op. cit.*, p. 19.
[341] JUMEAU-LAFOND Jean-David, *Les Peintres de l'âme*, *op. cit.*, p. 116.

détrempes invitent par conséquent à être analysées séparément. Point témoigne dans *Comment on peint aujourd'hui* en 1923 de sa technique de la peinture à l'huile, vraisemblablement mise en œuvre à partir de 1894 dans *Avril* (étude) [fig. 149], *La Dame à l'anémone* [fig. 152] ou *La Sirène* [fig. 171[342]]. Après avoir dessiné au fusain puis peint en lavis son ébauche, l'artiste stratifie les couches colorées par la superposition frais sur sec des dessous, des glacis, puis des accents. Point commence son travail par la pose des couches colorées inférieures, les dessous :

> « Cette préparation [l'ébauche] étant bien sèche, je prépare toute ma toile en grisaille de valeurs et de nuances différentes se rapprochant du ton local définitif. Je fais ainsi le lit de la couleur, comme disait Titien. Je puis reprendre indéfiniment cette préparation jusqu'à ce que la pâte, le modelé, le dessin soient arrivés au point désiré. Je laisse encore sécher et durcir cette dernière préparation[343]. »

Les dessous servent à installer la teinte et les valeurs d'ombre et de lumière de chaque motif. La souplesse de la peinture à l'huile nourrie de vernis à peindre permet à Point de fondre entre eux les tons locaux, dégradés et rabattus fraîchement juxtaposés pour adoucir le modelé : la chevelure d'*Avril* (étude*)* [fig. 149], par le passage entre les valeurs claire, médiane et foncée de sa couleur blonde, résulte visiblement de ce procédé. Les couches formées par ces dessous sont fines mais opaques, épousant la texture du support sans révéler la couleur de l'encollage. Point poursuit son travail par la pose des couches colorées supérieures, les glacis : « Pour terminer, je fais intervenir les demi-pâtes et les glacis, toujours avec mon vernis à l'ambre. Je puis revenir avec ces deux moyens jusqu'à l'achèvement de mon tableau[344]. » De la demi-pâte translucide au glacis transparent, ces nouvelles couches visent à moduler les couleurs des dessous sans les dissimuler, pour préciser les motifs et renforcer leur modelé. Le peintre représente notamment, par la superposition de couches de transparence variable, la limpidité de l'eau, la légèreté du voile ou les nuées du ciel dans *La Sirène* [fig. 171]. Ces couches peuvent être superposées frais sur sec en nombre illimité pour retoucher le tableau, à condition de respecter la règle du gras sur maigre par une proportion croissante de médium dans le mélange de la pâte. La quantité de vernis à peindre est augmentée à chaque nouvelle couche colorée, jusqu'aux ultimes glacis où il intervient presque pur, conformément à la technique de la peinture au vernis. Point achève son travail par la pose des touches colorées superficielles, les accents et les rehauts. Cette étape, passée sous silence dans *Comment on peint aujourd'hui*, est pourtant indispensable à la facture méticuleuse de ses peintures à l'huile. De nombreux accents et

[342] Les peintures antérieures à 1894, comme *Symphonie du soir* et *Un rêve qui passe*, précèdent la reconstitution de recettes anciennes par le peintre et appliquent une technique sensiblement différente.
[343] MOREAU-VAUTHIER Charles, *Comment on peint aujourd'hui*, *op. cit*., p. 76.
[344] *Ibid*.

LE BELLER, Elodie. La matérialité de la peinture idéaliste à l'époque du Salon de la Rose † Croix (1892-1897) - 2024

rehauts, respectivement appliqués au rendu des détails et des lumières, parsèment la surface de ses tableaux. *La Dame à l'anémone* [fig. 152] en offre de nombreux exemples par les accents foncés qui cernent les ornements de son costume et les rehauts dorés qui dessinent les boucles de sa chevelure. Ces touches finales, de consistance variable, sont posées après durcissement des couches sous-jacentes afin de garantir la netteté des traits et la pureté des couleurs.

Point enseigne dans son manuel *Peinture à l'œuf dite ooline* en 1896 la méthode éprouvée dans les temperas contemporaines de sa publication, entre autres *Ancilla domini* [fig. 144], *Princesse à la licorne* [fig. 164] et *Princesse de légende* [fig. 167]. À l'œuf comme à l'huile, le peintre stratifie les couches colorées par la superposition des dessous, des glacis, des accents et d'éventuelles retouches. La tempera diffère essentiellement de la peinture à l'huile par l'absence de fondu des couleurs : « Contrairement à l'huile, on ne fond pas les tons sur la toile même, en essayant de les passer l'un dans l'autre. Les tons et les valeurs se juxtaposent et se superposent comme au pastel[345]. » Leur juxtaposition intervient dans les dessous et leur superposition par les glacis. Dans un premier temps, les dessous installent les motifs par le remplissage des contours des formes délimitées par l'ébauche et construisent le modelé par la juxtaposition du ton local, du ton dégradé et du ton rabattu. Cette méthode se réfère à la technique de la peinture à l'œuf des primitifs italiens :

> « Les Anciens divisaient toutes les localités de la coloration par trois. Ils composaient le ton de la lumière et celui de l'ombre ; en mélangeant les deux, ils créaient la demi-teinte. Après avoir modelé avec ces trois tons, ils rehaussaient de clairs et de sombres les lumières et les ombres. Je ne saurais trop recommander cette pratique qui conserve le ton local et donne de la grandeur à l'ouvrage par la simplicité[346]. »

Point précède éventuellement ces tonalités d'une sous-couche de terre verte pour marquer les ombres verdâtres des carnations : « Pour la beauté et la facilité du modelé dans les chairs, les Anciens les ébauchaient avec de la terre verte qu'ils ne recouvraient jamais entièrement, surtout dans les passages[347]. » *Ancilla domini* [fig. 144] illustre cette pratique du modelé par la terre verte laissée à découvert dans les ombres du visage de la Vierge, coiffée d'un voile plissé par la juxtaposition des valeurs claires, moyennes et foncées de la couleur blanche. Les dessous sont travaillés de la tonalité la plus claire vers la plus sombre afin de préserver la luminosité de l'encollage blanc sous-jacent : « Comme à l'aquarelle, on procède du clair au sombre[348]. » Ils s'étendent en couches minces, fluides et translucides sur le subjectile grâce à l'ajout de liant

[345] POINT Armand, *Peinture à l'œuf dite ooline, op. cit*., p. 12.
[346] *Ibid*., p. 11.
[347] *Ibid*., p. 12.
[348] *Ibid*., p. 11.

dans le mélange des couleurs en demi-pâte : « Il faut en mettre environ deux fois autant que de couleur, assez pour que celle-ci devienne courante au pinceau, mais pas trop pour qu'elle ne perde pas de sa force colorante[349]. » Dans un deuxième temps, les glacis renforcent les couleurs et le modelé par la superposition de couches colorées transparentes. Point préconise de multiplier les glacis pour nuancer et intensifier la gamme chromatique de manière progressive : « Il vaut mieux arriver à l'intensité des colorations peu à peu, par un travail successif, si l'on désire la beauté de métier des Primitifs[350]. » Le peintre retravaille de cette manière, par la superposition frais sur sec de glacis très fins et peu teintés, les dessous des figures autant que des décors. Les effets de transparence de ses paysages construits par glacis successifs, particulièrement sensibles à l'arrière-plan de *Princesse de légende* [fig. 167], sont mis au service de la perspective atmosphérique dans ses tableaux. Dans un troisième temps, les accents détaillent les motifs et les rehauts avivent les lumières. Ces touches superficielles et localisées, superposées après séchage des dessous et des glacis, foisonnent dans les temperas de Point en raison de leur richesse ornementale. Dans *Princesse à la licorne* [fig. 164], les accents et les rehauts à la fonction décorative agrémentent l'armure de la figure, les plumes du paon, et jusqu'à l'herbe du sol. Les touches saillantes des accents n'ajoutent que peu de relief aux couches lisses des glacis, le manque de consistance de la peinture à l'œuf ne permettant pas leur empâtement. Dans un dernier temps, les repentirs apportent les corrections nécessaires aux couches colorées. La retouche est une étape habituelle dans l'exécution des temperas de Point qui expose sa manière de reprendre un morceau de la composition par grattage ou dissolution de la couche correspondante : « Si l'on n'est pas content d'un morceau, on le gratte avec un canif, ou on le lave avec l'éponge imbibée d'eau ou du Liquide à retoucher. Aucune reprise du travail ne laisse jamais de trace[351]. » Cette méthode est appliquée au tableau *L'Espérance et la douleur*, que l'artiste demande expressément à retirer du Dépôt des marbres pour le retoucher, après son exposition au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts[352].

Point retranscrit en 1905-1906, dans « L'éducation d'un artiste aux XIVe, XVe et XVIe siècles », les citations du *Livre de l'art* à partir desquelles il a reconstitué la méthode de peinture à fresque expérimentée dans *Avril* [fig. 147], *Mélodie* [fig. 160] ou

[349] *Ibid*., p. 10.
[350] *Ibid*., p. 12.
[351] *Ibid*., p. 13.
[352] Directeur des Beaux-Arts, Minute de lettre à Armand Point, s. l., 10 juillet 1896. Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, Archives du bureau des travaux d'art, Commandes d'acquisitions d'œuvres d'art par l'État (peintures, aquarelles, dessins), F/21/2145 : « M. le Conservateur est informé que M. Point est autorisé à retirer du Dépôt son tableau "L'Espérance et la douleur" auquel il désire faire quelques retouches. Dès que son travail sera terminé, M. Point devra réintégrer, à ses frais, son tableau au Dépôt. »

Naïade [fig. 161[353]]. À partir du tracé de la *sinopia* et sur l'*intonaco* fraîchement étendu dans les limites d'une *giornata*, il étale les couches colorées en suivant les trois étapes du *verdaccio*, des dessous et des accents enseignées par Cennino Cennini. La première étape est celle du *verdaccio*, réservé au modelé sous-jacent des ombres les plus profondes par la pose d'une couche composée de terre verte diluée dans l'eau, de la même façon qu'à tempera. Le mauvais état de conservation de la couche picturale d'*Avril* [fig. 147] révèle des lacunes aux résidus verdâtres sur les zones du visage et du pied ombrées par le peintre, lacunes qui semblent correspondre à ces couches de *verdaccio* aujourd'hui altérées. La deuxième étape est celle des dessous, destinés au modelé principal des motifs par la juxtaposition du ton local, du ton dégradé et du ton rabattu. Les trois tonalités sont posées de la plus claire à la plus foncée, sans couvrir totalement le *verdaccio* là où les ombres sont les plus fortes. Le costume d'*Avril* [fig. 147], particulièrement bien conservé, illustre comment le peintre modèle le drapé par la juxtaposition presque sans fondu de plusieurs valeurs de violet. Les dessous sont étendus en couches fines et translucides, aux pigments délayés dans l'eau, à la manière d'un jus. Le peintre insiste sur la faible consistance des couleurs auprès de Charles Moreau-Vauthier : « Armand Point me signale une erreur grave dans la traduction française [du *Livre de l'art*]. Elle dit que la fresque doit être solidement peinte, empâtée, tandis que Cennini recommande au contraire de peindre légèrement[354]. » La troisième étape est celle des accents et des rehauts, appliqués au modelé superficiel des lumières et des ombres plus contrastées, ainsi qu'au cerne et au détail des motifs représentés. Les accents de couleur sombre et les rehauts de couleur claire peuvent être peints à fresque, sur l'*intonaco* encore frais, ou bien à sec, après durcissement des couches sous-jacentes. Les accents mordorés des ornements floraux et animaliers brodés sur la robe d'*Avril* [fig. 147], qui tranchent par leur excellent état de conservation sur le reste des couches colorées, favorisent l'hypothèse d'une peinture à sec.

Point n'a jamais documenté à l'écrit ses méthodes de peinture à l'aquarelle et à la gouache illustrées par *Ancilla domini* [fig. 143], *La Chaise italienne* [fig. 150] ou *Lac au pied des montagnes* [fig. 159]. Son procédé, d'une grande simplicité, repose pour l'essentiel sur la superposition des dessous et des accents. Les couches inférieures, les dessous, définissent la teinte et le modelé des motifs. Elles sont étalées sur tout ou partie du subjectile, ce dernier assurant la fonction de ton de fond perceptible directement dans les réserves du papier ou indirectement dans les transparences de la couche picturale. Elles remplissent les contours

[353] POINT Armand, « L'éducation d'un artiste aux XIVe, XVe et XVIe siècles », *art. cit.*, mars 1906, p. 229-236.
[354] MOREAU-VAUTHIER Charles, *Comment on peint aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 95.

LE BELLER, Elodie. La matérialité de la peinture idéaliste à l'époque du Salon de la Rose † Croix (1892-1897) - 2024

délimités par l'ébauche de couleurs posées de la plus claire vers la plus sombre, en aplats ou en nuances. Ces dessous forment des couches transparentes de couleurs délayées dans une grande quantité d'eau conformément à la technique de l'aquarelle appliquée dans *La Chaise italienne* [fig. 150], ou s'étalent au contraire en couches plus opaques faiblement diluées en demi ou pleine pâte selon la technique de la gouache privilégiée dans *Ancilla domini* [fig. 143]. Les touches superficielles, les accents et les rehauts, apportent plus de détail et d'éclat à la représentation. Le peintre les applique avec parcimonie, en touches localisées et espacées, sur des motifs précisément définis : des accents ornent par exemple le costume du modèle de *La Chaise italienne* [fig. 150], tandis que des rehauts suggèrent les rayons lumineux divins d'*Ancilla domini* [fig. 143]. La concentration pigmentaire de la pâte, supérieure à celle des dessous, aboutit à des couleurs plus saturées, tout en préservant l'extrême minceur d'une couche picturale sans relief.

Alexandre Séon

Muse [fig. 183], un tableau laissé inachevé par Alexandre Séon, invite à retracer les étapes de l'ébauche, des dessous et des accents qui jalonnent l'exécution de ses peintures à l'huile au tournant du XXe siècle : le costume et le paysage restent à l'état de dessin préparatoire avec des traits de crayon bleu apparents ; la chevelure et le ciel montrent les dessous par l'étalement de couches colorées uniformes ; le visage et le cou présentent une finition plus poussée par la superposition de touches de différentes tonalités qui accentuent et rehaussent les traits du modèle. Une comparaison avec *Lamentation d'Orphée* [fig. 180] porte à croire que cette méthode de travail est déjà en usage dans l'atelier du peintre à l'époque du Salon de la Rose † Croix : l'esquisse au crayon bleu de la composition [fig. 181], le traitement en aplat du paysage et le modelé des carnations sur la figure correspondent étape par étape à la progression de *Muse* [fig. 183]. Dans un cas comme dans l'autre, Séon fragmente les couches colorées par une exécution séparée des différents morceaux du tableau, qui accorde la priorité à la figure plutôt qu'au décor. L'ordre dans lequel les motifs sont colorés, directement illustré dans *Muse* [fig. 183], peut être reconstitué dans *Lamentation d'Orphée* [fig. 180] à partir de l'observation d'un réchampi[355] : le peintre a sans doute modelé le drapé bleu du costume avant d'étaler la couche jaune du sable, avec une brosse dont l'empreinte longe visiblement le pourtour du personnage.

[355] BERGEON Ségolène et CURIE Pierre, *Peinture et dessin*, vol. 2, *op. cit.*, p. 728 : le réchampi est un « procédé pictural dans lequel on peint un fond autour d'une forme déjà peinte, afin de faire ressortir celle-ci. »

Les dessous des peintures à l'huile de Séon mettent ainsi en évidence la démarcation entre les différents morceaux de la composition, anticipée par le dessin au trait de l'ébauche, et concrétisée par l'exécution des motifs au cours de séances distinctes. Les couches colorées, visiblement juxtaposées, détachent nettement la figure de son fond dans l'allégorie du *Poète* [fig. 186] ou le portrait du *Sâr Joséphin Péladan* [fig. 189] – d'autant plus que la coloration des personnages s'oppose à la monochromie du ciel bleu ou de l'arrière-plan mordoré de la composition. Les dessous d'une œuvre telle que *Lamentation d'Orphée* [fig. 180], travaillés en nuances et en aplats, mélangés en demi-pâte et en pleine pâte, s'étalent en couches minces mais opaques qui respectent la linéarité du dessin préparatoire et laissent affleurer la texture sergée de la toile[356].

Les accents et les rehauts superposés frais sur sec par Séon affinent le rendu des figures et des paysages installés par les dessous, sans excès de détails. Certaines de ces touches se confondent avec les couches sous-jacentes par le choix d'une tonalité très proche : le peintre modèle en particulier les carnations par la superposition de hachures d'une valeur plus claire ou plus foncée, un procédé appliqué notamment à *La Sirène* [fig. 191]. D'autres touches se distinguent plus franchement des dessous par leur couleur contrastée : la représentation de l'écume par la pose de rehauts blancs sur l'aplat bleu de la mer est une autre habitude du peintre illustrée dans *Lamentation d'Orphée* [fig. 180]. La consistance des accents et des rehauts, poussée tout au plus jusqu'à l'empâtement fluide dans les feuilles rousses des *Éphèbes* [fig. 179], ajoute peu de relief sur la surface homogène des tableaux de Séon.

Sous-chapitre C : Touches superficielles

Maurice Chabas

Les instruments de Maurice Chabas, sans être documentés par les sources, se devinent aux touches empreintes à la surface de ses peintures datées de la fin du XIXe siècle. Un examen superficiel de ses tableaux les plus poussés comme *Le Retour à Cythère* [fig. 10] donne un aperçu de la diversité des brosses – plates ou rondes, larges ou effilées – qui concourent à l'exécution d'une œuvre unique. Les brosses les plus larges sont de toute évidence appliquées à la réalisation des dessous et les pinceaux les plus fins à la pose des accents, des rehauts et des cernes. À la variété des instruments s'ajoute celle des gestes dans la peinture de Chabas qui adapte très librement sa touche à l'œuvre ou au motif auxquels il travaille. Chaque tableau se

[356] Dossier d'Alexandre Séon, *Lamentation d'Orphée*, Paris, C2RMF, F17919.

singularise par la touche qui y est expérimentée : le tracé continu des formes cernées de *Néméa* [fig. 6] diffère par exemple du balayage circulaire des masses aériennes de *Vers la lumière* [fig. 13]. Chaque motif se différencie également par la touche mise en œuvre : à la surface d'*Idéal Pays* [fig. 5] se rencontrent les traînées horizontales des eaux ou obliques des collines du paysage, les coups de brosse sinueux des feuilles ou rayonnants des aiguilles des arbres. Le maniement irrégulier de l'instrument par Chabas laisse des traces plus ou moins sensibles sur la surface picturale. Sans recourir au blaireautage, le peintre favorise l'effacement de l'instrument par la précision du geste dans *Les Adieux du chevalier* [fig. 1] ou par le fondu des couleurs dans *Paysage au crépuscule* [fig. 9]. Si la majorité de ses tableaux préservent la discrétion de la touche, peu visible aux yeux du spectateur placé en retrait, quelques pochades accusent au contraire le travail de la main, mis en évidence par la technique divisionniste de *Vers la lumière* [fig. 12] dans sa version aquarellée.

Jean Delville

Les recherches contradictoires de Jean Delville nécessitent une extrême variété dans la taille et la forme de ses instruments, non documentés dans les sources. Sa facture requiert à la fois les brosses les plus larges adaptées à la réalisation des dessous de ses œuvres de très grand format et les pinceaux les plus effilés propres à rendre les accents de ses compositions riches en détails : l'exemple d'*Orphée mort* [fig. 27] illustre le contraste de la touche entre les dessous de la mer étalés au moyen d'une large brosse plate et les accents de la lyre posés à l'aide d'un pinceau très fin. Le maniement de l'instrument, quel qu'il soit, est toujours maîtrisé par Delville dont chaque coup de brosse vise à renforcer l'illusionnisme de la représentation. La touche est différenciée selon les motifs pour rendre le plus efficacement possible les effets de matière et de lumière qui trompent l'œil du spectateur. Les carnations de *L'École de Platon* [fig. 21] paraissent blaireautées pour effacer l'empreinte de la brosse et fondre le modelé sur les corps des personnages. Les ornements des *Trésors de Satan* [fig. 30] sont rehaussés avec l'extrémité d'un pinceau fin pour donner aux perles leur éclat. Les rayons lumineux de *Parsifal* [fig. 28] semblent brossés à sec à l'aide d'une brosse dure peu chargée en pâte qui frôle la texture de la toile pour visualiser les particules éclairées dans l'atmosphère. La touche du peintre se caractérise ainsi par son effacement (grâce au blaireautage des couches colorées), sa méticulosité (par le rendu des détails au pinceau) et sa légèreté (par la pose d'une faible quantité de pâte). Ces qualités, indépendantes du format de l'œuvre, se perpétuent dans la plupart des peintures de Delville.

André des Gachons

Les œuvres et les sources démontrent la préférence d'André des Gachons pour les instruments de précision, à la frontière du dessin et de la peinture, exigés par la technique de la miniature dans ses aquarelles de petit format autant que par la richesse de l'ornementation dans ses peintures à l'huile de grandes dimensions. « Une multitude de pinceaux », « trois porte-plumes » et « vingt-cinq crayons » s'accumulent sur sa table de travail en 1892[357] : les premiers incluent certainement des pinceaux pour l'aquarelle à poils souples destinés aux détrempes (par exemple *Vierge inconnue* [fig. 46]), ainsi que des pinceaux fins et à filet pour les accents et les cernes de ses peintures à l'huile (*Au seuil d'un rêve* [fig. 32]). Les plumes et les crayons complètent la panoplie de l'artiste pour servir au tracé sous-jacent ou superficiel des formes, dessinées à l'encre de Chine dans *Petits contes des bois* [fig. 40]. Gachons manipule ces instruments avec un geste sûr et serré, apte à définir d'un seul coup de brosse ou d'un seul trait de plume chaque motif de sa composition : le travail « du bout du pinceau[358] » décrit par un spectateur du *Prince naïf* [fig. 41] peut être généralisé à la plupart de ses œuvres. La méticulosité de l'artiste rend sa touche imperceptible aux yeux du spectateur, aussi bien dans les peintures de petit format comme *Dans l'oratoire* [fig. 34] qui exigent une acuité inhabituelle de la part de l'observateur, que dans celles de grand format comme *Passantes de rêve* [fig. 39] dont la vue d'ensemble annule la perception des détails. L'effacement de la touche est par ailleurs favorisé par la fluidité de la pâte, délayée à l'eau en aquarelle ou à l'essence en peinture à l'huile, qui ne garde pas l'empreinte de la brosse qui l'étale. Seul le rétroéclairage des décors du *Prince naïf* [fig. 41] a pour effet, peut-être involontaire, de mettre en lumière les variations dans la consistance de la pâte et dans le mouvement de la main qui trahissent la touche du peintre.

Fernand Khnopff

La diversité des instruments de Fernand Khnopff se manifeste par la variété des effets de matière créés à la surface de ses œuvres. Les traces de brosses de toutes tailles et de toutes formes se décèlent à l'examen superficiel de ses peintures, depuis l'empreinte striée des larges brosses plates privilégiées pour l'étalement des dessous (laissée à découvert dans le décor du

---

[357] CROZE Jean-Louis, « Chez l'imager », *in* BLANCHEDIEU Marcel, CROZE Jean-Louis et MAILLARD Léon, *L'Imagier Andhré des Gachons*, *op. cit*., p. 11.

[358] BOURDON G., *Le Soir*, 19 janvier 1895. Cité dans : LUCET Sophie, « Le "Théâtre minuscule" : un rêve de théâtre à l'époque symboliste », *in* CITTI Pierre et TRIAIRE Sylvie (dir.), *Théâtres virtuels*, *op. cit*., p. 291 : « Ce mot de "décors" est inexact ; car le décor procède par larges coups de brosse et tout ceci, toute la rêverie naïve de cerveaux portés d'abord aux imaginations simples des primitifs, est écrit du bout du pinceau avec de patientes délicatesses et de paradoxales subtilités. »

Portrait des enfants de Louis Nève [fig. 83]) jusqu'au trait délié des pinceaux fins appliqués aux touches superficielles (mis en évidence dans les rainures de l'armure de *Britomart* [fig. 54]). Les instruments de l'artiste comprennent en plus des couteaux à peindre, dont Michel Draguet a décrit l'application dans les fonds du *Portrait de Jeanne Kéfer* et du *Portrait de Mademoiselle Van der Hecht* [fig. 77, 79] datés de la décennie 1880, bien que les indices matériels manquent dans les œuvres plus tardives du corpus[359]. La touche protéiforme de Khnopff dépend non seulement de son changement fréquent d'instrument au cours de l'exécution d'un tableau, mais encore de l'adaptation de son geste au motif représenté. Les figures sont dépeintes avec un soin particulier : du visage de *Britomart* [fig. 54] au masque d'*Une aile bleue* [fig. 88], la touche du peintre est minutieuse par le tracé au pinceau des yeux ou des lèvres, et les coups de brosse sont estompés avec l'aide possible d'un blaireau sur les carnations. Les décors, objets et paysages, sont traités avec plus de désinvolture : de l'incision du costume des *Caresses* [fig. 61] au balayage des reflets sur *L'Eau immobile* [fig. 63], la facture du peintre explore en toute liberté les effets de matière permis par ses divers instruments. La différenciation de la touche entre les figures et les décors est cependant homogénéisée par la légèreté, la modération et l'imprécision constantes de la touche de Khnopff qui étend à l'ensemble de la composition le manque de consistance de la pâte, la faible pression de l'instrument et le fondu subtil des contours.

Alphonse Osbert

Les instruments de la peinture utilisés par Alphonse Osbert sont documentés par diverses sources techniques. Ses livres de compte consignent ses achats nombreux et fréquents de brosses et de pinceaux, pour la peinture à l'huile et occasionnellement pour l'aquarelle, sans toutefois détailler leur composition ni leur forme[360]. Une photographie du peintre dans son atelier montre dans sa main cinq brosses, semblables aux six brosses plates étroites contenues dans sa boîte à peinture en 1939[361]. L'examen superficiel des œuvres du corpus, croisé avec les indices laissés par ces sources techniques, aide à reconstituer le type et la fonction des brosses employées par Osbert. Les instruments privilégiés par l'artiste sont les brosses plates à bout carré et de taille adaptée au format du support, identifiables dans la majorité de ses peintures à

[359] DRAGUET Michel, *Fernand Khnopff*, *op. cit*., p. 66 ; DRAGUET Michel, *Fernand Khnopff: Portrait of Jeanne Kéfer*, *op. cit.*, p. 29.
[360] OSBERT Alphonse, Carnet, [vers 1898]. Paris, Musée d'Orsay, fonds Alphonse Osbert, RF.MO.ODO 2016, MS0470(15) ; OSBERT Alphonse, Carnet, [vers 1915-1922]. Paris, Musée d'Orsay, fonds Alphonse Osbert, RF.MO.ODO 2016, MS0470(12).
[361] MANUEL Henri, Alphonse Osbert dans son atelier, s. l., s. d. Paris, Musée d'Orsay, fonds Alphonse Osbert, RF.MO.ODO 2016, RF.MO.ODO.2016001.11(03) ; OSBERT Alphonse, Boîte à peinture, s. d. Paris, Musée d'Orsay, fonds Alphonse Osbert, RF.MO.ODO 2016, ODO 1992-2.

leur empreinte large et striée caractéristique. Ce type de brosse, propre à recouvrir efficacement l'étendue du subjectile, est particulièrement adapté à l'exécution rapide des études peintes en plein air et au traitement grossier des dessous des tableaux peints en atelier. Les instruments secondaires du peintre sont les pinceaux ronds et effilés de taille moyenne, reconnaissables dans certaines œuvres à leur empreinte mince et galbée. Le pinceau, en tant qu'instrument de précision, sert principalement à la finition des tableaux ; son emploi est donc inutile dans les pochades et surtout réservé aux accents et aux rehauts dans les tableaux plus poussés.

La diversité des instruments mis en œuvre par Osbert reflète le degré de finition de ses peintures. L'artiste change peu d'instrument au cours de l'exécution d'une pochade, par le réemploi de deux ou trois brosses plates essuyées avant d'être chargées de la couleur suivante, ce qui explique l'homogénéité de la touche dans certaines études de plein air comme *Mer vue de la cote* [fig. 122]. En revanche, il adapte ses instruments à chaque étape de la réalisation de ses œuvres les plus soignées, des dessous balayés avec de larges brosses plates aux accents posés avec de fines brosses rondes, dont les diverses empreintes coexistent à la surface de tableaux comme *Vision* [fig. 138]. Le travail du peintre se précise à mesure que les couches colorées se superposent, jusqu'aux touches superficielles peintes avec les pinceaux les plus fins, faiblement chargés en pâte, appuyés à l'extrémité de leur garniture, « en puisant au bout de la brosse dans les teintes » pour les accents et en « ajoutant quelquefois du blanc pour les plus vives lumières mais seulement au bout de la brosse » pour les rehauts[362].

La variété de la touche d'Osbert ne tient pas seulement de ses instruments, mais également de ses gestes. La différenciation de la touche selon les motifs est érigée en système dans la technique du peintre qui la met au service de la lisibilité de la représentation. Le peintre la pratique avec spontanéité dans ses études de plein air, où la démarcation des parties de la composition est explicitée par l'orientation des coups de brosse : l'étagement des plans du paysage d'*Orcines* [fig. 125] repose avant tout sur les variations de la touche, depuis le zigzag des herbes jusqu'à l'enchevêtrement des nuages, en passant par la verticalité puis l'horizontalité des collines proches puis lointaines. Le peintre différencie sa touche avec plus de méthode dans ses tableaux d'atelier, où il applique les mêmes gestes aux mêmes motifs, en adaptant l'empreinte de la brosse à la représentation de la nature : les points imitent des fleurs dans *L'Entretien du soir* [fig. 105] ou *Les Fleurs du soir* [fig. 110], les virgules des herbes dans *L'Adieu au soleil* [fig. 91] ou *Hymne à la mer* [fig. 120] et les traînées horizontales des vagues

[362] OSBERT Alphonse, Album « L'art de la reliure », s. d. Paris, Musée d'Orsay, fonds Alphonse Osbert, RF.MO.ODO 2016, MS0470(11), f° 1 (verso) et f° 3 (recto).

dans *Chant à la lune* [fig. 100] ou *Les Chants de la nuit* [fig. 101]. Le changement de touche accuse le contraste entre deux motifs, au point de fragmenter le tableau en plusieurs morceaux à l'exécution hétérogène. Le traitement différencié des figures, des eaux, des herbes, des arbres et des cieux distingue les zones de la composition et renforce la schématisation de la représentation.

La facture d'Osbert, au-delà de sa diversité apparente, respecte le principe directeur de la division de la touche. Le peintre pratique le divisionnisme à partir de 1891 d'après le premier cas recensé par Véronique Dumas : celui de *Feuilles d'automne* [fig. 109], dont le nu féminin initialement peint en aplat est retouché par la pose de petites touches jaunes et bleues[363]. Osbert développe par la suite la division de la touche dans les figures comme les décors de la plupart de ses tableaux des années 1892 à 1897, où les couleurs sont juxtaposées et espacées au lieu d'être superposées et fondues. Ce procédé peut être limité à des accents ou étendu à l'intégralité de la couche picturale : *Vision* [fig. 138] en offre l'exemple le plus accompli par la juxtaposition de touches colorées sur l'ensemble de la composition, des traînées vertes des herbes de la prairie aux taches jaunes des rayons du soleil à l'horizon, et des hachures sur les avant-bras du corps féminin aux points de l'auréole de sainte Geneviève. Les variations de forme et d'espacement des touches colorées trahissent le manque de régularité de la technique du peintre qui recherche la souplesse du divisionnisme plus que la rigueur du pointillisme. Loin d'entraver ou d'effacer le travail de la main, la division de la touche met en valeur le coup de brosse d'Osbert à la surface de ses tableaux.

Armand Point

Armand Point a dressé dans le manuel *Peinture à l'œuf dite ooline* en 1896 une liste d'instruments adaptés aussi bien à la tempera qu'à ses autres techniques picturales :

> « Les pinceaux seront de préférence en poils de martre, de petit-gris, ou de veau. La forme en est importante : il les faut moyens de longueur, souples, les uns à pointe fine, les autres arrondis du bout. Les pinceaux à filer des décorateurs sont très bons pour dessiner et pour sertir. On peut quelquefois se servir des brosses en poils de cochon pour ébaucher les fonds ; les rondes sont meilleures[364]. »

D'après ce témoignage, Point opte dans un premier temps pour des brosses rondes à la garniture large, en soies de porc caractérisées par la dureté des poils, avec lesquelles il peint les dessous. Il utilise dans un deuxième temps des brosses rondes ou plates à la garniture moyenne et au bout arrondi, composées de poils souples de martre, de petit-gris ou de veau, avec lesquelles il

[363] DUMAS Véronique, *Alphonse Osbert (1857-1939)*, *op. cit.*, p. 19.
[364] POINT Armand, *Peinture à l'œuf dite ooline, op. cit*., p. 7-8.

LE BELLER, Elodie. La matérialité de la peinture idéaliste à l'époque du Salon de la Rose † Croix (1892-1897) - 2024

étale les couches colorées intermédiaires. Il choisit dans un troisième temps des pinceaux, brosses rondes à la garniture souple et effilée, très longue dans le cas des pinceaux à filet, avec lesquels il pose les touches superficielles des accents, des rehauts et des cernes. Le peintre change ainsi d'instrument à chaque étape du processus de création par l'emploi de brosses de plus en plus fines, adaptées à la précision croissante des couches colorées. Cette méthode est illustrée en peinture à l'huile par *La Dame à l'anémone* [fig. 152] dont la surface a conservé les empreintes de larges brosses en soies dans les dessous de la carnation, de brosses rondes plus souples dans les couleurs en demi-pâte de l'anémone et de pinceaux très fins dans les rehauts dorés des boucles de la chevelure.

La touche de Point se distingue par son extrême précision, garantie par la sélection des pinceaux les plus fins, mais également par la maîtrise du geste stabilisé à l'aide d'un appui-main : « Je recommande l'usage de l'appui-main à cause de la précision de la touche[365]. » Muni de ces instruments, le peintre travaille par touches légères déposant une faible quantité de pâte sur le subjectile : « Le pinceau doit être à peine chargé de couleur[366]. » D'un geste ferme et serré, il appuie seulement l'extrémité de sa brosse pour définir les accents et fait courir son pinceau à filet sur toute la longueur de la garniture pour dessiner les cernes. Ces précautions permettent à Point de représenter avec méticulosité les moindres détails de ses compositions agrémentées de motifs ornementaux. La préciosité de la touche du peintre s'affirme d'année en année : circonscrite en 1893 au décor floral de la robe dans *Symphonie du soir* [fig. 172], renforcée en 1894 par les rehauts mordorés du costume et de la chevelure de *La Dame à l'anémone* [fig. 152], elle s'épanouit en 1895 dans la profusion ornementale des figures et des décors d'*Ancilla domini* [fig. 144]. Indépendante des dimensions du tableau, la minutie de la touche s'observe aussi bien dans des peintures de petit format comme *Princesse de légende* [fig. 167] ou de très grand format comme *Avril* [fig. 147]. Déclinée dans toutes les recettes, elle est illustrée en peinture à l'huile par *La Sirène* [fig. 171], en tempera par la *Princesse à la licorne* [fig. 164], en fresque par *Mélodie* [fig. 160] et encore en détrempe par *La Chaise italienne* [fig. 150]. Le raffinement de la facture n'empêche pas la discrétion de la touche dans l'œuvre de Point. Le peintre, qui assume encore pleinement ses coups de brosse en 1892 dans *Un rêve qui passe* [fig. 174], s'efforce d'en dissimuler les empreintes dans les œuvres des années suivantes comme *Éros* [fig. 156]. Si le blaireautage de la touche par balayage d'un blaireau ou d'un pinceau éventail sur les couches colorées n'est pas attesté dans le cas de Point,

[365] *Ibid*., p. 8.
[366] *Ibid*., p. 11.

LE BELLER, Elodie. La matérialité de la peinture idéaliste à l'époque du Salon de la Rose † Croix (1892-1897) - 2024

deux autres facteurs contribuent en revanche à effacer la trace de ses instruments : la minutie du geste et la fluidité de la pâte. Sa technique proche de la miniature rend les coups de brosse imperceptibles pour le spectateur placé en retrait, tandis que son travail en jus, en demi-pâte ou en glacis facilite l'écoulement des couleurs qui ne gardent pas l'empreinte de la brosse.

Alexandre Séon

Les photographies d'atelier d'Alexandre Séon et l'examen superficiel de son œuvre peint conduisent à un même constat[367] : le choix d'instruments de précision de la part d'un peintre qui est aussi et surtout un dessinateur. Les brosses plates ou rondes à la garniture plutôt étroite, dont les photographies comme les œuvres gardent la trace, conviennent au format modeste de tableaux de chevalet tels que *La Passante* [fig. 184], dont le subjectile de petites dimensions peut être recouvert rapidement. Les pinceaux, en particulier, remplacent volontiers les crayons pour cerner les contours et hachurer les ombres dans des peintures fondées sur la technique du dessin au trait comme *L'Aveu* [fig. 175]. La règle, dont l'usage est suggéré par les schémas géométriques du traité manuscrit de l'artiste, semble par ailleurs indispensable à la stabilisation de son geste, dont la maîtrise est poussée à son paroxysme dans les cordes rigoureusement droites et espacées de la lyre de *Lamentation d'Orphée* [fig. 180]. Le travail du peintre par petites touches, balayées pour les dessous ou posées du bout de la brosse pour les accents dans *Les Éphèbes* [fig. 179], participe d'une même volonté d'exactitude, et d'une même recherche de discrétion. Le peintre ne procède pas activement à l'effacement de sa touche, puisqu'il pratique par endroits le divisionnisme – les carnations sont par exemple modelées par la juxtaposition de hachures visibles sur le corps de *La Sirène* [fig. 191]. Cependant, la touche de Séon s'évanouit aux yeux du spectateur positionné à distance de ses tableaux, en raison de la parcimonie des détails qui raréfient ses coups de brosse, et sous l'effet du traitement en ton sur ton des couleurs qui atténue l'empreinte de son instrument.

Sous-chapitre D : Couches de finition

Maurice Chabas

La pose d'une couche de finition, improbable dans les détrempes de Maurice Chabas, est avérée par les sources dans le cas de peintures à l'huile exposées au Salon de la Rose † Croix. Une lettre du peintre à Joséphin Peladan, en date du 24 février 1897, témoigne

[367] AGENCE ROLL, Alexandre Séon dans son atelier, s. l., 1906. Paris, Bibliothèque nationale de France, K261753 et K261755.

du temps et du soin appliqués à la finition d'un tableau identifiable aux *Adieux du chevalier* [fig. 1] : « Je vous ai demandé un délai parce qu'un des deux tableaux que je destine à la R+C a été préparé il y a huit jours et le terminer maintenant serait m'exposer à le voir craquelé d'ici peu. Et voilà tout[368] ! » Le peintre s'efforce ici de respecter le délai nécessaire à la siccativation de la couche picturale avant de poser une couche de finition, vraisemblablement un vernis, dans un souci de prévention des craquelures prématurées. Un constat d'état d'*Idéal Pays* [fig. 5], dans lequel est décrit le « vernis matifié[369] » (par choix d'un vernis mat ou par embus de la couche picturale) qui recouvre la couche picturale, apporte un indice complémentaire du vernissage des peintures à l'huile de Chabas. L'éclat de la surface d'autres tableaux, tels que *Paysage au crépuscule* [fig. 9] ou *Le Retour à Cythère* [fig. 10], invite à généraliser ces observations. Si la pose d'une couche de protection semble être une habitude du peintre, aucune préférence dans le choix du vernis ne se dégage à la vue de la finition plus ou moins brillante d'un tableau à l'autre.

Jean Delville

La présence de couches de finition sur les peintures de Jean Delville est observable à l'œil nu dans les œuvres du corpus, à défaut d'être documentée par les sources. La réflexion de la lumière à la surface de la majorité des tableaux de l'artiste, particulièrement sensible dans les conditions d'accrochage muséales de *L'Ange des splendeurs* [fig. 16] ou de l'*Orphée mort* [fig. 27], décèle en effet leur couche de protection uniforme à base d'un vernis brillant. La finition des *Trésors de Satan* [fig. 30], dont le vernis est aujourd'hui matifié par endroits, a été décrite lors d'un constat d'état[370]. Le vernissage des peintures de très grand format, complexifié dans ce cas par l'étendue de la surface picturale à couvrir, est toutefois remis en question par *L'École de Platon* [fig. 21], dont la matité des couleurs suggère l'absence de vernis.

André des Gachons

Les habitudes d'André des Gachons pour la protection de ses peintures ne sont pas connues. Pour la finition des aquarelles, la vaporisation d'un fixatif est une solution possible, peut-être pratiquée par l'artiste, bien qu'aucune preuve matérielle ou documentaire n'étaye

---

[368] CHABAS Maurice, Lettre [à Joséphin Peladan], s. l., 24 février [1897]. Reproduit dans : [https://www.edition-originale.com/fr/beaux-arts/envois-dauteurs-manuscrits/chabas-lettre-autographe-signee-je-ne-puis-1897-71908], consulté le 19 mars 2023 : Chabas mentionne dans cette lettre deux tableaux exposés au Salon de la Rose † Croix de 1897, *Les Adieux du chevalier* et *Le Poète évoquant les formes*. Cette description d'un tableau en cours d'exécution ne peut se référer qu'au premier, le second étant peint et exposé au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts dès 1895.

[369] Dossier de Maurice Chabas, *Idéal Pays*, Laval, Musées de Laval, 99.42.1.

[370] Dossier de Jean Delville, *Les Trésors de Satan*, Bruxelles, IRPA, 1976.00033.

cette hypothèse[371]. Pour la finition des peintures à l'huile, le peintre peut décider de ne pas recourir au vernissage à une époque où celui-ci ne fait plus l'unanimité, un choix que le corpus ne permet pas de trancher. L'éclat satiné d'*Au seuil d'un rêve* [fig. 32] et la finition mate de *Passantes de rêve* [fig. 39] apportent des indices contradictoires, d'autant plus douteux que cette dernière œuvre a fait l'objet d'un vernissage puis d'un dévernissage de la part de ses restaurateurs successifs[372].

Fernand Khnopff

Le refus du vernissage de Fernand Khnopff, remarqué par Michel Draguet à propos du *Portrait de Jeanne Kéfer* [fig. 77] et de plusieurs autres peintures, est une particularité déjà connue des spécialistes[373]. L'IRPA en a également fait le constat à l'examen du *Portrait des enfants de Louis Nève* [fig. 83[374]]. L'absence de couche de protection, loin d'être exclusive au portrait, s'étend probablement au genre du paysage ainsi que le suggère la matité de la surface de tableaux comme *À Fosset, un ruisseau* [fig. 52]. Cette habitude installée dans la pratique du peintre connaît des exceptions à la règle – à l'instar d'*Une aile bleue* [fig. 88] et de *Britomart* [fig. 54] dont l'éclat satiné ou brillant suggère une couche de finition – qui peuvent s'expliquer par un vernissage des tableaux sans le consentement du peintre, par une tierce personne ou de façon posthume. Le refus du vernissage en peinture est d'autant plus surprenant que Khnopff l'expérimente dans le domaine inattendu de la photographie et du dessin, par la pose d'une couche de vernis superficielle sur *La Défiance* et sur *Le Collier de médailles* [fig. 55[375]]).

Alphonse Osbert

Alphonse Osbert n'a pas laissé de témoignage sur la finition de ses peintures dans ses livres de compte et ses carnets de recettes, pourtant riches en renseignements sur ses matériaux et ses techniques. Son silence est un premier indice en faveur d'une pratique non systématisée

---

[371] LEFRANC & Cie, *Fabrique de couleurs & vernis*, *op. cit*., 1892, p. 99-101 ; SENNELIER Gustave, *Catalogue général illustré*, *op. cit*., p. 54 et 60-61.
[372] VIBERT Christian, Rapport de restauration de *Passantes de rêve*, *op. cit.*
[373] DRAGUET Michel, *Fernand Khnopff: Portrait of Jeanne Kéfer*, *op. cit.*, p. 64 : *« Khnopff did not, however, varnish his portrait of Jeanne Kéfer. Examination of other works in the same vein shows this to be a systematic practice of his. »* (« Khnopff, cependant, n'a pas verni son portrait de Jeanne Kéfer. Un examen d'autres œuvres de la même veine montre qu'il s'agit d'une pratique systématique de sa part. ») [Traduction personnelle.]
[374] Dossier de Fernand Khnopff, *Portrait des enfants de Louis Nève*, Bruxelles, IRPA, 1979.01848.
[375] DRAGUET Michel, *Fernand Khnopff*, *op. cit*., p. 201 : dans une variante photographique de *La Défiance*, « le regard fait ainsi l'objet d'une retouche à l'encre et au vernis pour en intensifier l'énergie. […] Son travail achevé, Khnopff – ou Alexandre ? – a déposé sur l'ensemble de la surface une couche protectrice à base de gomme ou d'encaustique qui donne à l'ensemble une sensualité singulière. »
DE CROËS Catherine, DELEVOY Robert L. et OLLINGER-ZINQUE Gisèle, *Fernand Khnopff*, *op. cit.,* p. 317 : *Le Collier de médailles* est dessiné au « crayon et rehauts de pastel (couche de vernis) sur carton ».

du vernissage. Celle-ci se confirme à l'observation du corpus, hétérogène par la coexistence de peintures vernies et non vernies, et sous l'éclairage des sources secondaires, douteuses dans certains cas par la description de couches de protection dues au dévernissage et au revernissage posthumes des tableaux[376]. L'absence de couche de finition, attestée dans deux œuvres tardives (*Femme à la lyre au coucher du soleil* [fig. 107] et *Paysage avec sphinx* [fig. 126]), est soupçonnée dans plusieurs peintures du corpus à la matité caractérisée (par exemple *Chant à la lune* [fig. 100] et *Femme jouant de la lyre, lune rousse* [fig. 108[377]]). Les études de paysage en plein air prêtent à confusion par l'éclat satiné qui suggère pour la majorité d'entre elles la pose d'une fine couche de vernis semi-brillant, effectivement documentée dans le cas de *Trois arbres dans la campagne (Vichy)* [fig. 135[378]] : cet indice matériel ouvre l'hypothèse contre-intuitive du vernissage, par l'artiste ou un tiers, de son vivant ou de façon posthume, de ces études qui ne se destinent pourtant pas à la vente ni à l'exposition. Les tableaux présentés au public, en revanche, incitent Osbert au vernissage par anticipation des préférences des acheteurs et de l'accrochage dans les Salons. La pose d'une couche de protection, constatée dans plusieurs œuvres de la décennie 1890 comme *Feuilles d'automne* [fig. 109], *Les Chants de la nuit* [fig. 101] ou *La Plainte de Sapho* [fig. 129], est habituelle dans ce cas[379]. Le peintre privilégie à priori la discrétion du vernissage, posé en couche mince à partir d'un vernis incolore peu brillant, qui ajoute un éclat satiné sans égaliser le relief de la surface picturale de tableaux aussi aboutis que *L'Adieu au soleil* [fig. 91] ou *Vision* [fig. 138].

Armand Point

Le vernissage est l'étape ultime et indispensable de la fabrication d'un tableau chez Armand Point qui accorde un soin extrême aux couches de finition de ses peintures : « Vernir un tableau est un acte important. De la qualité des vernis et du soin apporté pour en couvrir le tableau, dépendent la durée et la beauté de l'œuvre[380]. » Le vernissage de ses peintures à l'huile et de ses temperas est expliqué en détails dans *Comment on peint aujourd'hui* et *Peinture à*

[376] *Les Chants de la nuit* et *Hymne à la mer* ont par exemple fait l'objet de restaurations qui ont sans doute supprimé le vernis original : Dossier d'Alphonse Osbert, *Les Chants de la nuit*, Paris, C2RMF, P13928 ; Dossier d'Alphonse Osbert, *Hymne à la mer*, Beauvais, Musée de l'Oise, inv. 89.18.
[377] Dossier d'Alphonse Osbert, *Femme à la lyre au coucher du soleil*, Paris, C2RMF, F13849 ; Dossier d'Alphonse Osbert, *Paysage avec sphinx*, Paris, C2RMF, C2RMF77393.
[378] Dossier d'Alphonse Osbert, *Trois arbres dans la campagne (Vichy)*, Beauvais, Musée de l'Oise, inv. 998.10.51.
[379] Dossier d'Alphonse Osbert, *Feuilles d'automne*, Paris, C2RMF, C2RMF70533 ; Dossiers d'Alphonse Osbert, *Les Chants de la nuit*, Paris, C2RMF, F14215 et P13928 ; Dossier d'Alphonse Osbert, *La Plainte de Sapho*, Paris, C2RMF, C2RMF70531 ; Dossier d'Alphonse Osbert, *Vision*, Paris, C2RMF, F17780.
[380] POINT Armand, *Peinture à l'œuf dite ooline, op. cit*., p. 15.

l'œuf dite ooline[381] : un examen superficiel de *La Dame à l'anémone* [fig. 152] ou de la *Princesse de légende* [fig. 167] confirme la pose d'une couche de protection dans les tableaux réalisés selon ces deux techniques. La finition de ses détrempes et de ses fresques, en revanche, n'est pas documentée. Point procède au vernissage de ses peintures en prenant toutes les précautions utiles à leur conservation. Il conseille au préalable d'exposer le vernis et le tableau à une source de chaleur dans le but de supprimer l'humidité interne à la couche picturale :

> « Avant de s'en servir, il est bon de le faire chauffer légèrement au bain-marie ou près du feu. De même pour la toile ou le panneau, je recommande de les faire chauffer soit au soleil, soit près d'un poêle, soit avec la lampe à encaustiquer. On s'assure ainsi qu'il n'y a plus d'humidité et on active la dessication du vernis[382]. »

Il préconise pour la même raison de réaliser le vernissage dans un atelier à l'atmosphère sèche :

> « Avant tout, il faut éviter de renfermer de l'humidité sous le vernis. Les chancis, nom donné à l'aspect terne et bleuâtre que prend le vernis sous l'influence de l'humidité, proviennent de ce manque de précaution. Pour vernir, il faut donc attendre que le tableau soit très sec et ne pas choisir un temps ni un local humide ; ceci est essentiel[383]. »

Ces précautions prises, le peintre choisit l'une des cinq recettes qu'il a mises au point pour le vernissage de ses peintures : le vernis à l'albumine, le vernis à l'alcool, le vernis à l'encaustique, le vernis à la résine et le vernis teinté.

La première recette consignée par Point dans *Peinture à l'œuf dite ooline* est celle du « vernis à l'Albumine », nommé d'après l'albumine qui entre dans la composition du blanc d'œuf utilisé comme principal ingrédient. Le peintre indique son mode de fabrication du vernis : « Pour obtenir l'albumine, dans un blanc d'œuf on verse une petite cuillère à café de vinaigre, et on le bat bien en neige, le plus possible. Au bout de douze heures, on prend le liquide qui s'est déposé et l'on s'en sert, soit pur, soit coupé avec un peu d'eau[384]. » Ce liquide est ensuite étalé à la brosse sur la couche picturale jusqu'à la recouvrir entièrement. Le vernis à l'albumine est choisi par Point pour le vernissage provisoire de ses peintures à l'huile ou à l'œuf, afin de les protéger tout au long du délai d'attente nécessaire avant la pose du vernis définitif. Le peintre préconise d'en appliquer systématiquement une couche avant le vernissage final du tableau, en particulier avant un vernissage à la résine, afin de raviver son éclat et d'augmenter sa solidité.

---

[381] MOREAU-VAUTHIER Charles, *Comment on peint aujourd'hui*, *op. cit*., p. 84 ; POINT Armand, *Peinture à l'œuf dite ooline*, *op. cit*., p. 15-19.
[382] POINT Armand, *Peinture à l'œuf dite ooline, op. cit*., p. 18.
[383] *Ibid*., p. 15.
[384] *Ibid*., p. 19.

LE BELLER, Elodie. La matérialité de la peinture idéaliste à l'époque du Salon de la Rose † Croix (1892-1897) - 2024

La deuxième recette de Point est celle du « vernis à l'alcool », un vernis maigre composé de résine comme liant et d'alcool comme solvant. Le peintre superpose deux couches fines de ce liquide, étalé au pinceau, à la surface des couches colorées : « Il s'étend avec un pinceau doux, pas trop imbibé, par couche légère, qu'on laisse sécher avant de recouvrir une deuxième fois[385]. » Adapté à la peinture à l'huile et à l'œuf, le vernis à l'alcool est recommandé par Point aux artistes qui souhaitent un vernissage rapide de leurs temperas : « Ceux qui aiment la rapidité dans ce qu'ils font, pourront employer le vernis à l'alcool, qui sèche instantanément et qui est très brillant[386]. » Le texte très succinct qu'il rédige sur ce vernis inadapté à l'exécution patiente de ses tableaux, par opposition aux descriptions plus complètes des autres recettes, laisse à penser qu'il en fait lui-même un usage peu fréquent.

La troisième recette de Point est celle du « vernis à l'Encaustique » à base de cire fondue. La cire en bâton est étalée d'un geste horizontal répété de haut en bas du tableau, fondue sous la chaleur d'une lampe à souder, égalisée par la lame d'un couteau à palette, puis frottée au chiffon pour en retirer l'excédent, selon une technique exposée en détails par le peintre :

> « On tiendra dans la main gauche une lampe à souder, qui brûle par l'essence. Dans la main droite vous aurez un bâton de cire blanche. Votre lampe allumée, vous dirigez la flamme sur votre œuvre, en commençant par la droite et en haut. Vous allez successivement jusqu'à l'extrémité gauche, frottant au fur et à mesure votre cire sur les parties que vous chauffez avec soin, pas trop pour ne rien brûler, assez pour que la cire fonde aisément. Ce qui s'obtient très vite. Le travail est divisé par rangées horizontales que l'on reprend toujours par la droite jusqu'à ce que toute la surface soit bien enduite de cire. Vous quittez votre bâton de cire et vous prenez votre couteau à palette en forme de truelle. Vous recommencez à chauffer à droite et en haut et, soit avec le tranchant, soit avec le plat de votre couteau, vous étalez, vous unifiez la cire, en insistant un peu, avec une chaleur délicate, pour que la cire ait bien le temps de pénétrer toute la toile. Vous prenez un chiffon bien propre, non pelucheux, vous refaites chauffer et vous enlevez l'excédent de cire en frottant légèrement toute votre œuvre[387]. »

La précision de cet exposé ne laisse aucun doute sur la maîtrise du vernissage à l'encaustique de Point. Ce dernier présente la cire comme le vernis privilégié pour les tableaux peints à l'œuf et l'applique certainement à plusieurs reprises dans ses propres temperas – bien qu'aucun indice ne permette d'identifier avec précision les œuvres du corpus qui ont reçu ce traitement.

La quatrième recette de Point est celle d'un vernis à la résine, désigné sous le nom de « vernis ancien à la résine » dans *Peinture à l'œuf dite ooline* et de « vernis à l'ambre » dans *Comment on peint aujourd'hui*. De consistance liquide, le vernis à la résine est étendu en couche

[385] *Ibid*.
[386] *Ibid*.
[387] *Ibid*., p. 16-17.

LE BELLER, Elodie. La matérialité de la peinture idéaliste à l'époque du Salon de la Rose † Croix (1892-1897) - 2024

très fine, au doigt ou à l'éponge de préférence à la brosse, sur l'intégralité de la surface picturale :

> « On verse une goutte de vernis et avec le doigt on l'étale en le frottant légèrement et en l'étendant le plus possible. La couche la plus mince suffit pour donner le brillant et la solidité. On peut l'étendre aussi avec une petite éponge légèrement imbibée : le pinceau donnerait une couche trop épaisse qui serait longue à sécher. Au bout d'une heure ou deux le vernis sera complètement sec et ira se durcissant chaque jour[388]. »

Le vernis à la résine exige un délai minimal d'une année entre l'achèvement du tableau et son vernissage. Point le préconise pour la protection des temperas, comme alternative au vernis à l'encaustique. Il l'utilise surtout pour la finition de ses peintures à l'huile, jusqu'à l'élire comme sa recette de prédilection pour le vernissage de ses tableaux, la seule qu'il revendique auprès de Charles Moreau-Vauthier en 1923. Dans sa technique de la peinture à l'huile, Point « vernit avec le vernis à l'ambre qui lui a servi à peindre[389] » les couches colorées : la résine est donc intégrée en proportion croissante à chaque nouvelle strate de la couche picturale, depuis l'ébauche où elle est mélangée à l'essence de térébenthine et aux pigments, jusqu'au vernissage où elle est appliquée pure.

La cinquième recette de Point est celle d'un vernis teinté, identifiable à un glacis, dont la composition reprend certainement le liant résineux précédent, tout en y mêlant une quantité infime de pigment jaune. Cette couche de finition colorée, contrairement à la transparence parfaite des vernis précédents, ajoute à ses peintures une patine mordorée qui « pastiche » le jaunissement des tableaux du passé par son effet de « vieux neuf » remarqué par André Warnod[390]. Le chromatisme chaud d'un tableau comme *Le Jugement de Pâris* [fig. 158] en 1911, croisé avec le témoignage de Warnod en 1912, situe chronologiquement l'expérimentation de ce vernis teinté à une période tardive de la carrière du peintre. Ces dates coïncident avec la réédition du *Traité de la peinture* de Léonard de Vinci, traduit par Joséphin Peladan en 1910, à partir duquel Point tente de reconstituer la patine dorée des tableaux de la Renaissance :

> « On dit trop fréquemment que c'est le temps qui a donné le ton ambré des tableaux anciens. Et l'on accuse les vernis d'avoir jauni, bruni. Dans une grande quantité de cas, c'est faux. En voici un exemple pris dans le traité de Léonard de Vinci lorsqu'il donne la recette pour faire un très beau vert. Il recommande de

---

[388] *Ibid*., p. 18.
[389] MOREAU-VAUTHIER Charles, *Comment on peint aujourd'hui*, *op. cit*., p. 84.
[390] WARNOD André, « Le Salon de la Société nationale des Beaux-Arts, salle X », *Comœdia*, 17 avril 1912. Cité dans : DORÉ Robert, *Armand Point et son œuvre (1861-1932)*, *op. cit.*, p. 398 : « On y voit tous les Armand Point et l'on se croirait dans la boutique d'un fabricant de vieux neuf. Armand Point pastiche les maîtres anciens jusqu'à ajouter ce jus doré sur tous ces tableaux, qui leur donne l'air d'avoir séjourné longtemps dans une salle de musée. »

> se servir du vert de gris et de le glacer avec de l'aloïs broyé à l'huile, or cet aloïs est un très beau brun très transparent. On peut se servir de cet aloïs avec toutes les couleurs, dit-il. Il est impossible de dévernir à fond un tableau sans enlever ce brun qui n'est pas le produit du temps[391]. »

Jusqu'à la fin de sa vie, à titre de membre de la Commission de restauration du musée du Louvre, Point contestera le dévernissage abusif des restaurateurs, jugés coupables de supprimer les ultimes glacis des tableaux des anciens maîtres[392].

Alexandre Séon

Alexandre Séon défend une opinion contraire à celle d'Armand Point au sujet de la finition de ses tableaux. Séon prend explicitement position contre le vernissage de ses peintures dans une lettre adressée au conservateur Jean Grivolat suite à l'acquisition de l'œuvre *Le Poète* [fig. 186] en 1896 : « Il m'est très agréable de savoir mon "Poète" au musée de St-Étienne. Vous voudrez bien laisser la toile telle sans aucun vernis ; la peinture se conserve mieux ainsi[393]. » Le souhait de l'artiste, motivé par le souci de la bonne conservation de ses œuvres, n'a pas nécessairement été respecté : *Le Poète* [fig. 186] affiche de nos jours un éclat brillant qui laisse soupçonner la pose ultérieure d'un vernis, de même que le *Sâr Joséphin Péladan* [fig. 189] a subi plusieurs vernissages de la part de restaurateurs successifs[394]. Plusieurs œuvres du corpus illustrent cependant la préférence du peintre par leur manque de couche de protection, vérifiée dans le cas de *Lamentation d'Orphée* [fig. 180] et supposée à l'observation de la surface mate d'autres peintures telles que *Les Vierges* [fig. 194[395]]. La matité apparaît en effet comme une qualité recherchée dans la finition des peintures de Séon.

---

[391] POINT Armand, « Faut-il "nettoyer" et restaurer les œuvres d'art ? », *art. cit.*, p. 8.
VINCI Léonard de, *Traité de la peinture*, PELADAN Joséphin (trad.), Paris, Delagrave, 1910 [entre 1487 et 1513], p. 211 : « Après avoir employé ce vert-de-gris, si on passe dessus une couleur légère de cet aloès liquéfié, la couleur deviendra très belle. »
[392] POINT Armand, « Faut-il "nettoyer" et restaurer les œuvres d'art ? », *art. cit.*, p. 8 : « Après cet exposé sommaire, tout le monde peut comprendre le danger du dévernissage. Comment, en effet, pour enlever un vernis superposé, par de l'alcool plus ou moins dilué dans de l'eau, ne pas détruire cet épiderme si délicat des glacis ? J'affirme que c'est impossible. »
[393] SÉON Alexandre, Lettre à Jean Grivolat, Paris, [vers 1896-1897]. Saint-Étienne, Musée d'Art moderne et contemporain.
[394] Dossier d'Alexandre Séon, *Sâr Joséphin Péladan*, Paris, C2RMF, F8946.
[395] Dossier d'Alexandre Séon, *Lamentation d'Orphée*, Paris, C2RMF, F17919.

Conclusion

La description matérielle et technique des œuvres choisies comme objets d'étude, peintes à l'époque du Salon de la Rose † Croix par Maurice Chabas, Jean Delville, André des Gachons, Fernand Khnopff, Alphonse Osbert, Armand Point et Alexandre Séon, démontre l'hétérogénéité de la peinture idéaliste. L'inégalité des corpus et des sources est le premier constat qui s'impose au terme de cette démonstration. Des artistes comme Delville s'effacent derrière un corpus trop sélectif d'une dizaine d'œuvres, dont la fortune critique ne garantit pas la représentativité. D'autres comme Osbert sont mis en lumière par un corpus quasiment exhaustif d'une centaine d'œuvres, précisément identifiées grâce à un catalogue raisonné. Des peintres comme Gachons ont passé sous silence leurs matériaux et leurs techniques, ne laissant à la postérité aucune source susceptible de dépasser l'analyse superficielle des œuvres. D'autres comme Point ont mis à l'écrit leurs recettes de peinture, permettant à l'historien de l'art d'étayer l'observation des tableaux sur le témoignage de leurs auteurs. La diversité des matériaux et des techniques est le deuxième constat amené par la description des œuvres. La peinture idéaliste est unifiée de prime abord par la généralisation de la peinture à l'huile sur toile, pratiquée par l'ensemble des artistes et prévalente dans l'œuvre de la majorité d'entre eux à l'exemple de Séon. Elle se singularise pourtant par l'expérimentation marginale de nombreux autres matériaux, en particulier l'aquarelle sur papier dont Gachons s'est fait une spécialité. La construction de la couche picturale respecte d'une manière générale la superposition de la préparation, de l'ébauche, des dessous, des accents et du vernis, un schéma illustré notamment par les tableaux de chevalet de Chabas. La stratification de la peinture se simplifie ou se complexifie cependant à l'extrême dans les œuvres peintes *alla prima* ou par glacis, qui éclairent plusieurs facettes du travail en plein air et en atelier d'artistes comme Khnopff. Cette hétérogénéité de la peinture idéaliste, accusée par le déséquilibre des corpus et des sources, attestée par la variété des matériaux et des techniques, doit être surmontée pour révéler les connexions qui relient les artistes et les œuvres. Leur positionnement dans le contexte de l'évolution des techniques picturales au XIXe siècle et leur confrontation à la doctrine idéaliste du Salon de la Rose † Croix pourront élucider les problèmes historiques et théoriques communs qui ont motivé des réponses matérielles et techniques divergentes de la part des peintres idéalistes.

PARTIE II : TRADITION ET MODERNITÉ

Introduction

La peinture du XIXe siècle perpétue la tradition autant qu'elle introduit la modernité par ses choix de matériaux et de techniques. Richard Thomson, à travers son analyse de l'art français sous la Troisième République « en termes de continuité avec le passé et d'adaptation au présent » dans *The Presence of the Past in French Art*, invite à réécrire le récit d'une modernité construite sur les fondations, plutôt que sur les ruines, de la tradition[396]. Ces deux notions omniprésentes dans le discours des peintres, en deçà des définitions générales des dictionnaires de leur époque et des débats irrésolus des chercheurs de notre temps, peuvent être admises dans une acception spécifique à l'histoire technique de l'art[397]. La tradition technique, fondée sur la continuité des recettes du passé, se réfère en l'occurrence à un savoir-faire multiséculaire transmis d'une génération de peintres à la suivante. La modernité technique, caractérisée par la nouveauté des recettes du présent, désigne au contraire l'invention par les peintres de procédés distinctifs de leur époque. Ces deux axes, pensés dans leur complémentarité, distinguent l'imitation des recettes anciennes et l'expérimentation de procédés nouveaux comme les deux orientations parallèles et parfois convergentes des recherches techniques contemporaines auxquelles participe le symbolisme pictural. La contribution des artistes idéalistes à ces recherches est au centre de notre réflexion : leurs matériaux et leurs techniques témoignent-ils des évolutions de l'histoire technique de la peinture au XIXe siècle ? La partie médiane de notre thèse est une tentative de contextualisation de la peinture idéaliste au regard des acquis récents de la recherche en histoire technique de l'art. Elle dépasse l'analyse individuelle des œuvres menée dans les chapitres précédents par un exposé chronologique de l'évolution des techniques, dans un cadre spatio-temporel étendu à l'histoire occidentale de la peinture depuis l'Antiquité, tout en étant focalisé sur la France du long XIXe siècle entre 1789 et 1914. Son approche comparative met en relation les sept artistes

[396] THOMSON Richard, *The Presence of the Past in French Art, 1870–1905: Modernity and Continuity*, New Haven, Yale University Press, 2021, p. 10.

[397] Pour une discussion autour des termes *tradition* et *modernité* dans le contexte du langage courant au XIXe siècle, de la recherche universitaire actuelle et de l'histoire technique de l'art contemporain, voir par exemple : LITTRÉ Émile, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1873-1874, p. 585 et 2293 ; ADAMSON Natalie et NORRIS Toby (dir.), « Introduction », *in Academics, Pompiers, Official Artists and the Arrière-garde: Defining Modern and Traditional in France, 1900-1960*, actes de colloque (Boston, College Art Association Annual Conference, 2006), Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2009, p. 1-14 ; CALLEN Anthea, « Tradition and Innovation », *in The Art of Impressionism*, *op. cit.*, p. 1-14.

LE BELLER, Elodie. La matérialité de la peinture idéaliste à l'époque du Salon de la Rose † Croix (1892-1897) - 2024

du corpus et les autres exposants du Salon de la Rose † Croix avec les maîtres anciens et les peintres contemporains. Les matériaux et les techniques de la peinture idéaliste, ainsi replacés dans une perspective historique, doivent permettre d'élucider les facteurs et les modèles qui ont motivé leurs choix. Le plan thématique de cette seconde partie aborde successivement trois évolutions majeures susceptibles d'affecter la technique des peintres au XIXe siècle, chacune introduite par un historique destiné à installer le contexte dans lequel s'inscrivent les artistes idéalistes. Un premier chapitre, à la croisée de l'artisanat et de l'industrie, les confronte à l'essor du marché du matériel artistique à l'ère de la révolution industrielle. Un deuxième chapitre, entre archaïsme et actualité, démontre leur engagement en faveur de la rénovation de recettes picturales anciennes adaptées aux recherches techniques contemporaines. Un troisième chapitre, de l'académisme à l'impressionnisme, les positionne face aux dissensions techniques qui opposent ces deux mouvements dans le dernier quart du XIXe siècle.

Chapitre 1 : Artisanat et industrie

Introduction : Historique

La révolution industrielle, et la mécanisation de la production des biens de consommation qu'elle engendre dans toutes les branches de l'économie européenne à partir de la fin du XVIIIe siècle, transforment le marché du matériel artistique en le détournant de l'artisanat pour l'engager dans l'industrie. Les mutations de ce commerce en cours de transition entre la tradition artisanale et la modernité industrielle – en particulier la spécialisation des marchands de couleurs, la standardisation des toiles à peindre et la diversification des pigments pour la peinture – ont une incidence directe sur les matériaux fournis aux artistes idéalistes dans les années 1890. Notre présentation de ces évolutions se concentre sur le marché parisien, conformément au lieu de création ou d'exposition commun à tous les représentants du Salon de la Rose † Croix.

La spécialisation des marchands

La profession de marchand de couleurs, présentée dans le cadre du marché parisien du XIXe siècle par Clotilde Roth-Meyer, acquiert sa spécificité et son autonomie à l'époque contemporaine[398]. Le commerce du matériel pour artistes était, jusqu'à la Révolution française, réparti entre la corporation des épiciers habilités au négoce d'épices et de drogues (entre autres des pigments) et la corporation des peintres autorisés à vendre des matériaux préparés à la main (supports, peintures et instruments[399]). La suppression des corporations et la libéralisation du commerce par les lois d'Allarde et Le Chapelier en 1791 favorisent la redéfinition du marché du matériel artistique[400]. Le *marchand de couleurs*, dont l'appellation remonte à 1634 mais dont l'activité fait l'objet d'une rubrique attitrée dans les almanachs parisiens à partir de 1789, supplante l'épicier et le peintre en prenant le monopole sur le commerce de matières premières

---

[398] ROTH-MEYER Clotilde, *Les Marchands de couleurs à Paris au XIXe siècle*, *op. cit.*
Ce sujet est également traité par Pascal Labreuche : LABREUCHE Pascal, *Paris, capitale de la toile à peindre*, *op. cit.*

[399] *Almanach Dauphin*, 1777. Cité dans : ROTH-MEYER Clotilde, *Les Marchands de couleurs à Paris au XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 59 : « Les Épiciers, le second des six corps des marchands, sont ceux qui ont le droit de vendre en gros & en détail, toutes les épices & les drogues simples qui s'emploient dans les aliments, dans la médecine, & dans les Arts ».
Nouveaux règlemens accordez aux directeurs, corps & communauté de l'Académie de Saint-Luc, 1738. Cité dans : *Ibid*., p. 68 : « Seront […] en droit les Maîtres desdits Arts, & leurs Veuves, d'apprêter, fabriquer, vendre & débiter les Toiles, couleurs à l'huile & en détrempe, crayon, encre de la Chine, pinceaux & autres matières, & instruments à l'usage des Peintres & Sculpteurs ».

[400] LABREUCHE Pascal, *Paris, capitale de la toile à peindre*, *op. cit.*, p. 15.

ou de produits finis à destination des artistes[401]. La préparation du matériel nécessaire à la fabrication d'un tableau, assurée sous l'Ancien Régime par l'artiste ou ses apprentis dans le cadre d'ateliers collectifs, est désormais déléguée au marchand de couleurs ou aux fabricants associés (broyeurs, tisserands, menuisiers, etc.). La dépendance qui en résulte entre le peintre et son marchand est d'autant plus impérieuse que ce dernier métier ne se résume pas à celui de fournisseur de matériel artistique. Le commerçant étend fréquemment ses activités à celles d'inventeur (par la recherche de produits optimisés pour la peinture), de fabricant (par la préparation de supports ou de couleurs), de marchand de tableaux (par la location ou la vente d'œuvres d'art), de restaurateur (par le nettoyage ou le rentoilage d'œuvres anciennes) et même d'assistant du peintre (par le transport ou le vernissage de ses tableaux). Dans l'histoire de la peinture du XIXe siècle, le marchand de couleurs devient en cela un maillon essentiel du monde de l'art, ce « réseau de coopération dont tous les acteurs accomplissent un travail indispensable à l'aboutissement de l'œuvre[402] » tel que l'a défini Howard Becker.

Le marché du matériel artistique se développe en même temps qu'il se spécialise. Son essor est stimulé par la forte croissance démographique de la population de peintres professionnels et amateurs tout au long du XIXe siècle. Les commerçants se multiplient en proportion de leurs clients : Clotilde Roth-Meyer estime une hausse de 13 à 708 marchands de couleurs à Paris entre 1798 et 1899[403]. L'augmentation et la diversification de l'offre, illustrée à son paroxysme par les catalogues commerciaux volumineux des maisons Lefranc et Sennelier en 1892 et 1896, répondent à celles de la demande d'une clientèle plus nombreuse et plus hétérogène[404]. Les marchands de couleurs suscitent les attentes autant qu'ils satisfont les besoins des peintres par le développement de nouvelles gammes de produits, en particulier dans le domaine des supports, des pigments, des instruments portatifs pour la peinture de plein air ou des panoplies à destination des amateurs. La science alimente ces innovations du marché du matériel artistique à l'ère du progressisme et du positivisme. La naissance de la chimie moderne, située par convention dans le dernier quart du XVIIIe siècle avec les travaux du chimiste français Antoine Lavoisier, ouvre au siècle suivant une collaboration fructueuse entre les marchands, les artistes et les chimistes, qui mènent parallèlement ou conjointement des expériences destinées à améliorer les matériaux de la peinture mis sur le marché. Les brevets, déposés en nombre croissant à l'Institut national de la propriété industrielle ou à la Société

[401] LABREUCHE Pascal, *Paris, capitale de la toile à peindre*, *op. cit.*, p. 85.
[402] BECKER Howard, *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 2010 [1982], p. 49.
[403] ROTH-MEYER Clotilde, *Les Marchands de couleurs à Paris au XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 116.
[404] LEFRANC & Cie, *Fabrique de couleurs & vernis*, *op. cit*., 1892 ; SENNELIER Gustave, *Catalogue général illustré*, *op. cit*.

d'encouragement pour l'industrie nationale, sont la mémoire de leurs inventions de supports, de pigments, de liants ou encore d'instruments, dont certaines auront des répercussions profondes et durables sur l'évolution de la peinture contemporaine. Ces innovations accompagnent le changement de méthode de production engendré par la révolution industrielle, à une époque où la fabrication artisanale à la main est progressivement supplantée par une production mécanique à la machine à vapeur des matériaux de la peinture.

La standardisation des supports

Le secteur de la toile à peindre est constitué selon Pascal Labreuche de deux marchés parallèles à Paris au XIXe siècle : un marché principal pour le tableau de chevalet, ouvert à la consommation de masse des professionnels comme des amateurs, et un marché secondaire pour la peinture monumentale, réservé à des fabricants et des clients spécialisés[405]. Le tableau de chevalet, peint sur un chevalet d'atelier ou de campagne grâce à son support mobile au matériau rigide (toile sur châssis, panneau de bois ou feuille de carton) et aux dimensions limitées (petit, moyen ou grand format), reçoit ses lettres de noblesse à l'époque moderne avant d'être remis en question au début du XXe siècle[406]. La peinture monumentale, dont le support fixe s'adapte à la structure d'un édifice par son matériau (en général de la toile marouflée sur le mur) et ses dimensions (le très grand format), est réduite à de modestes panneaux décoratifs dans les intérieurs intimistes du XVIIIe siècle avant de renaître dans les décors laïcs et religieux commandés au XIXe siècle[407]. En dépit de ces commandes, le tableau de chevalet conserve une place centrale dans la production des peintres actifs autour de 1900. Sa pratique est renouvelée par l'amélioration des supports proposés à la vente par les marchands de couleurs, sous l'effet de nombreuses innovations dans le domaine du tissage, du montage ou de la préparation des toiles. Elle est simultanément uniformisée par la normalisation des supports consécutive à l'industrialisation du marché, la production mécanique en série exigeant l'application de standards prédéfinis. La norme du tableau de chevalet qui se stabilise au XIXe siècle est caractérisée par son matériau textile, sa préparation blanche et son format rectangulaire.

Le matériau textile, dont l'usage en peinture se vérifie dès l'Antiquité, remplace à l'époque moderne le panneau de bois comme support privilégié de la peinture de chevalet. La

---

[405] LABREUCHE Pascal, *Paris, capitale de la toile à peindre*, *op. cit.*, p. 245.
Le sujet est également traité par Anthea Callen : CALLEN Anthea, « The Blank Canvas », « Canvas, Texture and Materiality », « Grounds for Oil Painting », *in The Art of Impressionism*, *op. cit.*, p. 15-29, 30-49 et 50-61.
[406] BÉGUIN André, *Dictionnaire technique de la peinture*, *op. cit.* , p. 713 ; TARABOUKINE Nikolaï, « Du chevalet à la machine », *in Le Dernier Tableau : du chevalet à la machine, pour une théorie de la peinture, écrits sur l'art et l'histoire de l'art à l'époque du constructivisme russe*, Paris, Champ Libre, 1980 [1923], p. 27-83.
[407] BERGEON Ségolène et CURIE Pierre, *Peinture et dessin*, vol. 1, *op. cit.*, p. 212 ; LABREUCHE Pascal, *Paris, capitale de la toile à peindre*, *op. cit.*, p. 254.

toile prend l'avantage en Europe dès le XVIe siècle, jusqu'à devenir « le support pictural ultra-majoritaire au cours des XVIIe et XVIIIe siècles[408] », une prévalence maintenue tout au long du XIXe siècle où son application s'étend aux tableaux de chevalet comme aux peintures monumentales. Cette préférence unanime en faveur de la toile s'explique par les qualités intrinsèques du matériau (résistance, souplesse, légèreté) autant que par les avantages pratiques du support (baisse du coût de la matière première et de la production mécanisée, commodité du transport et du stockage après enroulement). Ces bénéfices sont renforcés par les innovations techniques destinées à l'amélioration des châssis et des toiles, en particulier l'invention du châssis à clefs (dont le plus ancien exemple connu date de 1772) et l'augmentation de la largeur des laizes (qui s'élèvent à 8 mètres en 1844[409]). Tous ces facteurs contribuent à marginaliser l'emploi des autres supports disponibles tels que le papier, le bois ou le mur dans la peinture de la fin du XIXe siècle.

La préparation blanche, une constante de l'histoire technique de la peinture depuis l'Antiquité, connaît une courte interruption à l'époque moderne[410]. Alors que les peintres des XVIIe et XVIIIe siècles lui préfèrent une préparation foncée de couleur brun-rouge, la génération néo-classique revient définitivement aux préparations claires de couleur grise puis blanche. Ce retour du fond blanc dans la peinture de l'époque contemporaine obéit à des motifs d'ordre technique (la prévention des défauts de conservation des peintures sur fonds colorés), optique (la recherche d'un chromatisme lumineux), historique (la redécouverte des peintures sur fond blanc des primitifs flamands) et idéologique (la symbolique vertueuse de la couleur blanche). Les marchands de couleurs normalisent la préparation blanche pour les supports standards, tout en proposant une grande variété de préparations colorées sur des toiles vendues au mètre, dont certains peintres expérimenteront les effets chromatiques dans le dernier quart du XIXe siècle[411]. La préparation blanche, enduite par le fabricant dans le cas le plus commun de toiles prêtes à l'emploi, se décline en deux variantes principales : la préparation grasse non absorbante, dont la composition est sous-entendue par l'appellation « toiles préparées pour la peinture à l'huile »

---

[408] LABREUCHE Pascal, *Paris, capitale de la toile à peindre*, *op. cit.*, p. 12.
[409] *Ibid.*, p. 44 et 144.
[410] Au sujet de la préparation du support, voir : CALLEN Anthea, « Grounds for Oil Painting », *in The Art of Impressionism*, *op. cit.*, p. 50-61 ; HOENIGSWALD Ann, « Une question de fond : observations sur les couches de préparation de tableaux du XIXe siècle », *in* TRÉMOLIERES Bénédicte (dir.), *Peindre au temps des impressionnistes : l'apport de l'étude matérielle des toiles*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2016, p. 11-31 ; LABREUCHE Pascal, « Héritage et tradition technique », *in Paris, capitale de la toile à peindre*, *op. cit.*, p. 25-80.
[411] HOENIGSWALD Ann, « Une question de fond : observations sur les couches de préparation de tableaux du XIXe siècle », *in* TRÉMOLIERES Bénédicte (dir.), *Peindre au temps des impressionnistes*, *op. cit.*, p. 28 : « Les albums d'échantillons montrent que la gamme de couleurs disponibles était considérablement plus étendue que ce que laissent penser les catalogues des marchands de couleurs. »

qui désigne le modèle ordinaire dans les catalogues des marchands de couleurs ; et la préparation absorbante, commercialisée pour la première fois sous ce nom par le marchand français Étienne Rey vers 1821[412].

Le format rectangulaire, perpétué tout au long de l'histoire de la peinture, est figé dans ses proportions à l'ère industrielle par la standardisation des toiles à peindre. Si l'origine de la fabrication en série de supports aux formats fixes est antérieure, Pascal Labreuche repère une première liste de mesures standardisées au XVIIIe siècle (dans le *Dictionnaire universel de commerce* de Savary Des Bruslons en 1730) puis situe une seconde phase de normalisation au XIXe siècle (vraisemblablement initiée par Lefranc & Cie dans les années 1830-1850 puis 1880[413]). Ce processus aboutit à la définition des formats *portrait*, *paysage* et *marine*, selon les dénominations commerciales en vigueur à partir de 1889. De même que les mesures du premier format portrait satisfont au XVIIIe siècle la multitude des commandes passées aux portraitistes, les proportions des formats paysage et marine plus tardifs s'adaptent au milieu du XIXe siècle à l'épanouissement de ces deux genres picturaux portés par l'essor de la peinture de plein air. Cette standardisation, susceptible d'influencer les choix artistiques des peintres relatifs à la composition de leurs tableaux, est imposée par les fabricants pour des raisons pratiques (l'optimisation de la production de châssis, de toiles et de cadres) et économiques (la réduction du temps et du coût de production des supports). Le prix attractif, la disponibilité immédiate et la commodité d'usage des toiles prêtes à l'emploi détournent la plupart des peintres des autres options offertes par les marchands de couleurs, telles que la commande de supports non standards ou l'achat de toile au mètre à monter sur châssis. Le choix d'un support hors normes par son matériau, sa préparation ou son format apparaît dans ce contexte comme un acte de résistance face aux lois économiques du marché du matériel artistique, qui tendent à uniformiser la production picturale contemporaine par la standardisation de la toile à peindre.

La diversification des pigments

La mutation du métier de marchand de couleurs accompagne l'évolution des méthodes de fabrication des pigments au XIXe siècle, deux sujets étudiés conjointement par Clotilde Roth-Meyer[414]. Le broyage artisanal des couleurs, réalisé à la main au moyen d'une molette, est

---

[412] LEFRANC & Cie, *Fabrique de couleurs & vernis*, *op. cit.*, 1892, p. 16 ; CALLEN Anthea, *The Art of Impressionism*, *op. cit.*, p. 53 et 59.
[413] LABREUCHE Pascal, *Paris, capitale de la toile à peindre*, *op. cit.*, p. 33-39 et 298-304.
[414] ROTH-MEYER Clotilde, « Préparation des couleurs pour la vente », « Le conditionnement des couleurs », *in Les Marchands de couleurs à Paris au XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 263-293 et 294-304.
Le sujet est également traité par Anthea Callen : CALLEN Anthea, « The Matter of Impressionism », *in The Art of Impressionism*, *op. cit.*, p. 98-110.

accompli depuis l'Antiquité par les peintres ou leurs assistants, avant d'être délégué à partir du XVIIIe siècle aux marchands de couleurs en raison des lourdes contraintes imposées par une tâche chronophage, fastidieuse et nocive. Au broyage manuel succède à l'ère industrielle le broyage mécanique, suite à l'invention au début du XIXe siècle de machines à broyer, dont l'usage s'impose face aux nombreux avantages de la mécanisation qui permet de réduire le coût de production, d'augmenter la quantité produite et de stabiliser la qualité du produit[415]. Les fabricants et les peintres qui privilégient encore le broyage artisanal à la méthode industrielle font figures d'exceptions en France à la fin du XIXe siècle[416]. Les couleurs prêtes à l'emploi, préalablement broyées et mélangées au liant, conditionnées en tablettes, en godets, en flacons ou en tubes, priment à cette époque sur les pigments en poudre dans les catalogues des marchands. L'invention du tube de peinture, composé en étain pliable et fermé d'un bouchon à vis, est brevetée par l'artiste américain John Goffe Rand en 1841, exploitée par la firme anglaise Winsor & Newton dès 1842 et importée sur le marché français vers 1850[417]. Le tube de peinture, dont l'usage se généralise dans les décennies suivantes, remplace alors définitivement la vessie de porc (le récipient le plus ancien et le plus courant entre le XVe et le XIXe siècles) et la seringue en verre ou en métal (expérimentée autour de 1840) pour faciliter la conservation, le stockage et le transport des couleurs en atelier et en plein air[418]. La perte de contrôle des artistes sur la qualité des couleurs prêtes à l'emploi suscite l'inquiétude des peintres contemporains, dont Jehan Georges Vibert se fait le porte-parole lorsqu'il dénonce en 1891 l'excès de liants et d'additifs dans la composition des tubes de peinture, ajoutés au bénéfice des marchands de couleurs et au préjudice de la pérennité des tableaux[419].

Les marchands de couleurs élargissent leur offre de pigments en même temps qu'ils en modifient la préparation et le conditionnement. Le nombre de pigments à la disposition des peintres, plutôt stable et limité de l'Antiquité à la période moderne, connaît un accroissement subit à l'ère industrielle grâce aux progrès de la chimie des couleurs. Les recherches menées

---

[415] ROTH-MEYER Clotilde, *Les Marchands de couleurs à Paris au XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 277 : « une douzaine de projets de machines ont été brevetés entre les années 1820 et 1850. »

[416] Gustave Sennelier expose à sa clientèle sa méthode du broyage à la molette : SENNELIER Gustave, *Catalogue général illustré*, *op. cit*., p. 7 ; SENNELIER Gustave, *La Chimie des couleurs*, Paris, s. n., 1912.

[417] RAND John Goffe, Brevet : « Improvement in the Construction of Vessels or Apparatus for Preserving Paint », 11 septembre 1841. Washington, Smithsonian Institution, Archives of American Art, John Goffe Rand papers ; CALLEN Anthea, *The Art of Impressionism*, *op. cit.*, p. 106.

[418] CALLEN Anthea, *The Art of Impressionism*, *op. cit.*, p. 105-106.

[419] VIBERT Jehan Georges, *La Science de la peinture*, *op. cit*., p. 117-118 : « Le fond de l'affaire, c'est que les couleurs broyées liquides se conservent plus longtemps, et puis… que l'huile coûte moins cher que la couleur, et que plus il y a de l'une, moins il y a de l'autre. Seulement les couleurs sont tellement chargées d'huile actuellement qu'elles couleraient sur la palette si l'on n'y ajoutait de la cire pour leur redonner corps ; plus on met de cire, plus on peut mettre d'huile, on pourrait même ne plus mettre de couleur du tout ».

par les chimistes dès la fin du XVIIIe siècle, telles que l'application en peinture du blanc de zinc par Jean-Baptiste Courtois en 1779, la découverte du chrome par Louis-Nicolas Vauquelin en 1797 ou la synthèse du bleu outremer par Jean-Baptiste Guimet en 1826, mettent sur le marché de nouveaux pigments artificiels bientôt plébiscités par les peintres contemporains[420]. Les innovations s'accélèrent dans la deuxième moitié du XIXe siècle suite à la découverte des pigments azoïques et des couleurs d'aniline, colorants de synthèse respectivement introduits avec le brun Bismarck préparé par Carl Alexander von Martius en 1864 et la mauvéine brevetée par William Henry Perkin en 1856[421]. Cette dynamique profite moins aux blancs, aux noirs et aux bruns qu'aux couleurs du spectre visible, en particulier les verts et les violets dont les gammes manquaient jusqu'alors de variété. Les pigments et les colorants chimiques, exploités dans le secteur de la teinturerie préalablement à la peinture, renouvellent la culture visuelle et matérielle du XIXe siècle en revêtant les objets de la vie quotidienne de teintes inédites par leur éclat et leur diversité. Celles-ci se reflètent dans le chromatisme exalté des peintures contemporaines, en particulier les tableaux impressionnistes, lieu d'émergence d'une « esthétique chimique » analysée par Laura Anne Kalba[422].

L'offre des marchands de couleurs est plus diversifiée que jamais dans les catalogues de la fin du XIXe siècle, où les nouveaux pigments découverts à l'époque contemporaine (tels que le blanc de zinc, les chromes et les cobalts) s'ajoutent aux pigments anciens perpétués depuis l'Antiquité (tels que le blanc de plomb, les ocres et les terres). L'attirance des peintres pour l'intensité des couleurs chimiques est tempérée par leur défiance face à la fugacité de celles-ci, dans un climat de suspicion qui pèse sensiblement sur le marché du matériel artistique dans les années 1890[423]. Les peintres, d'une part, alertent leurs confrères sur les défauts de conservation causés par certains pigments : un exposé sur les « couleurs bonnes et couleurs mauvaises » est par exemple ajouté par Jehan Georges Vibert en appendice de *La Science de la peinture* en 1891[424]. Les marchands, d'autre part, tentent de rassurer leurs clients par une

[420] Le blanc de zinc, le jaune de chrome et le bleu outremer apparaissent dans la « Liste des couleurs les plus employées » dressée par Lefranc : MOREAU-VAUTHIER Charles, *Comment on peint aujourd'hui*, *op. cit*., p. 105.
[421] Pour un historique du blanc de zinc, du jaune de chrome, du bleu outremer artificiel, des pigments azoïques et des couleurs d'aniline, voir : PEREGO François, *Dictionnaire des matériaux du peintre*, *op. cit*., p. 70-71, 103-104, 241-242, 413-414 et 591-592.
[422] KALBA Laura Anne, « Impressionism's Chemical Aesthetic: The Materials and Meanings of Color », *in Color in the Age of Impressionism : Commerce, Technology, and Art*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2017, p. 69-120.
[423] VIBERT Jehan Georges, *La Science de la peinture*, *op. cit*., p. 87 : « Depuis Rubens, on a inventé beaucoup de couleurs et la science en fournit de nouvelles tous les jours ; malheureusement elle s'applique à les faire plutôt brillantes que solides. La découverte de l'aniline, entre autres, est une vraie catastrophe pour les arts. »
[424] VIBERT Jehan Georges, « Couleurs bonnes et couleurs mauvaises », *in La Science de la peinture*, *op. cit.*, p. 280-292.

transparence accrue sur les méthodes de fabrication et le degré de stabilité des peintures : un système d'astérisques sert notamment à distinguer les « couleurs solides » (*) et les couleurs d'une « fixité complète » (**) dans le catalogue commercial de Lefranc & Cie [425]. Les dissensions s'exacerbent dans ce contexte entre les partisans et les détracteurs des pigments chimiques. Charles Moreau-Vauthier oppose dans *Comment on peint aujourd'hui* la palette traditionnelle (« palette classique »), qui privilégie la pérennité des pigments éprouvés par les anciens maîtres, à la palette moderne (« palette impressionniste »), qui recherche l'éclat des couleurs atteint par la chimie moderne. Les peintres de la fin du XIXe siècle, dont les choix de matériaux s'avèrent moins catégoriques, optent en majorité pour une palette mixte (« palette intermédiaire ») où s'équilibrent et se complètent les anciens et les nouveaux pigments[426].

Sous-chapitre A : Monopole du marchand de couleurs

L'identité des marchands

À une époque où le marchand de couleurs détient le monopole de la vente de matériel artistique, il importe de resituer la peinture idéaliste dans le marché qui en conditionne la fabrication au cours de la décennie 1890. L'identité des partenaires et la nature des partenariats qui relient les artistes du corpus aux marchands de couleurs, élucidés à partir des archives commerciales (marques de fabrique, catalogues, publicités, etc.), sont des indicateurs de leur adhésion à la tradition artisanale ou à la modernité industrielle en tension dans le marché du matériel artistique du XIXe siècle. Parmi les nombreux fournisseurs français ou étrangers, parisiens ou régionaux auxquels les exposants du Salon de la Rose † Croix font appel, les noms de Blanchet et de Lefranc – représentatifs de deux modèles économiques opposés – se distinguent comme des collaborateurs privilégiés par leur récurrence dans les sources primaires.

La maison Blanchet, installée à Nantes dès 1835 et à Paris depuis 1851, reprend le fonds de commerce de l'enseigne « À la palette d'or » fondée en 1800 par le marchand de couleurs Étienne Rey[427]. Émile Blanchet, unique gérant de la boutique parisienne située au 20, rue Saint-Benoît à partir de 1887, perpétue le modèle d'une maison artisanale à la capacité de production limitée et d'un commerce de proximité à la clientèle d'habitués. En dépit de la dispersion des archives commerciales de l'entreprise, les œuvres et les documents rassemblés par son

[425] LEFRANC & Cie, *Fabrique de couleurs & vernis*, *op. cit*., 1892, p. 4.
[426] MOREAU-VAUTHIER Charles, *Comment on peint aujourd'hui*, *op. cit*., p. 13.
[427] Guide Labreuche : Rey (1800-1823), [https://www.guide-labreuche.com/collection/commerces/rey], consulté le 24 octobre 2023 ; Maison Blanchet : boutiques (1835-1964), [https://sites.google.com/view/maison-blanchet/boutiques-1835-1964], consulté le 24 octobre 2023.

descendant Frédéric Blanchet signalent de nombreux peintres idéalistes parmi ses clients[428]. La marque de fabrique de la maison Blanchet, apposée sur les supports préparés dans ses ateliers, apparaît au revers de trois peintures du corpus (*Passantes de rêve* [fig. 39] d'André des Gachons, *Hymne à la mer* [fig. 120] d'Alphonse Osbert et *Éros* [fig. 156] d'Armand Point) et se répète sur les toiles ou les panneaux employés à la fin du XIXe ou au début du XXe siècles par plusieurs peintres rosicruciens (entre autres Edmond Aman-Jean, Maurice Chabas, Louis Welden Hawkins, Henri Martin, Edgard Maxence et Carlos Schwabe[429]). Les couleurs complètent les supports de la marque Blanchet dans le matériel d'Osbert, dont la boîte de campagne contient cinq tubes de peinture étiquetés par ce fabricant, parmi lesquels un tube de vert de baryte qui en est une spécialité depuis 1893[430]. Le marchand de couleurs est également convoqué par les sources écrites, notamment les encarts publicitaires pour la maison Blanchet insérés par André et Jacques des Gachons à chaque livraison de *L'Album des légendes* et du *Livre des légendes* en 1894-1895[431]. Il apparaît encore dans la correspondance entre Émile Blanchet et quelques peintres rosicruciens, composée d'une carte de visite de Maurice Chabas reçue vers 1898, d'un billet de Henri Martin situé en 1909, d'un message de Pierre-Émile Cornillier en date du 9 décembre 1913, en plus d'un ensemble de quinze lettres, une carte de visite et une facture d'Edgard Maxence datées entre 1909 et 1925[432]. Les relations durables révélées par ces sources témoignent de la fidélisation des peintres idéalistes comme clients de la maison Blanchet.

---

[428] BLANCHET Frédéric, *Les Blanchet, teinturiers, broyeurs, marchands de couleurs, papetiers, libraires, 1834-1964*, *op. cit.* ; BLANCHET Frédéric, « Maison Blanchet (1834-1964) », [https://sites.google.com/view/maison-blanchet/accueil], consulté le 24 octobre 2023.

[429] VIBERT Christian, Rapport de restauration de *Passantes de rêve*, *op. cit.*, p. 3 ; Dossier d'Alphonse Osbert, *Hymne à la mer*, Beauvais, Musée de l'Oise, inv. 89.18, p. 1 ; Notice d'Armand Point, *Éros*, [https://sites.google.com/view/maison-blanchet/artistes-p/point-armand], consulté le 24 octobre 2023 ; Maison Blanchet : artistes en liens avec la maison Blanchet, [https://sites.google.com/view/maison-blanchet/artistes], consulté le 24 octobre 2023.

[430] OSBERT Alphonse, Boîte à peinture, s. d. Paris, Musée d'Orsay, fonds Alphonse Osbert, RF.MO.ODO 2016, ODO 1992-2 ; Maison Blanchet : couleurs et produits pour les peintres, [https://sites.google.com/view/maison-blanchet/couleurs-et-mat%C3%A9riels/couleurs-et-produits], consulté le 25 mai 2023.

[431] GACHONS André des et GACHONS Jacques des (dir.), *L'Album des légendes*, *op. cit.* ; GACHONS Jacques des (dir.), *Le Livre des légendes*, *op. cit*.

[432] CHABAS Maurice, Carte de visite [à Émile Blanchet], Paris, [vers 1898]. Reproduit dans : BLANCHET Frédéric, *Les Blanchet, teinturiers, broyeurs, marchands de couleurs, papetiers, libraires, 1834-1964*, *op. cit*., p. 100-101 ; MARTIN Henri, Lettre [à Émile Blanchet], s. l., [1909 ?]. Reproduit dans : Maison Blanchet : Martin (Henri), [https://sites.google.com/view/maison-blanchet/artistes-m/martin-henri], consulté le 24 octobre 2023 ; CORNILLIER Pierre-Émile, Lettre à Émile Blanchet, [Paris], 9 décembre 1913. Reproduit dans : Maison Blanchet : Cornillier (Pierre-Émile), [https://sites.google.com/view/maison-blanchet/artistes-c/cornillier-pierre-emile], consulté le 24 octobre 2023 ; MAXENCE Edgard, Facture, carte de visite et quinze lettres à Émile Blanchet, [La Bernerie-en-Retz], [Golfe-Juan], [Nantes], [Paris], 1909-1925. Reproduit dans : BLANCHET Frédéric, *Les Blanchet, teinturiers, broyeurs, marchands de couleurs, papetiers, libraires, 1834-1964*, *op. cit*., p. 41 et 156-162.

L'entreprise Lefranc, descendante par alliance du marchand de couleurs Laclef établi à Paris dès 1720, a bâti son empire sur plusieurs générations[433]. Pionnière de l'industrialisation par l'ouverture en 1839 de la première usine française dédiée à la production massive de matériel artistique au moyen de machines à vapeur, elle devance durablement ses concurrents au point de dominer le marché parisien à la fin du XIXe siècle[434]. L'agrandissement de la surface de son usine et l'augmentation du nombre de ses employés sont les signes de sa prospérité dans les années 1890, époque à laquelle elle se présente dans plusieurs points de vente sous la raison sociale Lefranc & Cie [435]. Diverses sources techniques suppléent à l'absence d'archives commerciales de l'entreprise antérieures au XXe siècle pour documenter les relations tissées entre les peintres idéalistes et la maison Lefranc & Cie. Le nom du marchand est cité à plusieurs reprises dans *Peinture à l'œuf dite ooline* à l'occasion de son partenariat avec Armand Point en 1896, tandis que sa marque de fabrique figure sur les étiquettes d'une dizaine de tubes de peinture rangés dans la boîte de campagne d'Osbert au début du XXe siècle[436]. Alors que Joséphin Peladan assure la promotion du marchand par l'insertion d'un encart publicitaire à la fin du catalogue du dernier Salon de la Rose † Croix en 1897, plusieurs exposants (Edmond Aman-Jean, Edgard Maxence et Adolphe Léon Willette) s'affichent publiquement comme des clients de la maison par leur dédicace dans l'album *Les Peintres et la couleur* publié pour la première fois en 1902 [437]. Tous ces documents, qui désignent Lefranc & Cie comme un collaborateur récurrent des peintres idéalistes, confirment la suprématie de cette entreprise dans le marché parisien du matériel artistique à la fin du XIXe siècle.

Les missions des marchands

Les marchands de couleurs comme Émile Blanchet et Lefranc & Cie assurent plusieurs missions au service des peintres idéalistes. Leur principale fonction est celle de fournisseur de matériel artistique, sous la forme de matières premières, de produits prêts à l'emploi ou de commandes sur mesure, dont ils assurent la production ou la distribution. Les matériaux de la peinture estampillés par Blanchet et Lefranc attestent de l'origine de leur fabrication, mais pas

---

433 Guide Labreuche : Lefranc et Cie (1884-1922), [https://www.guide-labreuche.com/collection/commerces/lefranc-et-cie-1], consulté le 24 octobre 2023.
434 LABREUCHE Pascal, *Paris, capitale de la toile à peindre*, *op. cit.*, p. 237.
435 HARANCHIPY J. et STENGER F. (éd.), *Les Peintres et la couleur*, Paris, Lefranc et Cie, 1902, n. p.
436 POINT Armand, *Peinture à l'œuf dite ooline, op. cit.* ; OSBERT Alphonse, Boîte à peinture, s. d. Paris, Musée d'Orsay, fonds Alphonse Osbert, RF.MO.ODO 2016, ODO 1992-2.
437 *Ordre de la Rose † Croix : VIe Geste esthétique, sixième Salon*, catalogue d'exposition (Paris, Galerie Georges Petit, 5 – 31 mars 1897), Paris, Georges Petit, 1897, n. p ; HARANCHIPY J. et STENGER F. (éd.), *Les Peintres et la couleur*, *op. cit.*, n. p. ; CALVET H., HARANCHIPY J. et STENGER F. (éd.), *Les Peintres et la couleur*, Paris, Lefranc et Cie, 1925, n. p.

de leur point de vente, puisque ces deux marchands écoulent leurs produits dans un réseau de commerces étendu à la province et à l'étranger[438]. Edgard Maxence, client de la maison Blanchet depuis ses études à l'école des Beaux-Arts de Paris (d'après la marque de fabrique de *Femme à l'arum* [fig. 242] en 1895[439]), continue par exemple d'en acheter les articles par l'intermédiaire de la maison Mignon-Massart à Nantes lors de ses séjours à La Bernerie-en-Retz :

> « On a dû vous écrire hier de chez Massart pour vous demander de m'envoyer à la Bernerie des tubes de couleur vides n° 6 (couvrez les bien de papier). Veuillez y joindre 4 pinceaux martre n° 6 et 4 pinceaux martre n° 7 poil de cette longueur. […] Je crois que c'est tout, nous trouvons vos couleurs chez Mignon Massart[440]. »

L'intervention du marchand en amont de la fabrication de l'œuvre, minimale en cas de livraison de produits standards, devient décisive lorsque le peintre lui confie la préparation manuelle de commandes personnalisées. Émile Blanchet assure par exemple la fabrication de panneaux respectueux des dimensions, de la structure et de la préparation exigées par Maxence lors de commandes passées en 1909 (« je vous envoie la commande de mon panneau pour le Salon – $1^{m}40$ / $1^{m}02$ tulipier – parqueté si vous le jugez à propos ») et de nouveau en 1913 (« quand mon grand panneau sera fait je vous prierai de me le reboucher comme le petit, avec du gris[441] »). Henri Martin sollicite également la maison Blanchet pour la fabrication d'un kilo de peinture blanche broyée selon ses exigences, en parallèle de son achat de tubes de couleurs prêts à l'emploi pour le décor : « Monsieur, Veuillez m'envoyer au palais de l'Élysée 1 K° blanc de zinc plutôt fluide, mais je vous en prie ne dépassez pas la mesure, 1 outremer clair à décoration, 1 ocre jaune n° 10 décor, 1 vert émeraude n° 10 décor, le plus tôt possible pour demain jeudi midi[442]. » Les instructions qui accompagnent ces commandes sur mesure sont révélatrices des préférences des peintres quant aux propriétés des matériaux constitutifs de leurs tableaux.

---

[438] Publicité de Lefranc & Cie, *in* SOCIÉTÉ DES ARTISTES FRANÇAIS, *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants*, catalogue d'exposition (Paris, Palais des Champs-Élysées, 1896), Paris, Paul Dupont, 1896, n. p. ; Publicité de la Maison Blanchet, 1895, [https://sites.google.com/view/maison-blanchet/boutiques-1835-1964/paris-20-r-saint-benoit-1887-1905], consulté le 24 octobre 2023.

[439] Notice d'Edgard Maxence, *Femme à l'arum*, [https://sites.google.com/view/maison-blanchet/artistes-m/maxence-edgard], consulté le 24 octobre 2023.

[440] MAXENCE Edgard, Lettre à Émile Blanchet, [La Bernerie-en-Retz], 16 septembre 1915. Reproduit dans : BLANCHET Frédéric, *Les Blanchet, teinturiers, broyeurs, marchands de couleurs, papetiers, libraires, 1834-1964*, *op. cit.*, p. 160.

[441] MAXENCE Edgard, Lettre à Émile Blanchet, s. l., 15 décembre 1909. Reproduit dans : *Ibid.*, p. 156 ; MAXENCE Edgard, Lettre à Émile Blanchet, [La Bernerie-en-Retz], 14 juillet 1913. Reproduit dans : *Ibid.*, p. 157.

[442] MARTIN Henri, Lettre [à Émile Blanchet], s. l., [1909 ?]. Reproduit dans : Maison Blanchet : Martin (Henri), [https://sites.google.com/view/maison-blanchet/artistes-m/martin-henri], consulté le 24 octobre 2023.

Les marchands de couleurs, en complément de leur activité de commerçant, s'affichent comme des sponsors de la peinture idéaliste dont ils financent les manifestations artistiques par la publicité. L'insertion d'encarts publicitaires, habituelle dans les almanachs, les livrets de Salons et les périodiques du dernier quart du XIXe siècle, assure la promotion des commerçants en échange du financement des artistes[443]. Le coût de publication des revues d'art *L'Album des légendes* et *Le Livre des légendes* est en partie supporté par le partenariat conclu entre les éditeurs André et Jacques des Gachons et les marchands de couleurs Émile Blanchet et Jules Chauvin dont la publicité est imprimée à la fin de chaque fascicule[444]. Sur le même principe, le manque de fonds de l'Ordre de la Rose † Croix contraint Joséphin Peladan à un arrangement publicitaire avec Lefranc & Cie pour subventionner l'impression du catalogue de son dernier Salon en 1897[445]. Les peintres idéalistes contribuent également à promouvoir le marché du matériel artistique à l'occasion d'actions publicitaires commanditées par les commerçants, à l'instar de l'album *Les Peintres et la couleur*, pour lequel la maison Lefranc & Cie a sollicité les portraits dédicacés de clients prestigieux parmi lesquels figurent Edmond Aman-Jean et Edgard Maxence[446]. Certains marchands amateurs de critique d'art ont pu favoriser par réciprocité la réputation des peintres idéalistes, ainsi qu'en témoigne la carte de visite adressée par Maurice Chabas à Émile Blanchet en remerciement d'un article élogieux publié par ce dernier sous le pseudonyme d'Émile Féli[447]. Cette promotion mutuelle des peintres idéalistes et des marchands de couleurs renforce l'interdépendance de ces deux acteurs du monde de l'art, dont la coopération n'est pas seulement nécessaire à la fabrication des œuvres, mais également favorable au succès de leurs entreprises.

Les marchands de couleurs se présentent plus rarement comme les assistants des peintres idéalistes, susceptibles de leur confier diverses missions (entre autres le vernissage, l'encadrement ou le transport des tableaux) qui excèdent les attributions d'un fournisseur de matériel artistique[448]. La correspondance adressée par Maxence à Blanchet apporte un

---

[443] Sur les stratégies publicitaires des marchands de couleurs, voir : ROTH-MEYER Clotilde, « Comment les marchands de couleurs se faisaient-ils connaître ? », *in Les Marchands de couleurs à Paris au XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 175-203.

[444] GACHONS André des et GACHONS Jacques des (dir.), *L'Album des légendes*, *op. cit*. ; GACHONS Jacques des (dir.), *Le Livre des légendes*, *op. cit*.

[445] *Ordre de la Rose † Croix : VIe Geste esthétique, sixième Salon*, catalogue d'exposition (Paris, Galerie Georges Petit, 5 – 31 mars 1897), Paris, Georges Petit, 1897, n. p.

[446] HARANCHIPY J. et STENGER F. (éd.), *Les Peintres et la couleur*, *op. cit*., n. p. ; CALVET H., HARANCHIPY J. et STENGER F. (éd.), *Les Peintres et la couleur*, *op. cit*., n. p.

[447] CHABAS Maurice, Carte de visite [à Émile Blanchet], Paris, [vers 1898]. Reproduit dans : BLANCHET Frédéric, *Les Blanchet, teinturiers, broyeurs, marchands de couleurs, papetiers, libraires, 1834-1964*, *op. cit*., p. 100-101.

[448] Sur les fonctions subsidiaires des marchands de couleurs, voir : ROTH-MEYER Clotilde, « Les marchands restaurateurs de tableaux », *in Les Marchands de couleurs à Paris au XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 365-376.

témoignage tardif sur ces services complémentaires qui resserrent les liens professionnels entre les peintres et leurs marchands. Blanchet assume tout au long de la décennie 1910 le rôle d'intermédiaire, chargé de gérer à Paris les affaires de Maxence installé à Nantes, en particulier les déplacements d'œuvres entre la capitale et la province. Le marchand assure par exemple la livraison de *L'Écossais* [fig. 240] et de *Rosa Mystica* [fig. 247] à l'occasion de leur exposition :

> « Cette fois-ci au sujet du portrait d'Écossais que je voudrais bien avoir ici pour me faire un peu de réclame, car j'en ai besoin. On dit que les transports se font plus facilement. Peut-être que le Paris Nantes le prendrait avec le reste. Vous feriez couper le cadre par Berra (chez vous) rouleriez le portrait sur un tube sens de la largeur et je ferai ici réparer le cadre que vous m'enverriez roulé avec le châssis[449]. »
>
> « Vous recevrez très prochainement la visite de Mr. Emmanuel Jaure éditions d'art religieux 157 boulevard Saint-Germain. Il désire exposer ma Rosa Mystica, je n'y vois pas d'inconvénient, veuillez donc lui confier contre un reçu. Toutefois il voudra bien se charger des petits frais de transport à partir de chez vous[450]. »

Réfugié en région tout au long de la Première Guerre mondiale, Maxence confie également à Blanchet l'emballage des tableaux restés dans son logement parisien, leur stockage dans la cave de la boutique du marchand et leur expédition en direction de Nantes, afin de les abriter des bombardements :

> « Pour mon tableau voyez donc ce que vous feriez à ma place, je vous laisse carte blanche. Si les expéditions redevenaient normales, avec envois recommandés je crois qu'il vaudrait bien mieux que vous m'envoyez le tableau (sans le cadre) vous seriez obligé de me faire une caisse. S'il était impossible de le faire voyager je crois en tous cas qu'il serait peut-être plus en sûreté chez vous dans le sous-sol, au cas où Paris aurait l'air de vouloir perdre ce calme que vous dites[451]. »

Les lettres de Maxence à Blanchet, dans lesquelles la collaboration professionnelle investit le domaine de l'intime par les politesses qu'il adresse à la famille du commerçant, les inquiétudes qu'il lui exprime en réaction à la guerre ou les œuvres qu'il lui offre en remerciement de ses services, gardent la mémoire d'une relation de confiance entre un peintre et son marchand[452]. La pluralité des missions confiées par les artistes idéalistes à leur marchand de couleurs, qui

---

[449] MAXENCE Edgard, Lettre à [Émile] Blanchet, [Nantes], [vers 1917]. Reproduit dans : BLANCHET Frédéric, *Les Blanchet, teinturiers, broyeurs, marchands de couleurs, papetiers, libraires, 1834-1964*, *op. cit*., p. 158.
[450] MAXENCE Edgard, Lettre à [Émile] Blanchet, Golfe-Juan, 25 octobre 1918. Reproduit dans : *Ibid*., p. 161.
[451] MAXENCE Edgard, Lettre à [Émile] Blanchet, [La Bernerie-en-Retz], 26 août 1914. Reproduit dans : *Ibid*., p. 157.
[452] MAXENCE Edgard, Lettre à [Émile] Blanchet, [Nantes], [vers septembre 1914]. Reproduit dans : *Ibid*., p. 160 : « Cher monsieur Blanchet, Il est resté à mon appartement quelques tableaux que je n'ai pas eu la place d'emballer. Inutile de vous encombrer j'espère qu'il n'arrivera rien. Parmi ceux-ci se trouve un petit tableau peint Œillets dans une timbale d'argent. Il se trouve dans le salon accroché dans la véranda sur l'un des montants je pense. Comme il est bien je désirerais l'offrir à madame Blanchet en échange de tous les ennuis que je vous cause et de l'amabilité que vous mettez à me rendre service. »

intervient de toute évidence en amont comme en aval de la fabrication de leurs tableaux, démontre la polyvalence et l'ubiquité de cet acteur essentiel du monde de l'art contemporain.

Armand Point et la maison Lefranc & Cie

La tendance à l'innovation du marché du matériel artistique motive au XIXe siècle la collaboration des fabricants et des artistes autour de l'invention ou de l'amélioration de produits exploitables par l'industrie. L'engagement des peintres idéalistes dans la recherche appliquée aux matériaux de l'art est illustré par le partenariat conclu en 1895 entre la maison Lefranc & Cie et Armand Point, à la suite de sa reconstitution d'une recette de tempera. L'enregistrement d'un pli cacheté à l'Académie des sciences le 23 février 1895 remplace dans le cas présent un dépôt de brevet d'invention pour certifier la paternité de la découverte du peintre, sans toutefois la protéger contre une exploitation non autorisée – une lacune juridique qui explique la liberté avec laquelle Lefranc & Cie passera sous silence le nom de l'inventeur dans ses publicités[453]. L'exploitation commerciale de la découverte de Point, dont l'initiative a pu revenir à l'artiste comme au marchand, profite à la réputation des deux partis par la diffusion du savoir technique du premier et l'affirmation de la capacité d'innovation du second. Point est déjà engagé par contrat avec Lefranc & Cie lorsqu'il informe le directeur des Beaux-Arts de la confidentialité de ses recherches techniques : « Je vous prierai de ne révéler à personne les formules de la peinture à tempera que je vous ai confiées : j'ai signé un traité avec un marchand de couleurs qui m'interdit la révélation[454]. » Le contrat signé entre Point et Lefranc & Cie cède les droits d'exploitation de la recette au bénéfice exclusif du marchand qui entend détenir le monopole sur sa production et sa distribution.

La gamme spéciale de produits pour la tempera mise sur le marché par la maison Lefranc & Cie, répertoriée sous la dénomination *peinture à l'ooline* dans son catalogue commercial en 1896, décline l'ensemble du matériel nécessaire à l'application de cette technique : instruments (« palettes brevetées »), supports (« panneaux préparés », « toile fine extra préparée »), liants (« ooline des primitifs »), solvants (« liquide à retoucher »), vernis (« vernis final ») et pigments (« couleurs superfines préparées pour la peinture à l'ooline en godets de verre avec couvercle[455] »). Un brevet déposé le 30 juillet 1895 à l'Institut national de la propriété industrielle enregistre l'invention par Lefranc & Cie du « nouveau système de

[453] Registre d'enregistrement des plis cachetés, 23 février 1895. Paris, Institut de France, Académie des sciences, archives.
[454] POINT Armand, Lettre au directeur des Beaux-Arts, s. l., [1895]. Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, dossier F/21/2145.
[455] LEFRANC & Cie, *Fabrique de couleurs & vernis*, *op. cit*., 1896, n. p.

palette […] employé avec avantage pour la peinture artistique, décorative, l'enluminure, la peinture à tempera, la détrempe » – ou, en l'occurrence, pour la peinture à l'ooline :

> « En résumé, nous revendiquons par la présente demande, comme notre propriété entière et exclusive, le nouveau système de palette pour la peinture artistique, permettant de conserver indéfiniment les couleurs fraîches et moites, et caractérisé par la combinaison d'une palette en biscuit ou en terre poreuse, présentant une série d'alvéoles, contenant les différentes couleurs, et d'une cuvette qu'on remplit d'eau et dans laquelle plonge cette palette, ces deux pièces pouvant être indépendantes comme cela est représenté dans le dessin ci-joint, ou réunies par un ciment ou de toute autre manière appropriée. Dans tous les cas, c'est l'ensemble de ces deux pièces, la palette proprement dite a et la cuvette b (soudées ou non l'une à l'autre), qui constitue notre nouvelle palette[456]. »

Les autres produits de la gamme, non brevetés, ont été conçus à partir des formules de Point si l'on en croit ses déclarations : « La Peinture à l'œuf, nommée Tempera, aux XIVe et XVe siècles, et que la Maison Lefranc et Cie vous présente sous la rubrique "Ooline", est fabriquée sur mes indications[457]. » Gustave Lagye le confirme dans son article au sujet de « la peinture à l'œuf, dite *Ooline*, remise en l'honneur par M. Armand Point, qui en a cédé les délicates préparations à la maison Lefranc à Paris », où il se réfère notamment aux « supports préparés d'après le système Point[458] ». La recette artisanale de la peinture à l'œuf reconstituée par le peintre se différencie cependant de la variante industrielle de la peinture à l'ooline élaborée par le marchand. L'invention de Point est adaptée par Lefranc & Cie aux mutations du marché du matériel artistique, afin de répondre au besoin d'une production mécanisée en usine par le fabricant et à l'attente de produits prêts à l'emploi du consommateur : le liant à l'œuf et le vernis à la cire préparés à la main dans l'atelier du peintre se convertissent en ooline et en vernis conditionnés en flacons dans le catalogue du marchand. Ces ersatz, d'un emploi plus facile, ciblent en priorité les artistes novices ou amateurs qui représentent une part considérable de la clientèle du marché des matériaux artistiques à la fin du XIXe siècle.

Le lancement de la gamme de produits pour la tempera fait l'objet d'une stratégie marketing avant l'heure de la part de Lefranc & Cie. L'appellation *peinture à l'ooline*, inexistante dans les sources techniques contemporaines, est préférée à *peinture à l'œuf* pour renforcer l'identité de la gamme. La marque de fabrique de la maison Lefranc & Cie, estampillée sur les produits de sa fabrication, signe visuellement son monopole. Le marchand de couleurs augmente en 1896 son catalogue commercial d'un feuillet descriptif du « tarif des couleurs,

---

[456] LEFRANC & Cie, Brevet d'invention n° 249301 pour un nouveau système de palette pour la peinture artistique, 30 juillet 1895. Courbevoie, Institut national de la propriété industrielle, Archives, 1BB249301.
[457] POINT Armand, *Peinture à l'œuf dite ooline, op. cit*., p. 3.
[458] LAGYE Gustave, « La peinture à l'œuf », *art. cit.*, p. 4.

vernis, liquides et matériel spécial pour la peinture à l'ooline » afin de communiquer à la clientèle les références et les prix des produits qui composent la nouvelle gamme[459]. Il ajoute au même moment la mention « peinture à l'œuf (dite peinture à l'ooline) » dans la publicité qu'il fait habituellement paraître dans le livret du Salon de la Société des Artistes Français pour relayer l'information dans les milieux artistiques parisiens[460]. La même année, Lefranc commande certainement à Point l'écriture du manuel *Peinture à l'œuf dite ooline*, qui promeut ostensiblement le marchand de couleurs et sa gamme de produits par la répétition et l'accentuation en caractères majuscules ou gras des noms *Lefranc et Cie* et *ooline*[461]. Le manuel, sous la forme d'un mémento concis et maniable destiné à guider le peintre au cours de l'exécution de son œuvre, fournit à la clientèle de la maison Lefranc & Cie le mode d'emploi des instruments, des supports, des liants et des couleurs récemment mis sur le marché. Le format court et léger de la brochure, peut-être distribuée à titre gracieux, semble avoir favorisé la diffusion internationale de ce manuel – et de la gamme de produits associée – dont Gustave Lagye reprend plusieurs éléments de langage dans la revue belge *La Ligue artistique*[462]. La stratégie publicitaire de Lefranc & Cie n'a pourtant pas suffi à convaincre sa clientèle. Deux « peinture[s] à l'ooline », exposées sous le titre *Les Flamants* et *La Réalité chasse le rêve* par le peintre Adolphe Gumery au Salon de la Société des Artistes Français de 1896, sont à ce jour les seuls exemples attestés de tableaux fabriqués à partir de ses produits[463]. Henri Hamel se souvient en 1904 de la peinture à l'ooline comme d'un « succès d'estime » de Point, sans nier l'échec commercial de Lefranc & Cie, expliqué par le conditionnement en godets plutôt qu'en tubes des couleurs inadaptées aux nouvelles habitudes des consommateurs[464].

L'exploitation commerciale de l'invention de Point par la maison Lefranc & Cie est un mécanisme bien huilé, plusieurs fois éprouvé par le marchand de couleurs. Des rouages

---

[459] LEFRANC & Cie, *Fabrique de couleurs & vernis*, *op. cit*., 1896, n. p.

[460] Publicité de Lefranc & Cie, *in* SOCIÉTÉ DES ARTISTES FRANÇAIS, *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants*, catalogue d'exposition (Paris, Palais des Champs-Élysées, 1896), Paris, Paul Dupont, 1896, n. p.

[461] POINT Armand, *Peinture à l'œuf dite ooline, op. cit*.

[462] LAGYE Gustave, « La peinture à l'œuf », *art. cit.*, p. 4.
La bibliothèque artistique de Lefranc & Cie propose ce type de brochures traduites en langues étrangères et fournies gratuitement aux clients : LEFRANC & Cie, *Fabrique de couleurs & vernis*, *op. cit*., 1896, p. 191.

[463] SOCIÉTÉ DES ARTISTES FRANÇAIS, *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants*, catalogue d'exposition (Paris, Palais des Champs-Élysées, 1896), Paris, Paul Dupont, 1896, p. 87.

[464] HAMEL Henry, « Causerie de la semaine : couleurs à l'huile d'œuf », *art. cit*., p. 4419 : « M. Armand Point résolut donc de replacer à l'honneur le procédé du Giotto et de le rendre plus praticable ; et il s'en remit à la maison Lefranc & Cie du soin de fabriquer, sur ses indications, et de lancer la *Peinture ooline*. […] M. Point ne pouvait malheureusement employer les tubes d'étain pour ces couleurs, et les artistes ne se résoudront jamais plus à employer des couleurs autrement qu'en tubes. Ceux qui en essayèrent s'en trouvèrent bien, mais cependant elles furent abandonnées et le succès de M. Armand Point ne fut qu'un succès d'estime. »

identiques ont été actionnés lors d'un partenariat antérieur entre Lefranc & Cie et Gabriel Déneux, peintre exposant aux Salons de la Rose † Croix de 1892 et 1893, au sujet de la peinture à la cire. Le procédé de peinture à l'encaustique breveté le 26 avril 1890 et publié la même année par Déneux suscite l'intérêt du marchand et motive son partenariat avec le peintre[465]. L'inventeur et le fabricant collaborent à l'élaboration d'une nouvelle gamme spéciale de produits pour la peinture à l'encaustique, dont les instruments, les supports et les couleurs sont mis sur le marché en 1892. Une brochure rédigée sous le titre *La Peinture à l'encaustique avec les couleurs inaltérables de Gabriel Déneux*, à finalité publicitaire et didactique, fournit cette année-là les références et le mode d'emploi des produits[466]. L'exploitation des inventions respectives de Déneux et de Point, suivant une procédure identique, diffère uniquement sur deux détails significatifs. D'une part, le catalogue commercial de Lefranc & Cie attribue la paternité du procédé de la peinture à l'encaustique à Déneux, protégé par son dépôt de brevet, alors qu'il omet le nom de Point, dont le pli cacheté n'accorde aucun monopole sur la peinture à l'œuf. D'autre part, la brochure sur la peinture à l'encaustique est éditée par Lefranc & Cie qui y insère des extraits de son catalogue, tandis que le manuel de peinture à l'ooline est publié de façon indépendante par l'Imprimerie des Beaux-Arts sans la marque de fabrique du marchand. Ces vices de procédure, et les éventuelles réclamations de Point, contribuent sans doute à expliquer l'abandon immédiat de la peinture à l'ooline. Celle-ci est remplacée dès 1897 par une nouvelle gamme de produits pour la « peinture à l'œuf » élaborée avec le concours de Jehan Georges Vibert, collaborateur de longue date de Lefranc & Cie qui en commercialise déjà plusieurs inventions[467]. À la différence du procédé de Point, les couleurs de Vibert, broyées à l'huile d'œuf et conditionnées en tubes, restent disponibles sur le marché après 1900[468]. L'échec

---

[465] DÉNEUX Gabriel, Brevet d'invention n° 205302 pour un nouveau genre de couleurs inaltérables destinées à être employées à chaud, c'est-à-dire par la méthode dite à l'encaustique, pour la peinture artistique et la décoration, 26 avril 1890. Courbevoie, Institut national de la propriété industrielle, Archives, 1BB205302 ; DÉNEUX Gabriel, *Un procédé de peinture inaltérable : la peinture à l'encaustique*, Paris, Imprimerie de la société de typographie, 1890.

[466] DÉNEUX Gabriel, *La Peinture à l'encaustique avec les couleurs inaltérables de Gabriel Déneux*, Paris, Lefranc & Cie, 1892 ; LEFRANC & Cie, *Fabrique de couleurs & vernis*, *op. cit*., 1896, p. 78-79.
Lefranc & Cie fait paraître à la même date un second manuel de Gabriel Déneux dédié à l'application des couleurs à l'encaustique pour l'émaillage de la céramique : DÉNEUX Gabriel, *Mode d'emploi des couleurs à l'encaustique pour l'émaillage athénien : procédé inaltérable de G. Déneux*, Paris, Lefranc & Cie, 1892.

[467] VIBERT Jehan Georges, *Considérations sur la peinture à l'œuf : notes et renseignements sur les produits préparés pour la peinture artistique d'après les procédés de J.-G. Vibert*, Paris, Lefranc & Cie, 1897 ; VIBERT Jehan Georges, *Renseignements sur la peinture à l'œuf et sur les procédés des peintres primitifs, reconstitués et rendus pratiques par J.-G. Vibert*, Paris-Montrouge, Imprimerie Paul Schmidt, [1897].
Au sujet de la collaboration entre Jehan Georges Vibert et Lefranc & Cie, voir : ROTH-MEYER Clotilde, « Beyond Devilish Humor: The Serious Side of Jehan-Georges Vibert, "Painter of Cardinals" », *Getty Research Journal*, n° 9, 2017, p. 39-56.

[468] HAMEL Henry, « Causerie de la semaine : couleurs à l'huile d'œuf », *art. cit*., p. 4419 : « Les couleurs broyées à l'huile d'œuf avec la marque de Vibert sont mises dans des tubes d'étain et s'y conservent admirablement. […]

commercial de la peinture à l'ooline n'enlève rien à l'intérêt historique de l'affaire qui relie Point, artiste idéaliste reconnu pour ses recherches techniques, à Lefranc & Cie, entreprise centrale du marché parisien du matériel artistique, représentative de l'élan d'innovation d'une industrie stimulée par l'émulation des peintres et des fabricants.

Jean Delville et la Société Coopérative Artistique

Alors que de multiples collaborations renforcent la dépendance des artistes idéalistes vis-à-vis de leurs marchands de couleurs, certains peintres défendent activement leur autonomie sur le marché du matériel artistique. Jean Delville, par l'initiative d'une coopérative destinée à l'achat mutualisé de matériel, s'avance comme le porte-parole des contestations des artistes de sa génération face à l'influence acquise par les marchands de couleurs. La Société Coopérative Artistique, instaurée à Bruxelles le 27 février 1894, est une entreprise collective administrée par Alphonse Motte comme président, Jules Du Jardin comme secrétaire, Jean Delville comme trésorier, et composée d'une cinquantaine d'artistes membres[469]. L'initiative du projet semble toutefois revenir à Delville qui se présente comme son fondateur dans une lettre de 1944 : « J'ai appris que la Coopérative artistique, s'étant souvenue que j'en suis son fondateur (il y a cinquante ans), a cru bon de placer mon effigie à l'étalage des magasins de la rue du Midi[470]. » La protection sociale des artistes belges est le projet mobilisateur de la Société Coopérative Artistique, accompli au moyen d'aides organisationnelles, logistiques ou financières supportées en partie par les cotisations des adhérents. Les statuts de la société prévoient notamment « d'organiser des expositions, des concerts, des conférences », « de faciliter l'expédition et l'envoi de tableaux et œuvres d'art aux expositions », ou encore « d'organiser une caisse spéciale d'assurances pour les veuves et orphelins des artistes[471] ».

Voici trois années que j'expérimente avec impartialité, et dans le seul but d'être utile, les couleurs broyées à l'huile d'œuf de ce dernier. »

[469] Les Archives de la Ville de Bruxelles conservent aujourd'hui le fonds de la Société Coopérative Artistique, signalé par Sammy Roos : Archives de la Société Coopérative Artistique, 1894-1986. Bruxelles, Archives de la Ville de Bruxelles, n° 45/39 ; ROOS Sammy, *De morele en materiële belangen van beeldende kunstenaars, onderzoek naar de* Société Coopérative Artistique *(1894-1930)*, mémoire de master, VERBRUGGEN Christophe (dir.), Gent, Universiteit Gent, 2010.

Jean Delville signe plusieurs articles au sujet de la coopérative à partir du mois de janvier 1894 : DELVILLE Jean, « Une Coopérative artistique », *La Ligue Artistique*, n° 6, 28 janvier 1894, p. 5-6 ; « Le projet de Coopérative artistique », *La Ligue Artistique*, n° 8, 11 février 1894, p. 1-2 ; « La prochaine réunion pour la Coopérative », *La Ligue Artistique*, n° 10, 25 février 1894, p. 1-2 ; « Coopérative artistique : discours de Jean Delville », *La Ligue artistique*, n° 11, 11 mars 1894, p. 1-2 ; « Société Coopérative artistique », *art. cit.*

[470] DELVILLE Jean, Lettre à Armand Eggermont, Mons, 22 mars 1944. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Archives de l'art contemporain, fonds Armand Eggermont. Cité dans : LAOUREUX Denis (dir.), *Jean Delville, 1867-1953, maître de l'idéal*, *op. cit.*, p. 36.

[471] Archives de la Société Coopérative Artistique, 1894-1986. Bruxelles, Archives de la Ville de Bruxelles, n° 45/39. Cité dans : ROOS Sammy, *De morele en materiële belangen van beeldende kunstenaars, onderzoek naar de* Société Coopérative Artistique, *op. cit*., p. 34-35.

La distribution de matériel artistique est la principale aide sociale mise en place par la Société Coopérative Artistique dans l'intention de fournir aux peintres les moins fortunés les instruments et les matériaux indispensables à l'exercice de leur métier. Delville, contraint par la pauvreté à candidater au concours du prix de Rome en 1895, est conscient du coût élevé du matériel et lui-même confronté à l'obstacle de son financement à l'époque où il prend l'initiative d'un commerce solidaire[472]. Les statuts de la coopérative annoncent son objectif :

> « procurer à ses membres, dans les meilleures conditions possibles de prix et de qualité, les matières premières et les fournitures quelconques afférentes aux arts et utiles aux artistes peintres, sculpteurs, musiciens et littérateurs et, en général à tous ceux qui peuvent avoir besoin de l'une ou l'autre de ces matières premières, soit à un point de vue artistique, soit au point de vue d'un métier quelconque[473] ».

La coopérative assure l'achat groupé de matières premières et leur vente à prix réduit dans son magasin installé au centre de Bruxelles : « Grâce à l'un des coopérateurs, Ernst [Vanneals] entrepreneur de peinture et conseiller Communal, ayant mis à notre disposition une partie d'un immeuble de la rue de Midi nous ouvrîmes le premier Magasin de la Coopérative Artistique[474] ». Le magasin coopératif entre en concurrence avec le marché bruxellois du matériel artistique, auquel il substitue un nouveau modèle économique expérimenté depuis plusieurs décennies en Europe : « Dès 1892 après avoir étudié le mouvement coopératif qui se manifeste, au point de vue social, dans le monde, l'idée me vint de l'appliquer à l'Art[475] ». Le discours tenu par Delville au moment de la fondation de la coopérative, dans lequel il dénonce la « scandaleuse exploitation commerciale dont les artistes sont victimes[476] », cristallise les contestations formulées à la fin du XIXe siècle à l'encontre des marchands de couleurs, accusés de profiter des artistes et soupçonnés de fournir des produits défectueux. Le cas de la Société Coopérative Artistique, dans lequel se concrétise une utopie sociale poursuivie par d'autres

---

[472] DELVILLE Jean, « Documents à conserver », *La Ligue artistique*, n° 23, 4 décembre 1895, p. 4. Cité dans : COLE Brendan, *Jean Delville*, *op. cit.*, p. 410 : « La plupart de ses rédacteurs […] savaient fort bien à quelle implacable nécessité matérielle j'ai dû céder en faisant le "Concours de Rome". Ils me savaient là-bas, à Forest, embarrassé dans les plus terribles lazzos de la misère, habitant – puisqu'il faut tout dire ! – avec ma femme et mes deux enfants, dans un vieux grenier de grange ! »

[473] Archives de la Société Coopérative Artistique, 1894-1986. Bruxelles, Archives de la Ville de Bruxelles, n° 45/39. Cité dans : ROOS Sammy, *De morele en materiële belangen van beeldende kunstenaars, onderzoek naar de* Société Coopérative Artistique, *op. cit*., p. 34.

[474] DELVILLE Jean, « Autobiographie », s. d. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Archives de l'art contemporain, fonds Jean Delville. Cité dans : COLE Brendan, *Jean Delville*, *op. cit.*, p. 409.

[475] DELVILLE Jean, « Autobiographie », s. d. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Archives de l'art contemporain, fonds Jean Delville. Cité dans : *Ibid*.

[476] DELVILLE Jean, « Coopérative artistique : discours de Jean Delville », *art. cit.*, p. 1-2. Cité dans : GAUTIER Flaurette, *Jean Delville et l'occulture fin de siècle*, mémoire de master, NERLICH France et ROUSSEAU Pascal (dir.), Tours, Université François-Rabelais, 2012, p. 60.

peintres idéalistes, est symptomatique de la prise de conscience et d'indépendance des artistes fin-de-siècle face au monopole exercé par les marchands de couleurs à l'ère industrielle[477].

Sous-chapitre B : Norme du tableau de chevalet

La fabrication du support

Dans un marché du matériel artistique en cours d'industrialisation à la fin du XIXe siècle, le choix de support est une prise de position en faveur ou en défaveur de la norme du tableau de chevalet imposée par la généralisation de la fabrication mécanique, du matériau textile, de la préparation blanche, du format standard et des dimensions moyennes de la toile à peindre. La fabrication du support indique déjà un premier parti pris de la part des peintres idéalistes face à l'évolution des méthodes de production des matériaux artistiques. Les marchands de couleurs mettent à leur disposition des supports industriels prêts à l'emploi, produits en série à la machine, tout en offrant la possibilité de supports artisanaux sur mesure, préparés manuellement à l'unité – deux options éprouvées dans leurs œuvres de la décennie 1890. Les toiles prêtes à l'emploi, préalablement montées sur châssis et couvertes d'un encollage, représentent en l'occurrence une part notable quoique minoritaire des supports textiles mesurés dans notre corpus[478]. Des considérations pratiques justifient leur achat par les artistes idéalistes : leur coût modique, leur disponibilité immédiate, leur usage polyvalent ou encore leur encadrement standard sont des atouts non négligeables, *a fortiori* pour l'exécution de peintures à faible valeur commerciale. Si les toiles standardisées se prêtent quelquefois à des œuvres autonomes (telles que *La Légende d'Almanzor* [fig. 36] d'André des Gachons, *Au coucher du soleil* [fig. 92] d'Alphonse Osbert ou *Perfect Harmony* [fig. 214] de Louis Welden Hawkins), elles échappent en général à l'exposition ou à la vente par leur utilisation dans le cadre de pochades (par exemple *Baigneuse au crépuscule* [fig. 2] de Maurice Chabas), de peintures préparatoires (*Avril* [fig. 149] d'Armand Point), d'études de plein air (*Paysage à Fosset* [fig. 73] de Fernand Khnopff), d'œuvres inachevées (*Autoportrait* [fig. 17] de Jean Delville) ou encore de travaux d'étudiant (*Hylas et les nymphes* [fig. 243] d'Edgard Maxence). Le marché du tableau de chevalet décrit par Pascal Labreuche fournit aux artistes idéalistes ces

[477] Sur l'engagement social des artistes idéalistes, voir : JUMEAU-LAFOND Jean-David, « Les Peintres de l'âme : idéalisme et utopie sociale », *in Les Peintres de l'âme*, *op. cit.*, p. 20-23.

[478] Le recoupement entre les fiches techniques des peintures sur toile du corpus répertoriées dans le volume II et les châssis standards des toiles à peindre numérotés dans les catalogues des marchands de couleurs, en tenant compte d'une marge d'erreur d'un centimètre dans les dimensions des œuvres, permet de distinguer les supports prêts à l'emploi et les supports fabriqués sur mesure : LEFRANC & Cie, *Fabrique de couleurs & vernis*, *op. cit.*, 1892, p. 14.

supports prêts à l'emploi, dont l'usage est généralisé parmi les peintres contemporains – en particulier les peintres impressionnistes – dans le dernier quart du XIXe siècle[479].

Les toiles sur mesure prévalent cependant par leur quantité et leur qualité dans l'œuvre des artistes du corpus. Les peintures monumentales et les tableaux de chevalet les plus ambitieux, dont les dimensions excèdent les standards des fabricants de toiles à peindre, exigent la commande de supports personnalisés. Nombre d'œuvres majeures exposées au Salon de la Rose † Croix – à l'image de *Néméa* [fig. 6] de Maurice Chabas, de *L'Ange des splendeurs* [fig. 16] de Jean Delville, de *Britomart* [fig. 54] de Fernand Khnopff, du *Poète* [fig. 186] d'Alexandre Séon, ou de l'*Orphée* [fig. 222] de Pierre Amédée Marcel-Béronneau – ont été peintes à partir de toiles sur mesure qui attestent du soin appliqué à leur réalisation. Les commandes passées au marchand de couleurs Émile Blanchet par André des Gachons et Alphonse Osbert pour la découpe de toiles de plusieurs mètres de longueur (celles de *Passantes de rêve* [fig. 39] et d'*Hymne à la mer* [fig. 120]), ou par Edgard Maxence pour la fabrication de grands panneaux, confirment la préférence des peintres idéalistes pour les supports artisanaux[480]. Le marché de la peinture monumentale est le principal secteur concerné par la fabrication de ces supports démesurés, communs aux artistes idéalistes et académiques, aux peintres d'histoire et de décors, qui caractérisent les grandes machines de l'art du XIXe siècle[481].

Les artistes idéalistes, habitués à déléguer la fabrication du support à leur marchand de couleurs, s'approprient rarement cette tâche. Le cas d'Osbert, qui assure fréquemment le montage et le démontage de ses toiles sur châssis, est pourtant documenté par plusieurs sources. Un livre de compte consigne en effet, à la date du 7 novembre 1898, son achat de toile au mètre (« 2m toile[482] ») à découper et tendre sur châssis. Une photographie de son atelier montre la

---

[479] CALLEN Anthea, *The Art of Impressionism*, *op. cit.*, p. 17 : *« The Impressionists chiefly used off-the-shelf canvases, hence standardization imposed some constraints on what these artists produced. »* (« Les impressionnistes utilisaient principalement des toiles prêtes à l'emploi, la standardisation imposait donc certaines contraintes à la production de ces artistes. ») [Traduction personnelle.]

[480] VIBERT Christian, Rapport de restauration de *Passantes de rêve*, *op. cit.*, p. 3 ; Dossier d'Alphonse Osbert, *Hymne à la mer*, Beauvais, Musée de l'Oise, inv. 89.18, p. 1 ; MAXENCE Edgard, Lettre à Émile Blanchet, s. l., 15 décembre 1909. Reproduit dans : BLANCHET Frédéric, *Les Blanchet, teinturiers, broyeurs, marchands de couleurs, papetiers, libraires, 1834-1964*, *op. cit*., p. 156 ; MAXENCE Edgard, Lettre à Émile Blanchet, [La Bernerie-en-Retz], 14 juillet 1913. Reproduit dans : BLANCHET Frédéric, *Les Blanchet, teinturiers, broyeurs, marchands de couleurs, papetiers, libraires, 1834-1964*, *op. cit*., p. 157.

[481] BOUTARD Jean-Baptiste-Bon, *Dictionnaire des arts du dessin, la peinture, la sculpture, la gravure et l'architecture*, Paris, C. Gosselin, Le Normant père, 1826, p. 336 : « On appelle, en peinture, grande machine une composition vaste, compliquée, nombreuse en personnages, à effets variés, exécutée dans de grandes dimensions. »

[482] OSBERT Alphonse, Carnet, [vers 1898]. Paris, Musée d'Orsay, fonds Alphonse Osbert, RF.MO.ODO 2016, MS0470(15).

même année des toiles sans châssis entreposées par taille sur des étagères[483]. Khnopff accomplit lui aussi le démontage, le découpage et le marouflage de peintures finalisées dont il souhaite modifier le support. La toile d'*À Fosset, sous les sapins* [fig. 50], perceptible dans un format plus large sur une photographie de la maison de l'artiste, semble avoir été découpée et marouflée ultérieurement par le peintre qui a apposé son monogramme en guise de marque de fabrique au revers du support[484]. *Un sortilège* [fig. 90] est un autre exemple documenté : le tableau, par recoupement avec une photographie de l'Exposition universelle de Paris en 1889, a pu être assimilé à l'œuvre *A Beguiling* de 1888 dont la toile aurait été coupée et collée sur panneau en 1912[485]. Les cas d'Osbert et de Khnopff ne sont pas isolés puisqu'un autre peintre rosicrucien, Ferdinand Hodler, a laissé la preuve de son démontage de la toile de *Truth* [fig. 219], en vue du recadrage de la composition[486]. Si de tels exemples relèvent de l'exception plus que de la règle dans la pratique des artistes idéalistes et de leurs contemporains, ils témoignent de l'intérêt porté par certains d'entre eux à la fabrication de leurs propres matériaux. Les peintres idéalistes, en exploitant toutes les solutions offertes par le marché du matériel artistique (supports prêts à l'emploi, commandés sur mesure ou montés par leurs soins), concilient les modes de production industriel et artisanal sans jamais se laisser brider par la mécanisation normative de la toile à peindre.

Le matériau du support

Le matériau du support est une deuxième préférence permettant de confronter la pratique des peintres idéalistes à l'offre des marchands de couleurs. L'omniprésence de la toile à peindre sur le marché du matériel artistique, dans le secteur du tableau de chevalet comme de la peinture monumentale, est confirmée par la description du corpus : Maurice Chabas, Jean Delville, André des Gachons, Fernand Khnopff, Alphonse Osbert, Armand Point et Alexandre Séon acceptent tous la toile sur châssis comme support et lui accordent pour la plupart une place majoritaire dans leur œuvre peint. Les artistes rosicruciens qui raréfient (sans jamais exclure) l'emploi de ce matériau, à l'instar de Charles Filiger ou de Félix Vallotton qui lui préfèrent

---

[483] DUMAS Véronique, *Alphonse Osbert (1857-1939)*, *op. cit.*, p. 123 : « Une photographie de l'atelier en 1898 montre cependant une organisation différente qui disparaîtra plus tard. Sur le mur de gauche, on remarque une immense étagère qui occupe apparemment toute la hauteur du mur et sur laquelle sont rangés les uns à côté des autres et par taille, les toiles sans châssis, les études de l'artiste ainsi que ses ouvrages, revues et divers journaux. »
[484] LEEN Frederik, MARECHAL Dominique et OLLINGER-ZINQUE Gisèle (dir.), *Fernand Khnopff*, *op. cit.*, p. 104 ; Notice de Fernand Khnopff, *À Fosset, sous les sapins*, [https://fine-arts-museum.be/fr/la-collection/fernand-khnopff-a-fosset-sous-les-sapins?artist=khnopff-fernand], consulté le 19 juin 2022.
[485] LEEN Frederik, MARECHAL Dominique et OLLINGER-ZINQUE Gisèle (dir.), *Fernand Khnopff*, *op. cit.*, p. 194.
[486] CASADIO Francesca, INGE Fiedler, HIRSCH Sharon L. et HOERMANN Lister Kristin, « Hodler's Truth », *Art Institute of Chicago Museum Studies*, vol. 31, nº 2, 2005, p. 65.

LE BELLER, Elodie. La matérialité de la peinture idéaliste à l'époque du Salon de la Rose † Croix (1892-1897) - 2024

souvent le carton, font figures d'exceptions à une époque où la toile à peindre est plébiscitée par les peintres de tous les courants et de toutes les générations. Outre la résistance physique de la toile et le coût modique de sa fabrication, la commodité de son enroulement pour le stockage et le transport des œuvres doit sans doute être retenue comme la motivation principale des peintres adeptes du très grand format. Des préoccupations esthétiques s'ajoutent toutefois à ces arguments utilitaires, car la toile à peindre est appréciée pour ses qualités visuelles par les artistes idéalistes qui en exploitent la texture ou l'aspect dans leurs œuvres. L'intentionnalité du choix de matériaux textiles est mise en évidence dans certains cas par l'emploi de tissus dont la composition déroge à l'armure toile et à la fibre de lin ordinaires. L'armure sergé, utilisée par Claude Monet ou Camille Pissarro dans les années 1870, est par exemple choisie pour sa trame oblique par Séon dans *Lamentation d'Orphée* [fig. 180[487]]. La fibre de soie, inusuelle en-dehors des éventails impressionnistes à la fin du siècle, est recherchée par Gachons pour sa transparence dans le décor du *Prince naïf* [fig. 41[488]].

Le marché du tableau de chevalet, loin de se limiter à la toile à peindre, élargit son offre de panneaux de bois en réponse à la demande croissante des artistes[489]. Les peintres idéalistes, dans le sillage des mouvements préraphaélite et symboliste, contribuent activement au renouveau du panneau de bois, restauré en Europe au XIXe siècle après avoir été supplanté par la toile sur châssis à l'époque moderne. La peinture sur bois est représentée au sein du corpus par Khnopff dans les genres du paysage et du portrait (par exemple le *Portrait de Germaine Wiener* [fig. 76]), par Osbert dans des études, des pochades ou des tableautins (*L'Entretien du soir* [fig. 105]), ou par Point dans ses peintures à tempera (*Princesse de légende* [fig. 167]). Ce travail sur panneau est commun à d'autres peintres rosicruciens, notamment Edmond Aman-Jean et Edgard Maxence qui en témoignent auprès de Charles Moreau-Vauthier[490]. L'acajou, essence noble et précieuse, exotique et durable, au grain fin et à la couleur rousse, est en faveur auprès des précurseurs comme des représentants de l'idéalisme, de *Cupid's Hunting*

---

[487] Au sujet de l'armure sergé dans la peinture impressionniste, voir : CALLEN Anthea, *The Art of Impressionism*, *op. cit.*, p. 37-44.

[488] Au sujet des éventails impressionnistes sur soie, voir : KISIEL Marine, « Les éventails de Pissarro et Degas, un laboratoire décoratif », *in* PATRY Sylvie et ROBBINS Anne (dir.), *Le Décor impressionniste : aux sources des Nymphéas*, catalogue d'exposition (Paris, Musée de l'Orangerie, 2 mars – 11 juillet 2022), Vanves, Hazan, Paris, Musée de l'Orangerie, 2022, p. 152-153.

[489] Le catalogue de Lefranc & Cie propose une large gamme de panneaux de bois blanc ou d'acajou, minces ou forts, sans apprêt ou apprêtés, d'une seule pièce ou parquetés : LEFRANC & Cie, *Fabrique de couleurs & vernis*, *op. cit*., 1892, p. 17.

[490] MOREAU-VAUTHIER Charles, *La Peinture : les divers procédés, les maladies des couleurs, les faux tableaux*, Paris, Hachette, 1913, p. 147 : « Maxence peint directement sur panneaux d'acajou sans préparation préalable. » MOREAU-VAUTHIER Charles, *Comment on peint aujourd'hui*, *op. cit*., p. 46 et 51 : « Aman-Jean. – Toile absorbante. Carton. Panneaux » ; « Maxence. – Panneau acajou sans préparation. »

Fields [fig. 258] d'Edward Burne-Jones au *Portrait des enfants de Louis Nève* [fig. 83] de Fernand Khnopff, de *La Mort de Sapho* [fig. 272] de Gustave Moreau à *La Famille Roy* [fig. 241] d'Edgard Maxence[491]. L'engouement des artistes du XIXe siècle pour le panneau d'acajou, d'un usage tardif et rare dans la peinture des pays septentrionaux aux XVIIe et XVIIIe siècles, se reflète dans les manuels et les catalogues des marchands de couleurs[492] : en 1892, le chimiste belge Jacques Blockx le recommande dans son *Compendium à l'usage des artistes peintres* et la maison parisienne Lefranc & Cie le propose à la vente sous différents formats[493]. Le panneau de bois, plus fragile et plus coûteux que la toile fine – *a fortiori* en grand format et en essence d'acajou – répond à une finalité esthétique plutôt qu'utilitaire dans la peinture idéaliste. Il crée des effets visuels et tactiles à la surface des tableaux qui exploitent la couleur chaude et le toucher lisse du bois poli, en particulier dans l'œuvre d'Osbert où le matériau est mis en valeur par la réserve du subjectile. Il sert en même temps de référence historique chez des peintres aussi passéistes que Point, soucieux de restituer l'art d'une époque révolue par le retour à un matériau tombé en désuétude après la Renaissance. La peinture idéaliste explore ainsi deux voies parallèles dans le domaine du tableau de chevalet : la toile sur châssis, produit de la modernité, et le panneau de bois, emprunt à la tradition.

La préparation du support

La préparation du support est un troisième débat auquel participent les artistes idéalistes à la fin du XIXe siècle, au moment où son application, sa composition et sa couleur divisent les peintres et les marchands. L'application automatique ou optionnelle de la préparation alimente en effet les réflexions techniques des peintres dans les années 1890[494]. L'enduction du support, pourtant admise par tous les artistes du corpus et la majorité de leurs contemporains comme une étape indispensable dans le cas de la peinture sur toile, fait l'objet de quelques précautions.

---

[491] Le choix de l'acajou, qui compose probablement les supports estampillés « panneau flamand » achetés par Maxence auprès de la maison Blanchet, est confirmé tout au long de la carrière de l'artiste par les conservateurs en charge de ses œuvres : Notice d'Edgard Maxence, *La Rêverie*, [https://sites.google.com/view/maison-blanchet/artistes-m/maxence-edgard], consulté le 24 octobre 2023 ; Dossier d'Edgard Maxence, *L'Âme de la forêt*, Nantes, Musée d'arts, inv. 739 ; Dossier d'Edgard Maxence, *La Famille Roy*, Nantes, Musée d'arts, inv. 995.6.1.P. ; Dossier d'Edgard Maxence, *Portrait de jeune femme*, Beauvais, Musée de l'Oise, inv. 998.10.41 ; Dossier d'Edgard Maxence, *Tête de jeune fille*, Paris, Musée d'Orsay, AM 1911.

[492] PEREGO François, *Dictionnaire des matériaux du peintre*, *op. cit.*, p. 15-16.

[493] BLOCKX Jacques, *Compendium à l'usage des artistes peintres et des amateurs de tableaux*, Anvers, Imprimerie J.-E. Buschmann, 1922 [Paris, L. Baschet, 1892], p. 20 ; LEFRANC & Cie, *Fabrique de couleurs & vernis*, *op. cit.*, 1892, p. 17.

[494] Sur le choix de toiles brutes ou de préparations artisanales dans le dernier quart du XIXe siècle, voir : CALLEN Anthea, « Grounds for Oil Painting », « Ground Colours and the Paint Layer », *in The Art of Impressionism*, *op. cit.*, p. 50-61 et 62-85 ; HOENIGSWALD Ann, « Une question de fond : observations sur les couches de préparation de tableaux du XIXe siècle », *in* TRÉMOLIERES Bénédicte (dir.), *Peindre au temps des impressionnistes*, *op. cit.*, p. 11-31.

Armand Point, par défiance envers les supports préencollés des marchands de couleurs dont il ne peut contrôler la composition, pratique l'encollage selon une recette personnelle à base de colle et de blanc de Meudon, de la même manière qu'Auguste Renoir ou Vincent Van Gogh prennent soin d'apprêter par eux-mêmes certaines de leurs œuvres. Alexandre Séon, attentif à la texture du support comme à l'adhérence de la peinture, recherche pour sa part une préparation minimale de la toile par la pose d'une couche d'une extraordinaire finesse, sans toutefois aller jusqu'à la peinture sur toile brute expérimentée à la fin du siècle par Georges Seurat ou Paul Gauguin. La question de la préparation du support se pose moins pour la toile, un support poreux qui nécessite d'être bouché, que pour le bois où sa fonction structurelle perd en importance. Alors que Fernand Khnopff et Armand Point décident d'étendre la préparation aux deux matériaux, Alphonse Osbert et Edgard Maxence évitent d'apprêter leurs panneaux – dont la teinte dorée ou rousse se décèle à la surface de *La Chanson de l'aurore* [fig. 99] ou de *L'Âme de la source* [fig. 236] – conformément aux recommandations de Jacques Blockx[495]. Le travail sur bois brut ou préparé, deux options valides d'un point de vue technique, dépend de préférences visuelles quant au chromatisme et à la surface du tableau final.

La composition grasse ou aqueuse de la préparation interpelle également les artistes idéalistes[496]. Leur préférence pour les préparations non absorbantes à base d'huile, supposée d'après les rares cas documentés dans l'œuvre de Khnopff (*Portrait des enfants de Louis Nève* [fig. 83]), d'Osbert (*Les Chants de la nuit* [fig. 101]), de Séon (*Lamentation d'Orphée* [fig. 180]) et du peintre rosicrucien Charles Maurin (*Composition allégorique* [fig. 233]), s'aligne sur l'habitude des artistes contemporains et sur l'offre des marchands de couleurs qui les appliquent à leurs toiles ordinaires[497]. L'usage de préparations absorbantes à base de colle, revendiqué par Point et partagé par Edmond Aman-Jean et Félix Vallotton, rejoint au contraire les recherches techniques marginales des néo-impressionnistes

---

[495] BLOCKX Jacques, *Compendium à l'usage des artistes peintres et des amateurs de tableaux*, *op. cit.*, p. 23.
Le choix d'Osbert et de Maxence, confirmé par l'œuvre peint du premier et le témoignage direct du second, admet des exceptions telles que *Mer vue de la cote* ou *Portrait de jeune femme*, dont les panneaux sont couverts d'une préparation blanche : MOREAU-VAUTHIER Charles, *La Peinture*, *op. cit.*, p. 147 ; Dossier d'Edgard Maxence, *Portrait de jeune femme*, Beauvais, Musée de l'Oise, inv. 998.10.41.

[496] Sur le choix de préparations huileuses ou absorbantes dans le dernier quart du XIXe siècle, voir : CALLEN Anthea, « Grounds for Oil Painting », *in The Art of Impressionism*, *op. cit.*, p. 50-61 ; JIRAT-WASIUTYŃSKI Vojtěch et NEWTON Travers H., « Absorbent Grounds and the Matt Aesthetic in Post-Impressionist Painting », *Studies in Conservation*, n° 43, 1998, p. 235-239.

[497] Dossier de Fernand Khnopff, *Portrait des enfants de Louis Nève*, Bruxelles, IRPA, 1979.01848 ; Dossiers d'Alphonse Osbert, *Les Chants de la nuit*, Paris, C2RMF, F14215 et P13928 ; Dossier d'Alexandre Séon, *Lamentation d'Orphée*, Paris, C2RMF, F17919 ; Dossier de Charles Maurin, *Composition allégorique*, Paris, C2RMF, C2RMF70336.

ou des nabis qui contribuent à leur essor dans les années 1880-1890[498]. L'engouement des peintres fin-de-siècle pour les préparations absorbantes répond à de nouvelles exigences : la vitesse de l'exécution, du fait du séchage rapide de la colle en comparaison de la siccativation lente de l'huile ; la conservation du tableau, par souci de prévention du jaunissement des peintures à l'huile aggravé par une couche de préparation grasse ; et l'aspect de la finition, à travers la recherche d'une surface matifiée par la pauvreté en huile des couches sous-jacentes. La préparation aqueuse, qui convenait à la technique médiévale de la tempera sur bois avant que la préparation grasse ne s'adapte à la pratique moderne de la peinture à l'huile sur toile, inscrit les peintres contemporains dans une perspective historique. Encore en usage au XIXe siècle pour la fabrication de décors de spectacle, elle indique en même temps l'ambition décorative de ces artistes. Le choix de l'encollage, commun aux œuvres de Pierre Puvis de Chavannes, Paul Gauguin ou Armand Point, participe de cette manière à la création d'une peinture archaïque et décorative dès la première couche étalée sur le subjectile. Il est la marque ambivalente d'une peinture à la fois traditionnelle par l'ancienneté de son modèle et moderne par l'actualité de son projet.

La couleur blanche ou teintée de la préparation est moins discutée parmi les peintres idéalistes[499]. Les couches de préparation blanches, partagées par tous les artistes du corpus, se vérifient chez les autres peintres rosicruciens à l'exemple d'Étienne Azambre (dans *Au Louvre* [fig. 197]), de Charles Maurin (dans *Composition allégorique* [fig. 233]) ou d'Edgard Maxence (dans *Portrait de jeune femme* [fig. 244[500]]). Ce choix unanime respecte une norme intemporelle, réinstallée par le néo-classicisme et perpétuée tout au long du siècle dans les ateliers académiques comme dans les milieux indépendants. Les recherches des peintres contemporains portent moins sur la couleur blanche que sur la manière d'exploiter ce fond clair pour illuminer le chromatisme du tableau. Certains laissent transparaître la préparation blanche par la superposition de glacis : la peinture à l'œuf de Point ne diffère pas à cet égard de la peinture à l'huile des préraphaélites[501]. D'autres gardent en réserve la préparation blanche par

[498] MOREAU-VAUTHIER Charles, *Comment on peint aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 46 et 53 : « Aman-Jean. – Toile absorbante. » ; « Vallotton. – Toile absorbante qu'il prépare lui-même. »

[499] Sur le choix de préparations blanches ou colorées dans le dernier quart du XIXe siècle, voir : CALLEN Anthea, « Ground Colours and the Paint Layer », *in The Art of Impressionism*, *op. cit.*, p. 62-85 ; HOENIGSWALD Ann, « Une question de fond : observations sur les couches de préparation de tableaux du XIXe siècle », *in* TRÉMOLIERES Bénédicte (dir.), *Peindre au temps des impressionnistes*, *op. cit.*, p. 11-31.

[500] Dossier d'Étienne Azambre, *Au Louvre*, Paris, C2RMF, F15969 ; Dossier de Charles Maurin, *Composition allégorique*, Paris, C2RMF, C2RMF70336 ; Dossier d'Edgard Maxence, *Portrait de jeune femme*, 2011, Beauvais, Musée de l'Oise, inv. 998.10.41.

[501] La technique préraphaélite est notamment caractérisée par la pose de couches colorées transparentes sur une préparation blanche encore fraîche : HACKNEY Stephen, RIDGE Jacqueline et TOWNSEND Joyce H., « Pre-Raphaelite Methods and Materials », *in Pre-Raphaelite Painting Techniques*, *op. cit.*, p. 51-76.

l'espacement des touches colorées : la technique d'Osbert rappelle de ce point de vue celle des impressionnistes[502]. Quelques œuvres isolées apportent des contre-exemples à l'universalité du fond blanc par leur préparation colorée, d'une tonalité ocre plus chaude et plus foncée soupçonnée dans de rares fonds d'Osbert (*L'Adieu au soleil* [fig. 91]) ou de Maxence (*Concert d'anges* [fig. 238[503]]). Ces variations de tons, sans commune mesure avec les teintes vives choisies par jeu de contraste entre les couches de préparation et les couches colorées dans les tableaux de Claude Monet ou de Vincent Van Gogh, sont plutôt mises au service du chromatisme en demi-teinte recherché par les coloristes symbolistes. En définitive, les différentes préparations observables dans la peinture idéaliste en termes d'application, de composition et de couleur reflètent la diversité inédite des supports bruts ou apprêtés, absorbants ou ordinaires, blancs ou colorés, inventoriés dans les catalogues des marchands de couleurs de la fin du XIXe siècle.

Le format du support

Le format du support est un quatrième choix décisif de la part des peintres idéalistes confrontés à la standardisation des formats portrait, paysage et marine fixés au cours de la décennie 1880 par les fabricants de toiles à peindre. Le recoupement entre les mesures des œuvres du corpus et les standards des marchands de couleurs permet d'identifier ces trois formats normalisés, d'un usage courant chez les peintres idéalistes entre 1892 et 1897[504]. Le format portrait se multiplie dans l'œuvre de Maurice Chabas (par exemple *Portrait à la couronne de feuillage*), Jean Delville (*Le Crime* [fig. 19]), Fernand Khnopff (*À Fosset, un ruisseau* [fig. 52]) ou Armand Point (*Âme d'automne* [fig. 142]), tandis que les formats paysage et marine lui sont préférés par André des Gachons (*La Légende d'Almanzor* [fig. 36]), Alphonse Osbert (*Le Calme du soir* [fig. 98]) ou Alexandre Séon (*Lamentation d'Orphée* [fig. 180]). Les toiles standards se rencontrent communément chez les autres peintres rosicruciens au regard du format portrait d'*Hylas et les nymphes* [fig. 243] d'Edgard Maxence, du format paysage de *Muse pensive au jardin* [fig. 229] d'Henri Martin ou du format marine des *Bâtisseurs de la ville* [fig. 223] de Pinckney Marcius-Simons. Les formats normalisés, parce qu'ils s'accordent aux règles de composition des artistes en même temps qu'ils confortent les habitudes de

[502] La technique impressionniste, par la réserve du support, met en évidence la couleur de la préparation : HOENIGSWALD Ann, « Une question de fond : observations sur les couches de préparation de tableaux du XIXe siècle », *in* TRÉMOLIERES Bénédicte (dir.), *Peindre au temps des impressionnistes*, *op. cit.*, p. 11-31.
[503] Dossier d'Edgard Maxence, *Concert d'anges*, 2010, Beauvais, Musée de l'Oise, inv. 90.11 : « Dans les zones de déplaçage, une sous-couche de couleur ocre jaune, très mat et friable est visible. Cette couche joue probablement le rôle de préparation. »
[504] Les formats portrait, paysage et marine des toiles à peindre sont répertoriés dans : LEFRANC & Cie, *Fabrique de couleurs & vernis*, *op. cit*., 1892, p. 14.

perception des spectateurs, s'imposent à la fin du XIXe siècle aux peintres amateurs et professionnels, académiques et indépendants, impressionnistes et symbolistes. Les peintres idéalistes s'efforcent néanmoins de déconstruire ces normes de représentation. L'iconographie et l'orientation de la composition induites par les formats portrait, paysage et marine ne sont pas systématiquement respectées dans leurs tableaux[505] : alors que Khnopff peint son paysage *À Fosset, un crépuscule* [fig. 51] sur une toile au format portrait retournée à l'horizontale, Osbert dresse la figure de *Femme jouant de la lyre, lune rousse* [fig. 108] sur une toile au format marine verticalisé. Les artistes idéalistes, de même que de nombreux peintres contemporains, acceptent donc les standards commerciaux des toiles à peindre tout en refusant les contraintes artistiques des formats portrait, paysage et marine.

Les formats hors normes, de préférence aux supports standardisés, concentrent les recherches des peintres idéalistes sur le cadrage de la composition. La forme rectangulaire s'équilibre en un format carré dans les œuvres de Delville (par exemple *Les Trésors de Satan* [fig. 30]) ou de Khnopff (*Portrait de Marguerite Landuyt* [fig. 81]), dont l'écho résonne à l'échelle européenne dans les tableaux de Gustav Klimt ou de Gustave Moreau. Le rectangle s'étire à la verticale sur le modèle du kakemono, assimilé par Gachons (*Le Page* [fig. 38]) ou Point (*Un rêve qui passe* [fig. 174]) dans le sillage des représentants du japonisme tels que Pierre Bonnard ou James McNeill Whistler. Il s'allonge dans le sens inverse, sous l'influence du panorama, pour déployer horizontalement les personnages de Khnopff (*Des caresses* [fig. 61]) ou de Séon (*Les Éphèbes* [fig. 179]), à l'image des frises d'Edward Burne-Jones ou de Pierre Puvis de Chavannes. La forme rectangulaire se déguise sinon en un format incurvé sous le cache d'une bordure peinte ou d'une marie-louise, exploitées par Gachons (*Au seuil d'un rêve* [fig. 32]), Point (*La Sirène* [fig. 171]) et d'autres peintres rosicruciens comme Louis Welden Hawkins (*Fan* [fig. 213]) ou Edgard Maxence (*Femme à l'arum* [fig. 242]). Ces expérimentations sur la forme du support et le cadrage de la composition qu'elle circonscrit sont communes aux générations impressionnistes et symbolistes dans le dernier quart du XIXe siècle[506]. Les formats portrait, paysage et marine, essentiels à l'illusionnisme du tableau de chevalet perçu comme une fenêtre ouverte sur le monde par le spectateur familiarisé avec leurs proportions, sont remis en question par les formats hors normes, dont le caractère insolite

[505] Au sujet de l'orientation des formats portrait et paysage dans l'art symboliste, voir : JUMEAU-LAFOND Jean-David, « Paysage et/ou portrait symboliste : une question de sens ? », *La Tribune de l'art*, 21 février 2012, [https://www.latribunedelart.com/paysage-et-ou-portrait-symboliste-une-question-de-sens], consulté le 19 juillet 2023.

[506] Au sujet du format carré dans la peinture impressionniste, voir : CALLEN Anthea, *The Art of Impressionism*, *op. cit.*, p. 21-25.

attire l'attention sur le cadre et par conséquent sur l'artifice de la représentation. Les peintres idéalistes, par leur transgression de l'orientation des formats standards, et par leur prédilection pour les formats hors normes, rompent avec les conventions de représentation du tableau de chevalet en même temps qu'avec la normalisation du format de la toile à peindre imposées par la révolution industrielle.

Les dimensions du support

Les dimensions du support sont un dernier trait distinctif de la peinture idéaliste qui s'éloigne de la norme du tableau de chevalet par les mesures extrêmes de ses œuvres, écartelées entre le petit format de la peinture miniaturiste et les très grandes dimensions de la peinture monumentale. Les artistes idéalistes tendent à la peinture miniaturiste par leur choix partagé de supports de petit format, inférieurs à 50 centimètres de hauteur ou de largeur, découpés dans tous types de matériaux. Ces *tableautins* – un néologisme attribué à Victor Hugo en 1862[507] – occupent une part essentielle de l'œuvre peint de Fernand Khnopff (illustrée par *Des fleurs* [fig. 62]), d'Alphonse Osbert (*L'Entretien du soir* [fig. 105]) ou d'Armant Point (*Princesse de légende* [fig. 167]), à l'égal d'autres peintres rosicruciens tels que Charles Filiger (*Christ aux anges* [fig. 207]), Edgard Maxence (*Profil au paon* [fig. 246]) ou Georges Rouault (*Coriolan chez Tullus, roi des Volsques* [fig. 248]). André des Gachons, ce « héros de l'infinitésimal[508] », est identifié en particulier par les critiques et les historiens de l'art comme un peintre miniaturiste en raison de son œuvre sur papier de la décennie 1890, dont les illustrations aquarellées voient leurs dimensions réduites à celles des pages où elles sont reproduites. La miniaturisation est une constante de son art qui se perpétue tout au long de sa carrière, depuis les décors au format in-octavo du *Prince naïf* [fig. 41] pour le Théâtre minuscule en 1894, jusqu'aux milliers de vignettes célestes de deux à trois centimètres de côté peintes à partir de 1913 pour le Bureau central de météorologie à La Chaussée-sur-Marne[509]. Les artistes idéalistes s'inscrivent par leurs tableautins dans la tradition de l'enluminure du Moyen Âge plutôt que de la miniature du XVIIIe siècle. La peinture miniaturiste évoque en effet deux arts distincts : l'*enluminure*, peinture ornementale et illustrative d'un livre sur parchemin (initiale, drôlerie ou miniature), historiquement ancrée dans la période médiévale ; et la *miniature*, tableautin dont la figure ou le paysage est représenté à échelle réduite sur un support

[507] BÉGUIN André, *Dictionnaire technique de la peinture*, *op. cit.*, p. 713.
[508] JUMEAU-LAFOND Jean-David, « Préface », *in* DURAND Delphine, *André des Gachons et la modernité fin de siècle, op. cit.*, p. 9.
[509] LUCET Sophie, « Le "Théâtre minuscule" : un rêve de théâtre à l'époque symboliste », *in* CITTI Pierre et TRIAIRE Sylvie (dir.), *Théâtres virtuels*, *op. cit*., p. 277-296 ; DURAND Delphine, *André des Gachons, peintre symboliste, 1871-1951, op. cit.*, p. 89-90.

d'ivoire de préférence, dont la création apparaît au XVe siècle pour s'épanouir au XVIIIe siècle[510]. Dans le contexte du courant symboliste empreint de médiévalisme, le petit format du support doit être compris comme une référence matérielle à l'art du Moyen Âge. Gustave Moreau, par sa « pratique de l'infiniment petit [511] » inspirée des manuscrits anciens, fait figure d'intermédiaire entre les enlumineurs médiévaux et les peintres rosicruciens, en particulier Maxence et Rouault issus des rangs de son atelier de l'école des Beaux-Arts.

Dans une tendance parallèle et inverse à la miniature, les artistes idéalistes aspirent à la peinture monumentale par leur choix de supports textiles de très grandes dimensions, supérieures à 200 centimètres de hauteur ou de largeur. Ces mesures sont dépassées entre 1892 et 1897 par André des Gachons (dans *Au seuil d'un rêve* [fig. 32] et *Passantes de rêve* [fig. 39]), Alphonse Osbert (dans *Hymne à la mer* [fig. 120] et *Vision* [fig. 138]), Armand Point (dans *L'Espérance et la douleur*) et surtout Jean Delville (dans *Le Christ glorifié par les enfants* [fig. 18], *L'École de Platon* [fig. 21], le *Portrait de Joséphin Péladan* [fig. 29] et *Les Trésors de Satan* [fig. 30]). Elles sont concurrencées à la même époque par les toiles de Gaston Bussière (*La Révélation* [fig. 199]), Émile Fabry (*Tentation* [fig. 205]), Ferdinand Hodler (*Die enttäuschten Seelen* [fig. 217]), ou encore Henri Martin (*L'Homme entre le vice et la vertu* [fig. 227]). Le record atteint par *L'École de Platon* [fig. 21] (six mètres de longueur) sera maintes fois surpassé dans les années suivantes, quand le succès des artistes leur assurera les moyens matériels nécessaires à l'exécution de peintures aussi grandioses que *L'Effort humain* [fig. 154] de Point (huit mètres) ou *La Source* [fig. 134] d'Osbert (treize mètres). Ces œuvres idéalistes de très grandes dimensions s'inscrivent dans la tradition de la peinture monumentale qui connaît un renouveau en France dans le dernier quart du XIXe siècle[512]. Son développement est alimenté par les commandes publiques qui visent à installer l'identité du régime naissant de la Troisième République et les commandes privées destinées à afficher la réussite sociale d'une clientèle bourgeoise enrichie par l'industrialisation. Tous les peintres du corpus, guidés par le modèle de Pierre Puvis de Chavannes – assisté par Alexandre Séon dans l'exécution de plusieurs de ses œuvres murales[513] – se portent candidats ou répondent à des

[510] BERGEON Ségolène et CURIE Pierre, *Peinture et dessin*, vol. 1, *op. cit.*, p. 162 et 164.
[511] FAURIAC Lilie, « Une pratique de l'infiniment petit : le monde enluminé de Gustave Moreau », *in* JACOB Marie (dir.), « Le XIXe siècle en lumière : redécouverte et revalorisation de l'enluminure médiévale en France au temps du livre industriel », *Histoire et civilisation du livre*, n° 17, novembre 2021, p. 253-264.
[512] *Face au mur : la décoration murale en France, 1870-1945*, colloque (Paris, Institut national d'histoire de l'art, 19 – 20 mai 2022), [https://faceaumur.hypotheses.org/], consulté le 15 août 2024.
[513] JUMEAU-LAFOND Jean-David, « "Attendant des murs" : Séon décorateur », *in Alexandre Séon (1855-1917)*, *op. cit*., p. 17.

LE BELLER, Elodie. La matérialité de la peinture idéaliste à l'époque du Salon de la Rose † Croix (1892-1897) - 2024

commandes de décors autour de 1900[514]. L'engagement de Delville aboutira même à la fondation d'une Société de l'art monumental en 1920[515]. La peinture monumentale synthétise leur aspiration à un idéal artistique, la création d'une œuvre d'art totale affranchie de la hiérarchie des beaux-arts et des arts décoratifs ; à un idéal historique, la reconstitution de la technique de la fresque du Moyen Âge et de la Renaissance ; et à un idéal social, l'élévation spirituelle de la société par l'exposition des citoyens aux valeurs exprimées sur les parois des monuments publics. Les artistes idéalistes, par leur recherche de supports muraux et leur ambition du très grand format, concrétisent la définition du symbolisme pictural introduite en 1891 par Gabriel Albert Aurier : celle d'une peinture décorative, vouée à « décorer de pensées, de rêves et d'idées les murales banalités des édifices humains », par le renoncement au « tableau de chevalet [qui] n'est qu'un illogique raffinement inventé pour satisfaire la fantaisie ou l'esprit commercial des civilisations décadentes[516] ». L'art idéaliste doit rompre avec la norme du tableau de chevalet, objet mobile et donc commercialisable, pour échapper au mercantilisme de la société industrielle.

Sous-chapitre C : Chimie des pigments

Le broyage des couleurs

Les artistes idéalistes, arrivés au terme d'un siècle d'expérimentation sur la couleur, réagissent avec le recul du temps aux innovations des peintres, des chimistes et des fabricants qui modifient la méthode de broyage, le choix de pigments, la composition de la palette et le mélange de la pâte en usage dans les ateliers. La méthode industrielle ou artisanale du broyage des pigments est un premier indicateur de la confiance ou de la défiance des peintres idéalistes vis-à-vis des couleurs fournies par le marché du matériel artistique à la fin du XIXe siècle. Les peintures industrielles prêtes à l'emploi, aux pigments broyés à la machine, conditionnés en tubes, flacons, godets ou tablettes, dont la production de masse est assurée par les marchands

[514] Au sujet de la peinture monumentale dans l'œuvre des artistes du corpus, voir : BERGER Émilie, « Jean Delville et l'enjeu du "monumental" », *in* LAOUREUX Denis (dir.), *Jean Delville, 1867-1953, maître de l'idéal*, *op. cit.*, p. 106-118 ; MAUCLAIR Camille, « Armand Point, peintre, fresquiste, émailleur, orfèvre », *in* DAURELLE Jacques, FORT Paul, MARGUERITTE Paul, *et al.*, *Armand Point et son œuvre*, *op. cit*., p. 17-39 ; DE PALMA Myriam, « La peinture monumentale », *in Maurice Chabas (1862-1947), du symbolisme à l'abstraction*, *op. cit.* , p. 264-289 ; DRAGUET Michel, « La tentation du mystère », *in Khnopff : ou l'ambigu poétique*, *op. cit*., p. 329-409 ; DUMAS Véronique, « Les décorations », *in Alphonse Osbert (1857-1939)*, *op. cit.*, p. 208-280 ; DURAND Delphine, *André des Gachons, peintre symboliste, 1871-1951, op. cit.*, p. 87 ; JUMEAU-LAFOND Jean-David, « "Attendant des murs" : Séon décorateur », *in Alexandre Séon (1855-1917)*, *op. cit*., p. 29-45.

[515] BERGER Émilie, « Jean Delville et l'enjeu du "monumental" », *in* LAOUREUX Denis (dir.), *Jean Delville, 1867-1953, maître de l'idéal*, *op. cit.*, p. 113.

[516] AURIER Gabriel Albert, « Le symbolisme en peinture : Paul Gauguin », *art. cit.*, p. 163.

de couleurs, sont une norme établie dans la pratique des artistes contemporains. Leur emploi occasionnel sinon habituel par les peintres idéalistes s'impose en conséquence comme l'hypothèse la plus sûre, étayée par différentes sources techniques. Au sein du corpus, l'achat de tubes de peinture par Alphonse Osbert (entre autres ceux de l'usine Lefranc et de la fabrique Blanchet) est démontré par ses livres de compte vers 1898 et les *realia* rangés dans sa boîte à peinture en 1939[517]. Dans le cercle du Salon de la Rose † Croix, Henri Martin et Edgard Maxence commandent eux aussi les couleurs standards de la maison Blanchet[518]. Ferdinand Hodler se procure de son côté les tubes de peinture à la caséine produits par Franz Schoenfeld & Co. et Anton Richard à Düsseldorf, tandis qu'Eugène Grasset teste les « couleurs à la gouache du commerce » dans un nuancier de 1872[519]. Les fonds d'atelier des artistes contemporains témoignent de l'introduction des peintures industrielles dans le matériel ordinaire des peintres amateurs comme professionnels, académiques comme indépendants, en activité à la fin du XIXe siècle : en particulier, les *realia* conservés après le décès de Gustave Moreau en 1898 incluent plusieurs dizaines de couleurs moites en tubes ou solides en godets, tablettes et pastilles, de dix-sept marques françaises et anglaises (Lefranc & Cie, Winsor & Newton, etc.), pour la peinture à l'huile, la gouache et l'aquarelle[520]. Face à l'usage généralisé des tubes de peinture dans les années 1890, l'adhésion des peintres idéalistes au broyage industriel n'est pas tant un choix qu'une adaptation aux évolutions du marché du matériel artistique et aux habitudes de travail des peintres contemporains.

Les peintures artisanales, dont les pigments sont broyés à la main par l'artiste ou son fournisseur, offrent une alternative aux couleurs industrielles. Certains peintres idéalistes, tout en continuant de déléguer cette tâche chronophage au marchand de couleurs, supervisent le broyage de leurs pigments par des commandes personnalisées exigeant une préparation manuelle de la part du fabricant : les instructions transmises par Henri Martin à Émile Blanchet pour le broyage du blanc de zinc sont exemplaires de sa vigilance à l'égard de la préparation

---

[517] OSBERT Alphonse, Carnet, [vers 1898]. Paris, Musée d'Orsay, fonds Alphonse Osbert, RF.MO.ODO 2016, MS0470(15) ; OSBERT Alphonse, Boîte à peinture, s. d. Paris, Musée d'Orsay, fonds Alphonse Osbert, RF.MO.ODO 2016, ODO 1992-2.

[518] MAXENCE Edgard, Lettre à Émile Blanchet, [La Bernerie-en-Retz], 16 septembre 1915. Reproduit dans : BLANCHET Frédéric, *Les Blanchet, teinturiers, broyeurs, marchands de couleurs, papetiers, libraires, 1834-1964*, *op. cit.*, p. 160 ; MARTIN Henri, Lettre [à Émile Blanchet], s. l., [1909 ?]. Reproduit dans : Maison Blanchet : Martin (Henri), [https://sites.google.com/view/maison-blanchet/artistes-m/martin-henri], consulté le 24 octobre 2023.

[519] BELTINGER Karoline et NADOLNY Jilleen (dir.), *Painting in Tempera*, *op. cit.*, p. 160-161 ; GRASSET Eugène, *Nuancier de couleurs de gouache*, 1872, gouache et crayon sur papier, 11,9 x 19,6 cm, Paris, Musée d'Orsay, ARO 1993 4 1 170, [https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/nuancier-de-couleurs-de-gouache-recto-dessins-ornementaux-de-fleurs-verso-82674], consulté le 4 août 2024.

[520] PILLU Hélène, « Étude du matériel de Gustave Moreau », *art. cit.*, p. 41-46.

des couleurs[521]. D'autres peintres rosicruciens achètent leurs pigments en poudre chez le marchand pour les broyer à la main dans leur atelier, une solution indispensable aux rénovateurs de recettes picturales anciennes indisponibles sur le marché du matériel artistique. Cette contrainte s'impose à Armand Point et Gabriel Déneux, qui s'exercent au broyage artisanal à l'occasion de leur expérimentation de la peinture à l'œuf et à la cire, du moins jusqu'à la production industrielle par Lefranc & Cie de couleurs en godets pour l'ooline en 1896 et en bâtonnets pour l'encaustique à partir de 1892[522]. La pratique du broyage manuel semble partagée par un autre amateur de techniques anciennes, Edgard Maxence, qui commande en 1915 des « tubes de couleur vides n° 6[523] » en complément de couleurs de la marque Blanchet, probablement destinés à la conservation de peintures préparées par ses soins. Son achat de peintures prêtes à l'emploi n'empêche en aucun cas son usage de pigments broyés à la main, ainsi que le démontrent les couleurs en tubes et en poudre rassemblées dans le matériel de son maître Gustave Moreau[524]. La démarche de ces peintres idéalistes apparaît comme une anomalie dans l'histoire technique de l'art au tournant du XXe siècle, à une époque où les artistes ne maîtrisent plus les gestes nécessaires à la préparation de leurs peintures, déléguée depuis plus d'un siècle aux marchands de couleurs. Leur ambition est précisément de renouer avec le savoir-faire perdu des anciens maîtres de la peinture. Point redécouvre dans les traités de la Renaissance la technique ancestrale du broyage manuel des pigments, qu'il enseigne à son tour dans « L'éducation d'un artiste aux XIVe, XVe et XVIe siècles[525] ». Déneux se remémore avec nostalgie que « jadis, le peintre, soucieux de la durée de son œuvre, apportait les soins les plus méticuleux dans le choix et la préparation des couleurs et des substances nécessaires à son art[526]. » L'enjeu de ce retour à l'artisanat et à la tradition est élevé à la fin du XIXe siècle : de la maîtrise du broyage des pigments dépendent le contrôle de la composition des peintures et la garantie de la pérennité des œuvres menacées par l'industrialisation du marché du matériel artistique.

---

[521] MARTIN Henri, Lettre [à Émile Blanchet], s. l., [1909 ?]. Reproduit dans : Maison Blanchet : Martin (Henri), [https://sites.google.com/view/maison-blanchet/artistes-m/martin-henri], consulté le 24 octobre 2023.
[522] LEFRANC & Cie, *Fabrique de couleurs & vernis*, *op. cit.*, 1896, n. p. ; DÉNEUX Gabriel, *La Peinture à l'encaustique avec les couleurs inaltérables de Gabriel Déneux*, *op. cit.*, p. 6.
[523] MAXENCE Edgard, Lettre à Émile Blanchet, [La Bernerie-en-Retz], 16 septembre 1915. Reproduit dans : BLANCHET Frédéric, *Les Blanchet, teinturiers, broyeurs, marchands de couleurs, papetiers, libraires, 1834-1964*, *op. cit.*, p. 160.
[524] PILLU Hélène, « Étude du matériel de Gustave Moreau », *art. cit.*, p. 43.
[525] POINT Armand, « L'éducation d'un artiste aux XIVe, XVe et XVIe siècles », *art. cit.*, janvier 1906, p. 118-121 ; POINT Armand, « L'éducation d'un artiste aux XIVe, XVe et XVIe siècles », *art. cit.*, septembre 1906, p. 238-246.
[526] DÉNEUX Gabriel, *Un procédé de peinture inaltérable*, *op. cit.*, p. 10.

Le choix des pigments

Le choix de pigments anciens ou nouveaux détermine l'orientation traditionnelle ou moderne de la palette des peintres idéalistes[527]. Les matériaux des artistes du corpus, reconstitués grâce aux sources primaires dans les cas d'Alphonse Osbert et d'Armand Point, complétés par les analyses scientifiques des œuvres de Jean Delville et de Fernand Khnopff, se composent d'une majorité de pigments anciens[528]. Les quatre peintres ont en commun leur usage des ocres (ocre jaune ou ocre rouge). Khnopff, Osbert et Point s'accordent également sur l'emploi des terres (terre de Sienne naturelle, terre d'ombre ou terre verte) et du blanc de plomb. Osbert et Point partagent encore la garance, tout en divergeant par leur choix de pigment noir (noir de fumée pour le premier, noir d'ivoire pour le second). Cet inventaire démontre la permanence de nombreux pigments plurimillénaires, dont l'histoire remonte pour certains jusqu'à la préhistoire. La prédilection des artistes idéalistes pour les matériaux anciens s'inspire cependant d'une période plus récente, celle de la Renaissance à laquelle se réfère Point : « Je ne vous détaillerai pas, chers disciples, les couleurs employées au temps de Cennino. On se sert encore des mêmes couleurs terreuses, du noir animal ou végétal, du blanc de plomb[529] ». La prévalence des pigments anciens dans la palette des peintres idéalistes n'exclut pas l'ajout de nouveaux pigments découverts aux XVIIIe et XIXe siècles. Delville, Osbert et Point intègrent tous le bleu outremer artificiel à leurs matériaux. Osbert opte par ailleurs pour le bleu de cobalt, le bleu de Prusse, le vert de baryte, le vert de cobalt, le vert Véronèse, le jaune de cadmium, le jaune de chrome, ou encore le rouge de cadmium ; alors que Point accorde plutôt sa préférence au vert émeraude, au vert Véronèse, au jaune de cadmium, au blanc de zinc, voire dans des cas plus tardifs au jaune de strontium et au rouge de cadmium. Les preuves matérielles et documentaires de l'expérimentation de pigments plus récents par les peintres idéalistes, signes de leur curiosité à l'égard des progrès de la chimie moderne, dressent le portrait d'artistes en phase avec leur époque.

Les peintres du corpus documentés sont donc les partisans d'une palette mixte, où les pigments anciens rencontrent les couleurs nouvelles, mais d'orientation traditionnelle, par la prévalence des premiers sur les secondes. Les pigments anciens, dont la stabilité est prouvée

---

[527] Le répertoire des pigments de Ségolène Bergeon et Pierre Curie nous sert de référence pour leur dénomination et leur datation : BERGEON Ségolène et CURIE Pierre, « Pigments », *in Peinture et dessin*, vol. 2, *op. cit*., p. 884-977.

[528] OSBERT Alphonse, Boîte à peinture, s. d. Paris, Musée d'Orsay, fonds Alphonse Osbert, RF.MO.ODO 2016, ODO 1992-2 ; MOREAU-VAUTHIER Charles, *Comment on peint aujourd'hui*, *op. cit*., p. 32 ; Dossier de Jean Delville, *L'Amour des âmes*, Bruxelles, IRPA, 1975.00946 ; DRAGUET Michel, *Fernand Khnopff: Portrait of Jeanne Kéfer*, *op. cit.*, p. 60.

[529] POINT Armand, « L'éducation d'un artiste aux XIVe, XVe et XVIe siècles », *art. cit.*, janvier 1906, p. 119.

par la pérennité des tableaux hérités du passé, apaisent l'inquiétude d'une génération suspicieuse de la mauvaise qualité des produits fournis par les marchands de couleurs. Les pigments nouveaux, d'une variété et d'une intensité inédites, accompagnent l'évolution de la sensibilité visuelle d'une société accoutumée à l'éclat des couleurs chimiques qui imprègnent tous les domaines de la culture matérielle. Les peintres idéalistes, grâce à la complémentarité de leurs matériaux, préservent ainsi la conservation de leurs œuvres sans sacrifier à la richesse de leur chromatisme. Cette palette mixte traditionnelle, dont Edmond Aman-Jean est un autre représentant au sein du Salon de la Rose † Croix, est plébiscitée au XIXe siècle par des artistes issus de générations successives et de mouvements divergents, de Jacques-Louis David à André Derain, en passant par Eugène Delacroix, William Bouguereau, James Abbott McNeill Whistler et Antonio de La Gandara[530]. Même les puristes de la palette traditionnelle – dont se revendiquent La Gandara et Derain aux côtés de Point[531] – ne résistent pas aux avancées de la science et adoptent avec prudence et parcimonie des pigments artificiels éprouvés depuis plusieurs décennies tels que le blanc de zinc, le bleu outremer artificiel ou le vert émeraude. La diffusion progressive des pigments récemment découverts par les chimistes, au rythme de leur commercialisation par les marchands puis de leur appropriation par les peintres, entraîne le développement d'une palette mixte d'orientation plus moderne où ils supplantent en grande partie les couleurs des anciens maîtres. Cette dernière compte un nombre croissant de représentants au sein des mouvements les plus novateurs du dernier quart du XIXe siècle, en particulier l'impressionnisme avec Claude Monet ou Camille Pissarro, et le néo-impressionnisme avec Georges Seurat ou Paul Signac[532]. La palette mixte moderne,

[530] MOREAU-VAUTHIER Charles, *Comment on peint aujourd'hui*, *op. cit*., p. 23-34 : « Aman-Jean. Blanc d'argent – Ocre jaune – Jaune de chrome – Jaune indien – Terre de Sienne brûlée – Rouge de Venise – Laque de garance – Outremer – Cobalt – Vert émeraude – Terre verte – Noir d'ivoire. » ; « Bouguereau. Jaune de Naples – Ocre jaune – Jaune de chrome foncé – Vert émeraude – Bleu de cobalt – Blanc d'argent – Vermillon clair – Vermillon de Chine – Brun rouge – Brun Van Dyck – Terre de Sienne brûlée – Noir d'ivoire – Bitume – Laque de garance foncée. » ; « David. Blanc de plomb – Jaune de Naples – Jaune de chrome (à la fin de sa vie) – Ocre jaune – Laque de gaude – Terre d'Italie naturelle – Ocre de ru – Orangé de Mars – Vermillon de Chine – Cinabre – Brun rouge – Laque de garance – Sienne brûlée – Terre de Cassel – Noir d'ivoire – Noir de pêche – Outremer – Bleu de Prusse – Bleu minéral. » ; « Delacroix. Blanc d'argent – Jaune de Naples – Jaune de zinc – Ocre jaune – Cobalt – Vert émeraude – Sienne brûlée – Noir d'ivoire – Bitume – Momie. » ; « Derain (André). Blanc d'argent – Blanc de zinc – Ocre jaune – Brun rouge – Terre de Sienne naturelle – Terre de Sienne brûlée – Noir d'ivoire – Terre verte (qu'il emploie beaucoup) – Bleu de cobalt – Vert émeraude. » ; « Gandara. Blanc d'argent – Ocre jaune – Sienne naturelle – Brun rouge – Sienne brûlée – Bleu de cobalt – Bleu outremer foncé – Cadmium – Noir d'os – Noir d'ivoire. » ; « Whistler. Blanc – Ocre jaune – Terre de Sienne naturelle – Terre d'ombre naturelle – Bleu de cobalt – Bleu minéral – Vermillon – Rouge de Venise – Rouge indien – Noir – Terre de Sienne brûlée. »

[531] *Ibid*., p. 12 et 26 : « Je condamne toutes les couleurs nouvelles, me disait Gandara. Les maîtres anciens n'employaient que des terres. Je m'en tiens aux terres. » ; Derain « rejette toutes les couleurs nouvelles. »

[532] Sur les choix de pigments des peintres impressionnistes et néo-impressionnistes, voir : CALLEN Anthea, *Les Peintres impressionnistes et leur technique*, *op. cit.* ; CALLEN Anthea, « The Palette: from Tonal to Spectral », *The Art of Impressionism*, *op. cit.*, p. 136-155.

marginalisée au Salon de la Rose † Croix où Félix Vallotton en est le seul représentant connu à ce jour, n'est pourtant pas incompatible avec la peinture symboliste : elle est assimilée non seulement chez les nabis par Maurice Denis et Paul Sérusier, mais encore par certains peintres de l'âme comme Lucien Lévy-Dhurmer et Émile René Ménard[533]. L'inclination en faveur d'une palette traditionnelle serait en conséquence une spécificité de la peinture rosicrucienne plutôt qu'une caractéristique universelle du symbolisme pictural.

La composition de la palette

La composition de la palette des peintres idéalistes est révélatrice de leur contribution aux recherches des coloristes du dernier quart du XIXe siècle sur la limitation du nombre de pigments et l'exclusion des couleurs sombres. Les artistes rosicruciens s'interrogent dans un premier temps sur l'extension de leur palette : Armand Point et Alphonse Osbert, en particulier, aspirent à réduire le nombre de pigments incorporés à leurs tableaux. Le premier préconise une palette minimale de six pigments en 1896, étendue à huit pigments en 1923, dont les couleurs de base (bleu, vert, jaune, rouge, blanc et noir) permettent d'obtenir par mélange tous les tons désirés[534]. Le second élabore une palette similaire dans ses recettes et ses *realia* du début du XXe siècle, à partir des mêmes six couleurs élémentaires nuancées en une dizaine de pigments[535]. L'homogénéité du chromatisme des tableaux de Fernand Khnopff ou d'Alexandre Séon confirme la tendance à l'économie d'une palette au nombre réduit de pigments, une orientation anticipée par les peintres de la génération impressionniste. La comparaison des palettes idéalistes et impressionnistes dégage un parallèle inattendu entre Armand Point et Camille Pissarro, deux partisans d'une palette rabaissée à la combinaison minimale de six

---

[533] MOREAU-VAUTHIER Charles, *Comment on peint aujourd'hui*, *op. cit*., p. 23-34 : « Denis Maurice. Blanc d'argent – Blanc de zinc – Cadmium clair – Cadmium foncé – Vermillon – Laque de garance Andrinople (recommandée par Renoir) – Sienne naturelle – Sienne brûlée – Terre d'ombre naturelle – Vert émeraude – Cobalt – Outremer – Noir d'ivoire. » ; « Lévy-Dhurmer. Blanc de zinc – Vermillon français – Jaune de strontiane – Bleu de cobalt – Vert émeraude – Bleu céruléum – Violet de cobalt. » ; « Ménard. Blanc d'argent – Cadmium clair – Cadmium foncé – Ocre jaune – Terre d'Italie – Sienne brûlée – Vert émeraude – Bleu de cobalt – Bleu céruléum – Brun transparent (de Blox) – Laque de garance foncée – Violet de cobalt – Vert de cobalt – Rouge de Pouzzoles – Rouge de cadmium. » ; « Vallotton. Blanc d'argent – Jaune de zinc – Cadmium foncé – Cadmium orange – Cadmium rouge – Ocre jaune – Jaune de mars – Rouge de mars – Garance foncée – Vert émeraude – Bleu de cobalt – Outremer – Noir d'ivoire. »
HARDIVILLIER Amélie (dir.), « Le "Talisman" de Paul Sérusier : une prophétie de la couleur », 2019, [https://www.epmo-musees.fr/sites/default/files/2021-02/DP_le_talisman_de_paul_serusier.pdf], consulté le 30 octobre 2022 : « Les principaux pigments identifiés par l'analyse scientifique [du *Talisman*] sont le blanc de plomb, le vermillon, le violet de cobalt, le vert Viridian, le jaune de chrome et le bleu de cobalt. »

[534] POINT Armand, *Peinture à l'œuf dite ooline, op. cit*., p. 10 ; MOREAU-VAUTHIER Charles, *Comment on peint aujourd'hui*, *op. cit*., p. 32.

[535] OSBERT Alphonse, Album « L'art de la reliure », s. d. Paris, Musée d'Orsay, fonds Alphonse Osbert, RF.MO.ODO 2016, MS0470(11) ; OSBERT Alphonse, Boîte à peinture, s. d. Paris, Musée d'Orsay, fonds Alphonse Osbert, RF.MO.ODO 2016, ODO 1992-2 ; OSBERT Alphonse, Palette, s. d. Paris, Musée d'Orsay, fonds Alphonse Osbert, RF.MO.ODO 2016, ODO 1992-1.

pigments élémentaires de couleurs bleue (bleu outremer artificiel), verte (vert émeraude chez Point ou vert Véronèse chez Pissarro), jaune (ocre jaune ou jaune de chrome), rouge (ocre rouge ou vermillon), blanche (blanc de plomb), et noire (noir d'ivoire) ou pourpre (alizarine[536]). L'adoption d'une palette minimale est une mesure de conservation de la part des deux peintres : par la limitation de leurs couleurs, ils réduisent mathématiquement le risque d'incompatibilité entre les pigments et préviennent les interactions chimiques nocives des matériaux de leurs peintures. Ce choix commun résulte cependant de deux modèles différents. Pissarro, représentant de la modernité picturale, introduit vers 1870 une palette spectrale en accord avec les théories sur la couleur formulées à son époque. Point, héritier de la tradition technique, perpétue dans les années 1890 l'économie des pigments recommandée dans les traités de l'Antiquité et de la Renaissance :

> « Cennini parle des couleurs : "[…] Sache qu'il y a sept couleurs naturelles ou, à proprement parler, quatre d'une nature terreuse, comme le noir, le rouge, le jaune et le vert, trois autres naturelles, mais qui doivent être travaillées, comme le blanc, l'outremer ou azur d'Allemagne et le jaune clair." […] Déjà Pline, avant lui, observait que tout était meilleur quand les ressources étaient moindres : "C'est avec quatre couleurs seules, dit-il, le mélinum pour les blancs, le sil attique pour les jaunes, la sinopis du Pont pour les rouges, l'atrament pour les noirs qu'Apelle, Edsion, Mélanthius, Nicomaque ont exécuté des œuvres immortelles." […] Rappelez-vous seulement ce que dit Pline plus haut et habituez-vous à la sobriété de la palette[537]. »

Point, par sa référence au témoignage écrit de Pline l'Ancien plutôt qu'au cercle chromatique de Michel-Eugène Chevreul, revendique dans sa palette le modèle de la peinture ancienne de préférence à la science contemporaine.

Les artistes idéalistes réfléchissent dans un second temps à la place des couleurs prismatiques et des couleurs non spectrales sur leur palette. La réduction du nombre de pigments tient en partie de l'exclusion de certains tons dans leur peinture, fondée sur les couleurs primaires et le blanc, au détriment des couleurs secondaires et des teintes obscures. Parmi les tonalités du spectre visible, les couleurs primaires (le bleu, le jaune et le rouge) sont les pierres angulaires de la palette des peintres du corpus, mises en évidence par la gamme chromatique tripartite des *Trésors de Satan* [fig. 30] de Jean Delville, des *Caresses* [fig. 61] de Fernand Khnopff ou de *La Sirène* [fig. 191] d'Alexandre Séon. Les couleurs secondaires (le vert, l'orange et le violet) constituent à l'inverse une part infime de la palette des peintres qui rejettent parfois le vert (absent des recettes de teintes d'Osbert) et obtiennent l'orange et le

[536] PISSARRO Camille, Palette, vers 1878-1880. Williamstown, Clark Art Institute, 1955.827 ; CALLEN Anthea, *The Art of Impressionism*, *op. cit.*, p. 151.
[537] POINT Armand, « L'éducation d'un artiste aux XIVe, XVe et XVIe siècles », *art. cit.*, janvier 1906, p. 118-119.

violet par mélange plutôt qu'en pigment (à l'exception de la mine orange dont Point fait un usage occasionnel en tempera[538]). Les couleurs non spectrales (le blanc, le noir et le brun) occupent quant à elles un rang inégal dans la palette des peintres. Le blanc est un pigment primordial dans la peinture idéaliste dont le chromatisme clair, dû à la dégradation systématique des tons mélangés au blanc de plomb dans les cas de Fernand Khnopff et d'Alphonse Osbert, est également illustré par Maurice Chabas ou Alexandre Séon[539]. Les pigments noirs et bruns sont au contraire marginalisés dans les palettes d'Osbert et de Point, bien que les sources techniques les indiquent dans leur matériel : le noir est indécelable sur les *realia* laissés par le premier en 1939, tandis que le brun est omis de la gamme listée par le second en 1923[540]. L'intégration des couleurs primaires, secondaires et non spectrales dans la palette des artistes idéalistes révèle l'influence des générations impressionniste et néo-impressionniste qui les précèdent. Autour de 1870, Pissarro expérimente une gamme prismatique fondée sur les couleurs du spectre visible, arrangées sur le pourtour de la palette dans l'ordre spectral, de laquelle il exclut les ocres, les terres, les bruns et les noirs[541]. Le modèle de la palette prismatique, appliqué sans aucune rigueur par les peintres impressionnistes, est systématisé dans les années 1880 par Georges Seurat. Une comparaison des palettes néo-impressionniste et idéaliste de Seurat et d'Osbert, deux artistes régulièrement en contact, est permise par la conservation de leurs *realia* dans les collections du musée d'Orsay[542]. Osbert transgresse doublement la répartition équilibrée et méthodique des couleurs primaires et secondaires dans l'ordre spectral qui caractérise la palette de Seurat : d'une part, il minimise les couleurs secondaires par l'exclusion de l'orange et du violet ; d'autre part, il dispose ses pigments du rouge au jaune et du bleu au vert autour d'un amas central de blanc. Les deux peintres s'accordent en revanche sur le rôle fondamental du pigment blanc, placé au milieu de leurs palettes respectives, et sur le choix indésirable du pigment noir, absent de celles-ci. Les artistes idéalistes, à l'égal d'Osbert, ne retiennent que partiellement le modèle de la palette prismatique

---

[538] OSBERT Alphonse, Album « L'art de la reliure », s. d. Paris, Musée d'Orsay, fonds Alphonse Osbert, RF.MO.ODO 2016, MS0470(11) ; POINT Armand, *Peinture à l'œuf dite ooline, op. cit.*, p. 14.

[539] DRAGUET Michel, *Fernand Khnopff: Portrait of Jeanne Kéfer*, *op. cit.*, p. 60 ; OSBERT Alphonse, Album « L'art de la reliure », s. d. Paris, Musée d'Orsay, fonds Alphonse Osbert, RF.MO.ODO 2016, MS0470(11).

[540] OSBERT Alphonse, Boîte à peinture, s. d. Paris, Musée d'Orsay, fonds Alphonse Osbert, RF.MO.ODO 2016, ODO 1992-2 ; OSBERT Alphonse, Palette, s. d. Paris, Musée d'Orsay, fonds Alphonse Osbert, RF.MO.ODO 2016, ODO 1992-1 ; MOREAU-VAUTHIER Charles, *Comment on peint aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 32.

[541] PISSARRO Camille, Palette, vers 1878-1880. Williamstown, Clark Art Institute, 1955.827.
Au sujet de l'évolution de la peinture impressionniste et néo-impressionniste vers une palette spectrale, voir : CALLEN Anthea, « The Palette: from Tonal to Spectral », *in The Art of Impressionism*, *op. cit.*, p. 136-155.

[542] OSBERT Alphonse, Palette, s. d. Paris, Musée d'Orsay, fonds Alphonse Osbert, RF.MO.ODO 2016, ODO 1992-1 ; SEURAT Georges, Palette, s. d. Paris, Musée d'Orsay, OD 107 ; DUMAS Véronique, *Alphonse Osbert (1857-1939)*, *op. cit.*, p. 349.

impressionniste et néo-impressionniste. Ils en acceptent la prévalence du blanc et des couleurs primaires, sans l'exclusion du noir et des pigments ternes : Edmond Aman-Jean et Félix Vallotton, aux côtés d'Osbert et de Point, continuent d'intégrer les ocres, les terres et les noirs à leurs gammes dominées par les couleurs du spectre visible[543].

Le mélange de la pâte

Le mélange de la pâte sur la palette est un dernier paramètre de la peinture idéaliste à évaluer dans le dernier quart du XIXe siècle, à l'heure du développement du mélange optique et de la technique *alla prima*. Les artistes idéalistes pratiquent le mélange pigmentaire, « mélange de couleurs-matières » accompli à la main par le peintre pour les décliner en tons rompus, rabattus et dégradés sur la palette, de préférence au mélange optique, « mélange de couleurs-lumières » activé dans l'œil du spectateur par la perception simultanée de touches de tons purs juxtaposées sur la toile[544]. Les recettes de teintes d'Alphonse Osbert et les instructions pour la peinture à l'ooline d'Armand Point témoignent de leur méthode pour le mélange des pâtes, avec un zèle poussé jusqu'au calcul de fractions pour l'un (« on délaye une partie d'un noir bleuâtre avec un quart de bleu de Prusse ») et à l'emploi d'une pipette pour l'autre (« on peut se servir d'un compte-goutte[545] »). Osbert, par la combinaison de deux à cinq couleurs pour obtenir la tonalité recherchée, outrepasse les recommandations de Thomas Couture dont les *Méthode et entretiens d'atelier* proscrivent le mélange de plus de trois pigments et alertent contre ses conséquences délétères pour la peinture[546]. L'excès du mélange est un défaut technique sans doute imputable à plusieurs peintres rosicruciens : à l'image des *realia* d'Osbert, la palette « Diaz » d'Émile Fabry – datée du dernier quart du XIXe siècle et conservée dans sa maison-atelier à Woluwe-Saint-Pierre en Belgique – immortalise la trituration d'une pâte rompue, rabattue ou dégradée dans laquelle ne se reconnaît plus la couleur sortie du tube[547]. Si l'aplat fait partie du langage plastique d'André des Gachons, la nuance née du mélange est reconnue comme un moyen d'expression à part entière dans le symbolisme des teintes d'Alexandre Séon.

---

[543] MOREAU-VAUTHIER Charles, *Comment on peint aujourd'hui*, *op. cit*., p. 23 et 34.
[544] SIGNAC Paul, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*, Paris, H. Floury, 1911 [*La Revue Blanche*, 1898], p. 56.
[545] OSBERT Alphonse, Album « L'art de la reliure », s. d. Paris, Musée d'Orsay, fonds Alphonse Osbert, RF.MO.ODO 2016, MS0470(11) ; POINT Armand, *Peinture à l'œuf dite ooline, op. cit*., p. 10.
[546] COUTURE Thomas, *Méthode et entretiens d'atelier*, Paris, s. n., 1867, p. 211-212 : « Employez, le plus possible, vos couleurs sans mélanges à l'état pur ; s'il est absolument nécessaire d'employer plusieurs couleurs, pour obtenir une coloration, ne dépassez jamais le nombre de trois ; si vous dépassez ce nombre, vous introduisez dans votre peinture un principe maladif. Si vous arrivez aux nombres 4, 5, 6, alors votre peinture n'a plus les conditions vitales, elle devient scrofuleuse, elle végète et meurt. »
[547] FABRY Émile, Palette, entre 1875 et 1900. Woluwe-Saint-Pierre, Maison-atelier Émile Fabry, inv. 11030231, [https://balat.kikirpa.be/photo.php?objnr=11030231], consulté le 25 juillet 2024.

Le mélange optique intervient seulement en complément d'un mélange pigmentaire préalable dans l'œuvre d'autres peintres idéalistes qui, à l'instar d'Alphonse Osbert ou d'Henri Martin, s'exercent au divisionnisme sous l'influence de Georges Seurat. Séon ne se laisse d'ailleurs pas convaincre par le procédé néo-impressionniste, au sujet duquel il écrit à Osbert en 1889 : « Les toiles envoyées sont peu intéressantes, à part trois ou quatre. La méthode Seurat, le mélange optique, ne produit rien de bien neuf. Ils l'appliquent d'ailleurs à des coins de nature d'un banal[548] ! » Dans les années 1890, au moment de la théorisation du divisionnisme par Paul Signac, le mélange pigmentaire reste la base du travail des peintres idéalistes, capables de matérialiser l'ambiguïté de leurs sujets par la modulation des tons sur la palette[549].

Certains artistes idéalistes procèdent au mélange pigmentaire à l'avance plutôt qu'au cours de la pose des couches colorées. La composition anticipée de la palette, propre à faciliter le modelé par la prévision des tons locaux, des valeurs claires et des valeurs sombres, assure un chromatisme plus harmonieux et une exécution plus maîtrisée du tableau : « Les couleurs sont belles quand on les emploie avec méthode en recherchant les rapports harmoniques[550]. » Ce travail préparatoire, documenté par les recettes de teintes d'Osbert et le manuel de peinture de Point, n'exclut pas totalement les mélanges de dernière minute nécessaires à la dilution des pâtes ou à la création de teintes imprévues pour des rehauts ou des retouches[551]. Il ne peut pas non plus être généralisé à toutes les œuvres ni à tous les artistes. D'une part, il est inadapté à la technique *alla prima* des esquisses et des peintures de plein air pour lesquelles la palette se construit sur le vif. D'autre part, il n'est pas confirmé par les sources actuellement disponibles sur les autres peintres rosicruciens : les résidus de pâtes sur la palette chaotique de Fabry gardent l'empreinte de mélanges spontanés, sans organisation raisonnée des tonalités[552]. La composition anticipée des couleurs permet néanmoins un rapprochement significatif entre les peintres idéalistes, en particulier Osbert et Point, et leurs prédécesseurs, notamment Eugène Delacroix et Georges Seurat, tous partisans d'une palette rationnelle, longuement réfléchie et intégralement composée avant la pose de la première touche de couleur[553]. Ces figures de peintres méthodiques se rejoignent dans leur quête de la palette idéale, aux pigments

---

[548] SÉON Alexandre, Lettre à Alphonse Osbert, s. l., 28 septembre 1889. Cité dans : JUMEAU-LAFOND Jean-David (dir.), *Alexandre Séon (1855-1917)*, *op. cit*., p. 39.
[549] SIGNAC Paul, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*, *op. cit.*
[550] POINT Armand, « L'éducation d'un artiste aux XIVe, XVe et XVIe siècles », *art. cit.*, janvier 1906, p. 119.
[551] OSBERT Alphonse, Album « L'art de la reliure », s. d. Paris, Musée d'Orsay, fonds Alphonse Osbert, RF.MO.ODO 2016, MS0470(11) ; POINT Armand, *Peinture à l'œuf dite ooline, op. cit*., p. 10-11.
[552] FABRY Émile, Palette, entre 1875 et 1900. Woluwe-Saint-Pierre, Maison-atelier Émile Fabry, inv. 11030231, [https://balat.kikirpa.be/photo.php?objnr=11030231], consulté le 25 juillet 2024.
[553] CALLEN Anthea, *The Art of Impressionism*, *op. cit.*, p. 138 et 141.

soigneusement choisis et aux tonalités logiquement arrangées, dont les manuels contemporains véhiculent différents modèles[554].

[554] Le *Traité pratique de la peinture à l'huile* de Karl Robert est par exemple illustré d'un modèle de palette composé d'échantillons de couleurs de Lefranc & Cie : ROBERT Karl [MEUSNIER Georges], *Traité pratique de la peinture à l'huile (portrait et genre)*, Paris, Henri Laurens, 1891, n. p.

Chapitre 2 : Archaïsme et actualité

Introduction : Historique

La conscience historique nouvelle de l'homme contemporain impose l'art ancien comme une référence permanente dans l'histoire technique de la peinture du XIXe siècle[555]. L'art du passé se rappelle continuellement à la mémoire des artistes du présent depuis le XVIIIe siècle, à la suite des découvertes de l'archéologie, de la spécialisation de l'histoire de l'art, de la protection des monuments historiques et de l'inauguration des premiers musées. L'histoire technique de l'art n'échappe pas à la vogue de l'historicisme qui fonde le répertoire iconographique, plastique et technique de l'artiste contemporain sur le modèle de l'art ancien, de l'Antiquité au Moyen Âge et du *quattrocento* au XVIIIe siècle, revisités par les styles néo-grec, néo-gothique, néo-Renaissance ou néo-rococo[556]. Ces *revivals* (renouveaux), prégnants dans l'art français sous la Troisième République, replacent les matériaux et les techniques de la peinture dans une perspective historique qui met en évidence la continuité des pratiques passées et présentes[557]. L'archaïsme des recettes des anciens maîtres entre en résonance avec l'actualité des réflexions des peintres contemporains. Le temps est à la rénovation de techniques tombées en désuétude depuis plusieurs siècles (peinture au vernis, à la colle, à l'œuf, à la chaux ou à la cire), procédés traditionnels susceptibles d'alimenter les recherches modernes de la création picturale. Le Salon de la Rose † Croix réunit de nombreux acteurs de ce renouveau, souvent apparentés au courant symboliste européen, au premier rang desquels figure Armand Point. Plusieurs facteurs idéologiques, épistémologiques et technologiques encouragent le retour des artistes idéalistes aux techniques archaïques de la peinture au vernis, de la détrempe, de la tempera, de la fresque et de l'encaustique au cours de la décennie 1890.

---

[555] LABREUCHE Pascal, *Paris, capitale de la toile à peindre*, *op. cit.*, p. 118 : « Un des changements fondamentaux caractérisant l'ère moderne, que l'on peut faire remonter au cours du XVIIIe siècle et qui va s'épanouir dans les premières décennies du XIXe siècle, est l'émergence d'une "conscience historique", au sens de "privilège de l'homme moderne à tenir pleinement compte de l'historicité de tout présent" [citation de Hans-Georg Gadamer]. Les matériaux de la peinture acquirent en quelque sorte un statut nouveau tout en s'enracinant dans une conscience historique, qui allait constamment servir de cadre conceptuel et d'arrière-plan à tout le mouvement d'innovation et de redécouverte propre au XIXe siècle. »

[556] JAGOT Hélène, *La Peinture néo-grecque (1847-1874) : réflexions sur la constitution d'une catégorie stylistique*, thèse de doctorat, LE MEN Ségolène (dir.), Paris, Université Paris-Ouest Nanterre La Défense, 2013 ; EMERY Elisabeth et MOROWITZ Laura, *Consuming the Past: The Medieval Revival in fin-de-siècle France*, Burlington, Ashgate, 2003 ; BOLZONI Lina et PAYNE Alina Alexandra (dir.), *The Italian Renaissance in the 19th Century: Revision, Revival and Return*, Milan, Officina Libraria, Florence, Villa I Tatti, 2018 ; FAROULT Guillaume, PRETI Monica et VOGTHERR Christoph Martin (dir.), *Delicious Decadence: The Rediscovery of French Eighteenth-Century Painting in the Nineteenth Century*, Farnham, Burlington, Ashgate, 2014.

[557] THOMSON Richard, *The Presence of the Past in French Art, 1870–1905*, *op. cit*.

L'apologie de la tradition

Un premier facteur, d'ordre idéologique, est l'apologie de la tradition artistique initiée par les anciens maîtres et perpétuée par les peintres idéalistes. Le programme commun au Salon de la Rose † Croix de Joséphin Peladan et au Salon d'Art idéaliste de Jean Delville est de « continuer, à travers les évolutions modernes, la grande Tradition de l'Art Idéaliste, depuis les Maîtres anciens jusqu'aux Maîtres contemporains[558]. » La tradition de la Renaissance italienne, en particulier, est plébiscitée comme le remède à la décadence de la peinture du XIXe siècle[559]. Ce discours, proféré par Armand Point à l'unisson de Peladan et de Delville, est révélateur d'une vision cyclique de l'histoire de l'art dans laquelle se succèdent les phases de progrès et de déclin respectivement associés aux courants de l'idéalisme et du naturalisme[560]. Il reconduit le modèle biologique élaboré par Giorgio Vasari dans les *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* en 1550, qui situe la naissance de l'art italien au *trecento*, sa jeunesse au *quattrocento*, sa maturité au *cinquecento*, et sa vieillesse au siècle suivant[561]. Le retour des peintres idéalistes à la tradition – en particulier la tradition technique – de la Renaissance italienne vise à renouveler ce cycle vital par l'assimilation du symbolisme pictural à l'art primitif. Le parallèle est revendiqué par Point en titre de son article « Primitifs et symbolistes » :

> « Oui, l'Art des Primitifs s'impose à notre époque […]. Et si, actuellement, quelques-uns perçoivent, autrement que par snobisme, le mérite des œuvres du XIVe et XVe siècle, c'est que nous revenons, par une marche naturelle, à un état d'âme identique, à un besoin de sentiments intenses et nobles. […] Portés par la science des maîtres, étudiant les lois restreintes des apparences de la nature, nous reconstituerons ainsi la vraie Tradition sans laquelle aucun art ne peut s'épanouir[562]. »

La peinture des primitifs italiens est comprise comme l'expression matérielle et spirituelle de la pureté d'un art qui échappe encore à la corruption de la décadence, infléchie par l'école vénitienne à partir du XVIe siècle et incarnée par l'art académique au XIXe siècle. L'image vasarienne de l'enfance de l'art suggère la piété, la sincérité et la naïveté associées par les

---

[558] DELVILLE Jean, « Salons d'Art idéaliste », *art. cit.*, p. 6.

[559] Au sujet de la réminiscence des œuvres de la Renaissance italienne – en particulier du *quattrocento* – dans l'art français du dernier quart du XIXe siècle, voir : THOMSON Richard, « "Fra Angelico has been put out to stud": Quoting the Quattrocento », *in The Presence of the Past in French Art, 1870–1905*, *op. cit*., p. 153-191.

[560] Ce discours est développé par exemple dans : POINT Armand, « Primitifs et symbolistes », *art. cit.* ; DELVILLE Jean, *La Mission de l'art*, *op. cit*. ; PELADAN Joséphin, *L'Art idéaliste et mystique*, *op. cit.*

[561] VASARI Giorgio, *Vies des peintres, sculpteurs et architectes* [*Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori*], LECLANCHÉ Léopold (trad.), Paris, Just Tessier, 1839-1842 [1550] ; SCIORTINO Cassandra, « Armand Point's Eternal Chimera and Saint Cecilia: A French Quattrocento Symbolist Aesthetic », *in* NEGINSKY Rosina (dir.), *Symbolism, Its Origins and Its Consequences*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2010, p. 85.

[562] POINT Armand, « Primitifs et symbolistes », *art. cit.*, p. 11 et 16.

peintres fin-de-siècle aux techniques primitives, en réaction contre la sensualité, l'artifice et la virtuosité des procédés académiques[563].

Les artistes idéalistes sont les représentants tardifs d'un engouement pour l'art des primitifs italiens insufflé tout au long du XIXe siècle par les nazaréens allemands, les préraphaélites anglais et les symbolistes français. Les *primitifs*, auxquels Eugène Müntz consacre en 1889 le premier tome de son *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, désignent les précurseurs d'un âge d'or situé par l'historien en Italie entre 1470 et 1520[564]. Cette appellation admet cependant une acception élargie dans les écrits sur l'art de la décennie 1890 où elle ne renvoie pas uniquement aux artistes du *trecento* et du *quattrocento* : « Le mot "Primitif" se répand dans la littérature d'art pour qualifier toutes les formes artistiques qui échappent aux méfaits de l'école et aux normes de la civilisation occidentale, des Égyptiens à Giotto et Cimabue, de l'art breton à l'art exotique, de Tahiti au Japon[565]. » Point se réfère par exemple aux « procédés authentiques des grecs et des primitifs […] en usage chez les Égyptiens et les Grecs, et en honneur aux XIVe et XVe siècles, dans l'Italie comme dans les Flandres[566]. » La référence au primitivisme recouvre par conséquent une multitude de modèles possibles pour la rénovation des techniques anciennes entreprise par les artistes idéalistes. Les noms de quelques maîtres de la peinture ancienne, répétés dans les écrits de Peladan et des exposants du Salon de la Rose † Croix, se distinguent comme des modèles privilégiés[567]. D'une part, Giotto, Orcagna et Fra Angelico sont admirés pour l'élévation spirituelle de leur art, en dépit des défauts matériels de leurs œuvres : « pour ceux qui peuvent faire abstraction des insuffisances techniques de Giotto, celui-ci demeure un poète égal au visionnaire de la Sixtine[568]. » D'autre part, Rembrandt, Pierre Paul Rubens et Diego Vélasquez sont inversement reconnus pour la virtuosité de leur technique, qui a pour inconvénient d'exhiber la matérialité de leur peinture : « Vélasquez, Rubens et Rembrandt. Voilà les virtuoses dans l'art de peindre à l'huile procédé

---

[563] CALLEN Anthea, *The Art of Impressionism*, *op. cit.*, p. 214 : *« Primitive art – like avant-garde art – was considered sincere, authentic, closer to childhood, to genuine feeling and experience, and thus more original than the jaded, derivative conventions associated with academic art. »* (« L'art primitif – de même que l'art d'avant-garde – était considéré comme sincère, authentique, plus proche de l'enfance, du sentiment et de l'expérience véritables, et ainsi plus original que les conventions rabâchées associées à l'art académique. ») [Traduction personnelle.]

[564] MÜNTZ Eugène, *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, t. I-III (Italie : Les primitifs, L'Âge d'or, La fin de la Renaissance), Paris, Hachette, 1889, 1891, 1895.

[565] BROGNIEZ Laurence, *Préraphaélisme et symbolisme : peinture littéraire et image poétique*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 224.

[566] POINT Armand, *Peinture à l'œuf dite ooline, op. cit*., p. 3-4.

[567] Les noms suivants sont mentionnés par exemple dans : PELADAN Joséphin, *L'Art idéaliste et mystique*, *op. cit*. ; POINT Armand, « L'éducation d'un artiste aux XIVe, XVe et XVIe siècles », *art. cit.*, octobre 1905 – décembre 1906.

[568] POINT Armand, « L'éducation d'un artiste aux XIVe, XVe et XVIe siècles », *art. cit.*, juillet 1906, p. 117.

si méprisé du grand et mâle Buonarroti[569]. » Au-dessus de tous ces maîtres, Léonard de Vinci, Michel-Ange et Raphaël sont glorifiés comme les représentants d'un art idéal, supérieur par son équilibre entre le travail de la matière et l'expression de l'esprit : « La perfection technique d'une œuvre de Michel-Ange, de Raphaël ou de Vinci, laissant libre essor à leurs âmes, agrandit la vie elle-même[570] ». Les peintres idéalistes se positionnent, à la fin du XIXe siècle, comme les héritiers de ces trois maîtres de la Renaissance italienne – sans s'interdire l'emploi de recettes enseignées par d'autres modèles.

La tradition technique, en tant que savoir-faire transmis d'une génération à l'autre, est le fil conducteur d'une histoire de la peinture qui relie les cycles de progrès et de déclin successifs. Or, le fil de la tradition aurait été rompu au début du XIXe siècle par l'abandon de recettes multiséculaires, d'après la rumeur entretenue par la littérature technique contemporaine. Eugène Delacroix accuse dans son *Journal* la génération néo-classique de Jacques-Louis David pour l'oubli de « cette tradition tout à fait perdue chez les modernes. Mauvais produits, négligence dans les préparations, toiles, pinceaux, huiles détestables. […] David a introduit cette négligence en affectant de mépriser les moyens matériels[571]. » Armand Point – admirateur de Delacroix et lecteur de son *Journal* publié à titre posthume entre 1893 et 1895[572] – répand un discours identique lorsqu'il affirme que « le peintre David, pour donner la prédominance à un dessin austère, barra le chemin à la tradition qu'il connut et dont il sut se servir parfois à son honneur. Elle fut vite perdue, oubliée[573]. » Il est convaincu que cette ignorance des recettes anciennes est la cause fondamentale de la décadence technique de la peinture au XIXe siècle : « Les œuvres des maîtres doivent leur supériorité non seulement à leur géniale conception mais encore à leur incomparable technique. Ce qui s'apprenait autrefois dans les ateliers, nul ne peut l'enseigner aujourd'hui : de là, la raison principale de la décadence de notre art[574]. » Puisque le renoncement à la tradition a causé le déclin de la peinture contemporaine, son rétablissement doit en permettre l'essor, une conviction qui sous-tend le projet de rénovation des techniques picturales anciennes à la fin du XIXe siècle. « Les *Traditionalistes*, les *Rénovateurs*, respectueux des lois léguées par les Maîtres », dont se revendique Point en même temps que d'autres figures du symbolisme comme Émile Bernard (fondateur de *La Rénovation esthétique*) ou Maurice Denis (auteur de la « Définition du néo-

[569] POINT Armand, « L'éducation d'un artiste aux XIVe, XVe et XVIe siècles », *art. cit.*, décembre 1906, p. 72.
[570] POINT Armand, « L'éducation d'un artiste aux XIVe, XVe et XVIe siècles », *art. cit.*, juillet 1906, p. 117.
[571] DELACROIX Eugène, *Journal*, t. III, Paris, Plon-Nourrit, 1895 [1855-1863], p. 202-203.
[572] POINT Armand, « Réponse à la critique contemporaine », *art. cit.*, p. 120 : « Delacroix n'a-t-il pas souffert toute sa vie, comme le témoigne son journal, pour reconstituer une tradition trop oubliée déjà de son temps ? »
[573] POINT Armand, « Faut-il "nettoyer" et restaurer les œuvres d'art ? », *art. cit.*, p. 8.
[574] POINT Armand, « Lettre ouverte à Monsieur le Ministre des Beaux-Arts », *art. cit.*, p. 3.

traditionnisme »), tentent de retisser le fil de la tradition technique rompu par leurs prédécesseurs[575]. Leur ambition n'est pas la *reconstitution* des recettes du passé, par leur reproduction à l'identique dans un but historique, mais bien leur *rénovation*, par leur réinterprétation en phase avec l'actualité artistique. L'étymologie latine (*novus*) ou grecque (*néo*) des expressions admises dans le vocabulaire fin-de-siècle invite à dépasser l'antinomie de la tradition (l'ancien) et de la modernité (le nouveau), dont la continuité est explicitée par le slogan de *La Rénovation esthétique* : « Il n'y a ni art ancien ni art moderne, il y a l'art, c'est-à-dire la manifestation de l'idéal éternel[576]. »

La diffusion des connaissances

Un deuxième facteur, d'ordre épistémologique, est le progrès des connaissances sur les techniques picturales du passé. Dans l'Europe du XIXe siècle, la reconstitution des recettes mises en œuvre par les anciens maîtres de la peinture est une entreprise collective menée de concert par les peintres, les restaurateurs de tableaux, les marchands de couleurs et les fonctionnaires de l'administration des Beaux-Arts. Les initiatives se multiplient en France dans le dernier quart du siècle sous la forme d'inventions, de publications, de commissions ou de pétitions dont l'ambition commune est de percer le secret de la conservation des tableaux anciens[577]. Ces recherches reposent sur les connaissances accumulées grâce aux fouilles archéologiques, aux restaurations d'œuvres et aux traductions de traités. L'essor parallèle de l'imprimerie et de l'édition, garantes d'une meilleure diffusion des savoirs techniques au-delà des cercles d'érudits, est une condition indispensable à l'engagement des artistes idéalistes dans la rénovation des techniques picturales archaïques, fondée en priorité sur la lecture de traités anciens et contemporains. La tradition technique rayonne par l'intermédiaire du texte au Salon de la Rose † Croix, dont les bénéfices devaient financer la traduction du *Traité de la peinture*

---

[575] POINT Armand, « Réponse à la critique contemporaine », *art. cit.*, p. 115 ; BERNARD Émile (dir.), *La Rénovation esthétique*, n° 1-60, mai 1905 – avril 1910 ; LOUIS Pierre [DENIS Maurice], « Définition du néo-traditionnisme », *Art et critique*, n° 65 et 66, 23 et 30 août 1890. Reproduit dans : DENIS Maurice, *Théories (1890-1910) : du Symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris, Bibliothèque de l'Occident, 1912, p. 1-13.

[576] BERNARD Émile (dir.), *La Rénovation esthétique*, n° 1, mai 1905, première de couverture.
Au sujet du traditionalisme d'Émile Bernard et de *La Rénovation esthétique*, voir : MCWILLIAM Neil, « Émile Bernard : le dogme de la tradition », *in L'Esthétique de la réaction : tradition, foi, identité et l'art français (1900-1914)*, Dijon, Les Presses du réel, 2021, p. 397-454.

[577] PEREIRA Alphonse de, *Sur le procédé de la peinture en détrempe et de son emploi : encore un mot aux artistes*, [Stuttgart], [A. Lindheimer], 1882, p. 5 : « Il y a trois ans déjà, les artistes français instituaient une commission à l'effet de rechercher les traditions des maîtres anciens et d'assurer à l'avenir la conservation parfaite des tableaux. Aujourd'hui, c'est le "Journal des Artistes" qui vient de prendre l'initiative d'une pétition adressée au Préfet de la Seine, au Conseil Municipal, et en général aux autorités compétentes "en vue de rechercher les traditions des maîtres et d'assurer à l'avenir, par un choix plus judicieux des matières premières, la conservation parfaite des tableaux". »

de Léonard de Vinci, finalement publiée par Joséphin Peladan en 1910[578]. Armand Point entreprend dès 1895 la transmission écrite des recettes de peinture, dans la lignée des auteurs de traités de la Renaissance auxquels il rend hommage en conclusion de son manuel *Peinture à l'œuf dite ooline* : « Que votre reconnaissance glorifie la mémoire du Giotto et de ceux qui eurent le souci de nous léguer la Tradition écrite de la plus belle technie dans l'Art de la Peinture[579]. » Les écrits sur l'art de Point, où il consigne « le résultat de patientes études dans la plupart des textes anciens, qui gardent la tradition des procédés de la peinture », signalent les références des sources techniques imprimées auxquelles les peintres rosicruciens ont accès dans les années 1890[580]. Les sources se composent, d'une part, des traités manuscrits sur la peinture rédigés de l'Antiquité à la Renaissance et édités avec traduction et exégèse à l'époque contemporaine ; et d'autre part, des essais sur les techniques picturales anciennes publiés pour la première fois au XIXe siècle. Nous présentons, dans l'ordre chronologique, une sélection des textes les plus influents.

L'*Histoire naturelle* (*Naturalis historia*), principale source de l'Antiquité, est une encyclopédie en 37 volumes rédigée vers 77 après J.-C par le naturaliste romain Pline l'Ancien (23-79 après J.-C[581].). Point s'y réfère à plusieurs reprises dans *Peinture à l'œuf dite ooline* puis « L'éducation d'un artiste aux XIVe, XVe et XVIe siècles », où il la cite d'après la traduction française d'Émile Littré publiée en 1848-1850 et rééditée à plusieurs reprises au cours du même siècle[582]. Seul le livre XXXV de l'*Histoire naturelle* sur la peinture et les couleurs alimente les recherches techniques de Point qui doit à Pline l'Ancien la composition de sa palette et sa méthode de vernissage à l'encaustique.

L'*Essai sur divers arts* (*Diversarum artium schedula*), principale source du Moyen Âge, est un traité écrit dans le premier quart du XIIe siècle par le moine germanique Théophile (fin XIe siècle-début XIIe siècle[583]). L'un des articles dans lesquels Point mentionne Théophile au

---

[578] VINCI Léonard de, *Traité de la peinture*, *op. cit*.
PELADAN Joséphin, *Salon de la Rose † Croix*, *op. cit.*, p. 28 : « S'il y a des bénéfices, ils seront employés à la réédition si nécessaire aux artistes du traité de peinture de Léonard de Vinci, du divin Léonard. »
[579] POINT Armand, *Peinture à l'œuf dite ooline, op. cit*., p. 20.
[580] *Ibid*., p. 3.
[581] PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle* [*Naturalis historia*], LITTRÉ Émile (trad.), Paris, J. J. Dubochet, Le Chevalier et Cie, 1848-1850 [vers 77].
[582] POINT Armand, *Peinture à l'œuf dite ooline, op. cit*., p. 16 ; POINT Armand, « L'éducation d'un artiste aux XIVe, XVe et XVIe siècles », *art. cit.*, janvier 1906, p. 119.
[583] THÉOPHILE, *Essai sur divers arts* [*Diversarum artium schedula*], L'ESCALOPIER Charles de (trad.), Paris, J. A. Toulouse, J. Techener, J. P. Delion, Leipzig, Brockhaus et Avenarius, 1843 [premier quart du XIIe siècle] ; THÉOPHILE, *Diversarum artium schedula*, *in* LESSING Gotthold Ephraim, *Zur Geschichte und Litteratur aus den Schätzen der herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel*, t. 6, Braunschweig, Waysenhaus-Buchhandlung, 1781 [premier quart du XIIe siècle] ; THÉOPHILE, *De arte pingendi*, *in* RASPE Rudolf Erich, *A Critical Essay on Oil-Painting*, London, H. Goldney, 1781 [premier quart du XIIe siècle].

début du XXe siècle contient une citation extraite de la traduction française publiée par le Comte Charles de l'Escalopier en 1843, plusieurs dizaines d'années après la première édition et la traduction anglaise du manuscrit en 1781[584]. L'*Essai sur divers arts*, divisé en trois livres sur la peinture, la verrerie et l'orfèvrerie, témoigne dans sa première partie de la technique de la peinture à l'huile telle qu'elle était pratiquée dès le Moyen Âge avant son perfectionnement par les primitifs flamands : Point en retient particulièrement le chapitre XX sur la préparation du liant à l'huile de lin, sur le broyage des couleurs, sur l'application par couches superposées et sur le séchage de la couche picturale.

Le Livre de l'art (*Il Libro dell'Arte*), principale source de la Renaissance, est un traité rédigé entre 1390 et 1437 par le peintre italien Cennino Cennini (vers 1360-vers 1440[585]). Point conduit l'essentiel de ses recherches techniques sur la base de ce guide dont il prend connaissance dès 1893[586]. Après avoir cité *Le Livre de l'art* dans « Primitifs et symbolistes » en 1895, il en fait l'exégèse dans « L'éducation d'un artiste aux XIVe, XVe et XVIe siècles » en 1905-1906[587]. Point signale en introduction de cette série d'articles les différentes versions manuscrites et imprimées, en italien et en français, qu'il a pu compulser au cours de ses voyages à Rome et à Florence : « Ce manuscrit existe à la bibliothèque du Vatican, dans les codicilles de l'Ottobiana, sous le n° 2974. C'est celui qui servit à la traduction de Mottez. Il en existe deux autres ; le premier à la bibliothèque Laurentienne, à Florence, le second serait dans la maison de Beltramini di Colle[588]. » Sa mention du peintre Victor Mottez renvoie à la première traduction en français du *Livre de l'art* publiée en 1858, ouvrage de référence à son époque dont il reprend de longs extraits dans ses articles. Sa consultation du manuscrit original est toutefois avérée par la citation en langue italienne originale doublée d'une traduction française personnelle qu'il intègre dans « Primitifs et symbolistes », ainsi que par l'erreur de traduction

---

[584] POINT Armand, « L'éducation d'un artiste aux XIVe, XVe et XVIe siècles », *art. cit.*, septembre 1906, p. 238.
[585] CENNINI Cennino, *Traité de la peinture de Cennino Cennini, mis en lumière pour la première fois avec des notes par le chevalier G. Tambroni* [*Il Libro dell'Arte*], MOTTEZ Victor (trad.), Paris, Ve Jules Renouard, Lille, L. Lefort, 1858 [entre 1390 et 1437] ; MAZZAFERRO Giovanni, « Cennino Cennini and the "Book of Art": a Check-list of the Printed Editions », *Letteratura artistica*, décembre 2013, [https://letteraturaartistica.blogspot.com/2013/12/giovanni-mazzaferro-cennino-cennini-and.html], [https://letteraturaartistica.blogspot.com/2013/12/giovanni-mazzaferro-cennino-cennini-and_19.html], [https://letteraturaartistica.blogspot.com/2013/12/giovanni-mazzaferro-cennino-cennini-and_20.html], consulté le 26 avril 2024.
[586] Point cite Cennini pour la première fois en 1893 dans sa correspondance avec Élémir Bourges (« J'ai bien joui du petit passage de Cennino Cennini. ») : BOURGES Élémir, Lettre à Armand Point, s. l., décembre 1893. Reproduit dans : MARIE Gisèle (éd.), *Élémir Bourges ou l'éloge de la grandeur*, *op. cit.*, p. 72.
[587] POINT Armand, « Primitifs et symbolistes », *art. cit.*, p. 13 ; POINT Armand, « L'éducation d'un artiste aux XIVe, XVe et XVIe siècles », *art. cit.*, octobre 1905 – décembre 1906.
[588] POINT Armand, « L'éducation d'un artiste aux XIVe, XVe et XVIe siècles », *art. cit.*, octobre 1905, p. 287.

de Mottez qu'il signale à Charles Moreau-Vauthier[589]. De tous les textes anciens réédités au XIXe siècle, *Le Livre de l'art* est celui qui a eu la plus grande influence sur l'histoire technique de la peinture en raison de son exhaustivité :

> « C'est le traité le plus complet, le plus clair, le plus ordonné qui ait été écrit en cette matière : il nous lègue toute la doctrine des Primitifs italiens avec minutie, car, non content d'enseigner tout ce qu'il faut suivre, il ajoute ce qu'il faut éviter, et son examen attentif, après avoir discouru des causes, remonte aux effets[590]. »

Sa vocation didactique et pratique en fait un manuel à l'usage des apprentis du XVe siècle, mais également des peintres du XIXe siècle intéressés par la reconstitution des techniques des maîtres de la Renaissance italienne. Point en retient de nombreux enseignements relatifs à l'apprentissage du métier de peintre, à la préparation du support, à la composition de la palette, au vernissage du tableau, ou aux techniques de la peinture à l'huile, de la tempera et de la fresque.

De la peinture à l'huile, ou des procédés matériels employés dans ce genre de peinture, depuis Hubert et Jean Van Eyck jusqu'à nos jours, principale source de la première moitié du XIXe siècle, est le titre d'un traité publié en 1830 par le peintre et chimiste français Léonor Mérimée (1757-1836[591]). Bien qu'il n'ait pas été réédité avant le XXe siècle, cet ouvrage de référence au retentissement européen (traduit en langue anglaise dès 1839) fait partie des textes consultés par Point d'après le témoignage d'Aristide Marie[592]. L'essai historique de Mérimée, fondé sur les auteurs anciens comme Pline, Théophile et Cennini, sert de source secondaire pour la reconstitution de la technique de la peinture à l'huile telle qu'elle a été mise au point par les primitifs flamands.

La Science de la peinture, une dernière source publiée à l'extrême fin du XIXe siècle, issue d'un cours public donné à l'école des Beaux-Arts de Paris par le peintre français Jehan Georges Vibert (1840-1902), paraît sous une forme imprimée chez Paul Ollendorff en 1891[593].

---

[589] POINT Armand, « Primitifs et symbolistes », *art. cit.*, p. 13 ; MOREAU-VAUTHIER Charles, *Comment on peint aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 95.

[590] POINT Armand, « L'éducation d'un artiste aux XIVe, XVe et XVIe siècles », *art. cit.*, octobre 1905, p. 288.

[591] MÉRIMÉE Léonor, *De la peinture à l'huile, ou des procédés matériels employés dans ce genre de peinture, depuis Hubert et Jean Van Eyck jusqu'à nos jours*, Paris, Huzard, 1830 ; MÉRIMÉE Léonor, *The Art of Painting in Oil and in Fresco: Being a History of the Various Processes and Materials Employed, from Its Discovery, by Hubert and John Van Eyck, to the Present Time*, London, Whittaker & Company, 1839.

[592] MARIE Aristide, « Marlotte et Armand Point », *in La Forêt symboliste*, *op. cit.*, p. 226-227 : « Aux traités du Vinci, de Cennino Cennini, à l'Histoire de Vasari, etc., il ajoute les modernes travaux de Léonor Mérimée, sur les méthodes de peindre et l'emploi des glacis. »

[593] VIBERT Jehan Georges, *La Science de la peinture*, *op. cit.* ; VIBERT Jehan Georges, *The Science of Painting*, London, Percy Young, 1892.
Pour le programme du cours dispensé par Jehan Georges Vibert à l'école des Beaux-Arts en 1890, voir : ROTH-MEYER Clotilde, « Beyond Devilish Humor: The Serious Side of Jehan-Georges Vibert, "Painter of Cardinals" », *art. cit.*, p. 55.

Réédité plusieurs fois et traduit en anglais au cours de la décennie 1890, ce livre omis dans les écrits de Point figure en revanche dans la bibliothèque d'Alphonse Osbert[594]. Un chapitre historique sur « Les procédés de la peinture à travers les âges », en introduction de plusieurs exposés sur les techniques de la peinture à l'huile, à tempera, à la détrempe et à fresque, vulgarise les techniques picturales anciennes à l'attention des artistes de la fin du XIXe siècle.

La conservation des peintures

Un troisième facteur, d'ordre technologique, est le constat de la dégradation des peintures contemporaines. Ce leitmotiv de la littérature technique de la fin du XIXe siècle, déjà formulé par Gabriel Déneux ou Jehan Georges Vibert, est repris en 1896 par Armand Point : « Une visite au Louvre, dans la Salle des Primitifs et dans celle des artistes français modernes, montre clairement la pénible décadence du procédé dans l'art de peindre, en tant que conservation[595]. » Cette sentence exprime les inquiétudes d'une génération de peintres fin-de-siècle, spectatrice impuissante de l'altération prématurée des tableaux du vivant de leurs créateurs, qui regarde avec suspicion les matériaux et les techniques de ses prédécesseurs. Les marchands de couleurs et les peintres sont les coupables tout désignés de cette décadence technique : les premiers, à cause de la perte de qualité des matériaux de la peinture fournis par leur intermédiaire, dont l'instabilité entraîne la détérioration des œuvres qu'ils composent ; les seconds, en raison de leur manque de savoir-faire, dû à l'insuffisance de la formation technique des peintres, à la négligence des moyens matériels de la peinture ou à la transgression délibérée des règles du métier[596]. Les impressionnistes, en particulier, sont pointés du doigt pour leur choix de pigments fugaces, leur défaut de préparation du support ou leur refus du vernissage, autant de pratiques nuisibles à la conservation de leurs tableaux[597]. La rénovation de recettes archaïques est perçue dans ce contexte comme un antidote contre la corruption des peintures

---

[594] DUMAS Véronique, *Alphonse Osbert (1857-1939)*, *op. cit.*, annexe VII.

[595] POINT Armand, *Peinture à l'œuf dite ooline, op. cit*., p. 4.
DÉNEUX Gabriel, *Un procédé de peinture inaltérable*, *op. cit.*, p. 6 : « Le Louvre, le Luxembourg possèdent des tableaux de maîtres, à peine morts ou encore vivants, et pourtant sillonnés de craquelures dont quelques-unes ont mis à nu la toile. »
VIBERT Jehan Georges, *La Science de la peinture*, *op. cit*., p. 13 : « Il suffit de faire une promenade dans le Louvre pour constater que la conservation de la peinture est en raison directe de son ancienneté […] : les tableaux les plus abîmés ne datent que de quelques années. »

[596] VIBERT Jehan Georges, *La Science de la peinture*, *op. cit*., p. 10 et 11 : « Au commencement du dix-neuvième, toutes les traditions disparaissent, négligées par ceux qui les devraient enseigner, oubliées par ceux qui les ont pratiquées, et ensuite totalement ignorées de toute une génération nouvelle. » ; « Ces industriels adroits mais ignorants inventent des onguents, des pommades, des siccatifs, etc., et sous des noms pompeux fabriquent des mélanges de couleurs désastreux. »

[597] Au sujet de la défectuosité de la technique impressionniste, voir : LANGLAIS Xavier de, *La Technique de la peinture à l'huile : histoire du procédé à l'huile, de Van Eyck à nos jours, éléments, recettes et manipulations, pratiques du métier, suivie d'une étude sur la peinture acrylique*, Paris, Flammarion, 2018 [1959], p. 92-101.

contemporaines. L'excellent état de conservation des peintures des primitifs, en comparaison des œuvres du XIXe siècle, incite les artistes contemporains à les prendre pour modèles et à en adopter les techniques.

La rénovation de la peinture à l'huile est le premier remède envisagé contre les défauts de conservation des tableaux du XIXe siècle. Si Point déplore les « ennuis matériels de la peinture à l'huile qui s'emboit, s'alourdit, poisse, noircit et craque rapidement », sa plainte concerne la variante contemporaine de cette technique, « telle qu'on la pratique depuis longtemps et qui n'est pas du tout celle découverte par les Van Eyck et employée par ceux qui furent initiés à la première heure[598]. » La reconstitution de la recette de la peinture à l'huile des primitifs flamands, dont les tableaux ont surmonté avec éclat l'épreuve du temps, est un chantier décisif de l'histoire technique de l'art contemporain, conduit par Léonor Mérimée en 1830. Le mystère qui entoure encore aujourd'hui la recette exacte de Jan Van Eyck égare cependant les peintres vers le mélange hasardeux de divers liants, médiums, solvants et additifs, « poisons pour la peinture[599] » dénoncés par Jehan Georges Vibert. L'abus de ces substances s'avère finalement contre-productif lorsque leur interaction chimique corrompt la peinture qu'elles sont censées préserver.

La rénovation de la détrempe, de la tempera, de la fresque et de l'encaustique apporte d'autres remèdes au vieillissement prématuré des tableaux du XIXe siècle. L'imperfection de la technique contemporaine de la peinture à l'huile incite les peintres à lui substituer des liants plus anciens dont les œuvres de l'Antiquité, du Moyen Âge et de la Renaissance donnent jusqu'à nos jours les preuves de la pérennité. Le critère de la conservation est à la base de la hiérarchisation de ces techniques picturales par Point :

> « Aujourd'hui, il nous est facile de comparer la durée, l'inaltérabilité et la beauté des différents procédés : fresque, encaustique, tempera à l'œuf et peinture à l'huile. Les trois premières façons de peindre ont une supériorité si évidente que je n'insisterai pas ici sur les désavantages de la peinture à l'huile[600] ».

La pérennité des matériaux de la peinture est également au centre des réflexions de Gabriel Déneux qui attribue à la peinture à l'huile « la perte irréparable de tant de chefs-d'œuvre » pour mieux vanter les mérites du « procédé de peinture inaltérable » qu'est l'encaustique[601]. La reconstitution de techniques picturales archaïques entreprise en parallèle par Point et Déneux répond de toute évidence aux préoccupations actuelles des peintres de leur temps, en priorité

---

[598] POINT Armand, *Peinture à l'œuf dite ooline, op. cit*., p. 4-5.
[599] VIBERT Jehan Georges, *La Science de la peinture*, *op. cit*., p. 121.
[600] POINT Armand, *Peinture à l'œuf dite ooline, op. cit*., p. 4.
[601] DÉNEUX Gabriel, *Un procédé de peinture inaltérable*, *op. cit.*, p. 9.

celles relatives à la conservation des œuvres. Néanmoins, les expérimentations menées dans le dernier quart du XIXe siècle n'échappent pas aux erreurs d'interprétation des sources anciennes qui fragilisent en définitive des recettes pourtant choisies pour leur stabilité.

Sous-chapitre A : Armand Point et les techniques anciennes

Les voyages d'étude en Italie

Armand Point compte parmi les militants les plus actifs du retour à la tradition technique de la peinture dans l'Europe de la fin du XIXe siècle. Il se distingue des artistes du corpus comme le principal instigateur de la rénovation des techniques picturales anciennes, le seul investi dans leur reconstitution et le plus engagé dans leur réinterprétation. Son initiative individuelle d'une rénovation technique, annonciatrice d'un engouement collectif pour les recettes archaïques, justifie une étude préliminaire de ce cas particulier dont l'influence résonne entre les murs du Salon de la Rose † Croix. Le sous-titre du manuel *Peinture à l'œuf dite ooline*, garant des « procédés authentiques des égyptiens, des grecs et des primitifs, remis en usage par Armand Point[602] », explicite en 1896 l'ambition historique du peintre qui prétend reproduire avec exactitude les recettes originelles de la peinture européenne. La démarche de reconstitution de l'historien précède et prépare la tentative de rénovation de l'artiste. Point conduit son projet de reconstitution en qualité d'érudit, suivant des étapes conformes à la méthode scientifique par l'étude, l'expérimentation et la démonstration des techniques du passé.

Une série de neuf séjours d'étude en Italie jalonne la carrière de Point et l'évolution de sa technique, depuis sa bourse de voyage en 1893 jusqu'à son décès à Naples en 1932[603]. Le point de départ des recherches techniques de l'artiste résulte en effet de l'attribution d'une bourse de voyage par le ministère de l'Instruction publique, des Beaux-Arts et des Cultes en 1893. L'étude de l'art de la Renaissance motive la demande d'allocation du peintre : « Très épris des maîtres des XVe et XVIe siècles j'ai le plus grand désir et le plus pressant besoin d'aller les étudier sur place. Seul l'État, par votre puissant intermédiaire peut m'accorder le moyen d'aller à la recherche de cette utilité [604] . » L'administration des Beaux-Arts répond

[602] POINT Armand, *Peinture à l'œuf dite ooline, op. cit*.
[603] La chronologie des voyages de Point en Italie – organisés en 1893-1894, 1897, 1899-1900, 1902-1903, 1903-1904, 1905, 1912, 1912-1913 et 1931-1932 – a été retracée par Robert Doré : DORÉ Robert, *Armand Point et son œuvre (1861-1932)*, *op. cit.*, annexe générale 1.
[604] POINT Armand, Lettre au ministre de l'Instruction publique, des Beaux-Arts et des Cultes, s. l., 17 mai 1893. Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, Archives du bureau des travaux d'art, Prix du Salon, prix national, bourses de voyages et autres récompenses du Salon, Bourses de voyage 1893-1895, F/21/4117/A.

favorablement à sa requête en lui allouant une bourse de voyage par arrêté du 21 juin 1893[605]. Point détaille l'itinéraire qu'il projette de suivre pendant son année de séjour à l'étranger : la Belgique et la Hollande en septembre et octobre, l'Angleterre en novembre, l'Italie entre décembre et mars, l'Espagne en avril et mai, l'Allemagne et l'Autriche en juin, juillet et août[606]. Le tour européen initialement programmé par le boursier se concrétise finalement en un circuit de cinq mois en Italie, du mois de décembre 1893 au mois de mai 1894, qui recentre ses recherches sur la peinture de la Renaissance italienne. Les articles « Pise : Campo Santo » et « Florence, Botticelli, La Primavera », publiés par Point à partir de ses carnets de voyage, retiennent les villes les plus mémorables d'un parcours qui traverse également Gênes, Sienne, Orvieto, Rome et Venise[607]. La longue durée de son séjour en Italie laisse à Point le temps d'étudier les techniques picturales du *quattrocento*, dont il prend connaissance sur place par l'examen des œuvres originales et la lecture des traités manuscrits – en particulier *Le Printemps* de Sandro Botticelli, le cycle du Camposanto de Benozzo Gozzoli et *Le Livre de l'art* de Cennino Cennini, grâce auxquels il découvre pour la première fois les recettes de la tempera et de la fresque.

Le premier voyage de Point en Italie est un moment décisif de sa carrière, lors duquel il remet en question les fondements de sa peinture pour les aligner sur un nouvel idéal incarné par l'art de la Renaissance italienne. Il quitte la France après avoir été reconnu pour ses scènes de genre orientalistes ou parisiennes, attentives aux effets de la lumière, peintes à l'huile ou dessinées au pastel. Il aspire à son retour à la représentation d'allégories, dans des compositions cernées par la ligne, au moyen de la tempera ou de la fresque. Point redéfinit radicalement ses choix iconographiques, plastiques et techniques, jusqu'à désavouer publiquement sa carrière et son art antérieurs à 1894 :

> « Aussi devant les œuvres de Benozzo-Gozzoli, qui vécut de 1420 à 1498, je reniai pour jamais la valeur intellectuelle et artistique de mon Temps. […] j'eus honte d'avoir vécu dans cette erreur et je renie toute œuvre de ma vie qui ne contient pas un effort vers la beauté du corps et de l'Âme[608]. »

---

[605] MINISTRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE, DES BEAUX-ARTS ET DES CULTES, Arrêté pour l'attribution d'une bourse de voyage à Armand Point, Paris, 21 juin 1893. Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, Archives du bureau des travaux d'art, Prix du Salon, prix national, bourses de voyages et autres récompenses du Salon, Bourses de voyage 1893-1895, F/21/4117/A.

[606] POINT Armand, Lettre au directeur des Beaux-Arts, Marlotte, 6 juillet 1893. Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, Archives du bureau des travaux d'art, Prix du Salon, prix national, bourses de voyages et autres récompenses du Salon, Bourses de voyage 1893-1895, F/21/4117/A.

[607] POINT Armand, « Pise : Campo Santo », *art. cit.*, p. 133 ; POINT Armand, « Florence, Botticelli, La Primavera », *art. cit.*, p. 16.

[608] POINT Armand, « Pise : Campo Santo », *art. cit.*, p. 131-132.

Cassandra Sciortino dédie son article « Armand Point's Eternal Chimera and Saint Cecilia: A French Quattrocento Symbolist Aesthetic » à l'étude de ce revirement dans la carrière de Point, qu'elle analyse comme une conversion mystique, une analogie suggérée par le champ lexical religieux qui imprègne les écrits du peintre[609]. Point se remémore sa contemplation du *Printemps* de Botticelli comme une « révélation devant l'Inconnu » et sa visite du Camposanto comme une initiation à un culte dont Benozzo Gozzoli aurait été « l'Initiateur, Celui par qui s'ouvrirent les portes de la grande nécropole de l'art, de l'Italie, ensevelie dans les cloîtres, les églises et les musées[610]. » Cette conversion esthétique au culte de la beauté telle que la concevaient les maîtres de la Renaissance italienne est en même temps une conversion technique aux procédés de la peinture ancienne. Plus qu'une erreur, la technique contemporaine de la peinture à l'huile est un péché dont Point se repent par la reconstitution de recettes archaïques. Cassandra Sciortino remarque en effet dans son analyse lexicale de « Florence, Botticelli, La Primavera » l'assimilation de la liberté de la touche aux plaisirs de la chair qui exhorte le peintre à corriger ses pratiques d'atelier[611]. Point fait pénitence du manque de discipline de sa technique antérieure par l'acquisition d'un nouveau savoir-faire beaucoup plus rigoureux et par sa soumission aux règles du métier de peintre jusqu'alors ignorées :

> « J'eus l'impression que je ne savais rien. Tout ce que je cherchais depuis le début en fait de technique, de vie, de sentiment, était exprimé là, dans ces œuvres admirables, vieilles de plusieurs siècles. Je les reconnus au premier regard, j'en subis l'autorité, et je ne tentai plus jamais de me soustraire à l'empire de l'art italien[612]. »

Cet artiste autodidacte, dispensé de tout apprentissage académique à l'école des Beaux-Arts, se montre d'autant plus réceptif à l'enseignement des maîtres de la Renaissance italienne.

Un second arrêté signé le 3 février 1897 par le ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts confie à Point la mission « de se rendre en Italie, pour étudier, dans les principaux

---

[609] SCIORTINO Cassandra, « Armand Point's Eternal Chimera and Saint Cecilia: A French Quattrocento Symbolist Aesthetic », *in* NEGINSKY Rosina (dir.), *Symbolism, Its Origins and Its Consequences*, *op. cit.,* p. 58-93.
[610] POINT Armand, « Florence, Botticelli, La Primavera », *art. cit.*, p. 13 ; POINT Armand, « Pise : Campo Santo », *art. cit.*, p. 131.
[611] SCIORTINO Cassandra, « Armand Point's Eternal Chimera and Saint Cecilia: A French Quattrocento Symbolist Aesthetic », *in* NEGINSKY Rosina (dir.), *Symbolism, Its Origins and Its Consequences*, *op. cit.,* p. 66 : *« Point's description of his former techniques suggests the unenlightened pleasures of the flesh, while Botticelli's quattrocento technique is expressed in the language of repentance. »* (« La description par Point de ses anciennes techniques suggère les obscurs plaisirs de la chair, tandis que la technique du *quattrocento* de Botticelli est exprimée dans le langage de la repentance. ») [Traduction personnelle.]
[612] POINT Armand, 1894. Cité dans : DORÉ Robert, *Armand Point et son œuvre (1861-1932)*, *op. cit.*, annexe générale 3.

musées, les procédés de peinture à l'œuf et à la détrempe, notamment à Pompéi[613]. » Cet ordre de mission résulte d'une initiative de Point, désireux d'approfondir ses connaissances sur les techniques anciennes, ainsi que le confirme une lettre à son attention au sujet des « recherches que vous vous proposez de faire[614] ». Le peintre a tout intérêt à poursuivre ses recherches en Italie sous le patronage du ministre plutôt qu'à titre personnel, car cette mission officielle en tant qu'agent de l'État français lui octroie des privilèges tels que l'obtention d'une carte d'entrée gratuite dans les différents musées, galeries et monuments italiens. L'administration des Beaux-Arts peut satisfaire sa demande sans inconvénient, puisque le mandat est accompli aux frais de l'artiste. Sa mission d'étude des techniques picturales anciennes sert à Point de prétexte à un deuxième séjour en Italie, de février à mai 1897, suivant un itinéraire étendu aux villes de Naples, Capri, Sorrente, Amalfi, Salerne, Paestum, Rome, Assise, Pérouse, Arezzo, Florence, Bologne, Ravenne, Ferrare, Padoue, Venise et Varenna. Pour cette nouvelle expédition, le peintre exprime sa volonté de concentrer ses recherches sur la tempera et la détrempe, et non de prolonger son étude de la fresque. Sept voyages complémentaires en Italie, postérieurs à sa participation au Salon de la Rose † Croix, offriront à Point d'autres opportunités pour approfondir son étude des recettes de la peinture ancienne.

L'expérimentation des recettes anciennes

Les connaissances d'Armand Point sur les techniques picturales anciennes, acquises au contact des œuvres et des traités de la Renaissance à l'occasion de ses voyages successifs en Italie, sont mises à l'épreuve par la création de peintures expérimentales. Les copies de tableaux et les essais de recettes sont deux phases importantes de la démarche empirique du peintre qui vérifie l'exactitude de sa reconstitution théorique par son application pratique. La copie de tableaux de maîtres, exercice incontournable de la formation des peintres au XIXe siècle, est mise au service de la reconstitution de techniques picturales archaïques dans le cas de Point[615]. Loin de réserver la copie à ses années d'apprentissage, ce dernier s'astreint à cet exercice tout au long de sa période d'expérimentation technique, des années 1890 aux années 1910, dans le

[613] MINISTRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES BEAUX-ARTS, Arrêté pour l'attribution d'une mission à Armand Point, Paris, 3 février 1897. Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, Archives du bureau des travaux d'art, F/21/4048.

[614] MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES BEAUX-ARTS, Minute de lettre à Armand Point, s. l., 3 février 1897. Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, Archives du bureau des travaux d'art, F/21/4048.

[615] SOFIO Séverine, « Les vertus de la reproduction : les peintres copistes en France dans la première moitié du XIXe siècle », *Travail, genre et sociétés*, n° 19, 2008, p. 24 : « Première étape de la formation artistique dans la tradition de l'enseignement académique qui était alors en vigueur autant pour les hommes que pour les femmes, la copie est, à cette époque, régulièrement pratiquée par les peintres – y compris les plus reconnus – pour s'exercer, pour "s'approprier" un grand maître du passé ou, tout simplement, à une époque où la photographie en est encore à ses balbutiements, pour garder le souvenir d'une toile particulièrement appréciée. »

but d'identifier et de reproduire le processus de création des peintures anciennes. Son premier séjour en Italie en 1893-1894 laisse à Point le temps de réaliser deux copies d'après des œuvres de Sandro Botticelli, peut-être choisies parmi les nombreuses temperas conservées dans les musées florentins[616]. Quelques années plus tard, au moment d'organiser son sixième voyage en Italie prévu pour 1904-1905, Point tente d'obtenir par l'entremise du directeur des Beaux-Arts une autorisation spéciale pour copier deux peintures à l'huile du Titien conservées à Florence (*Flore* du musée des Offices et *La Bella* du palais Pitti) :

> « En réponse à votre lettre du 28 juin je viens vous préciser l'autorisation que je désire obtenir de monsieur le Ministre des Beaux-Arts d'Italie. Il y a deux Titien, la Flora et la Belle du Titien, pour lesquels il est impossible, avant plusieurs années, d'obtenir une place pour en faire une copie. Les toiles sont à Florence, l'une, la Flora, au musée des Uffizi, la seconde la Bella, au Palais Pitti. Je désirerai obtenir pour l'hiver 1904-1905 l'autorisation de travailler au musée en dehors des heures réglementaires pour exécuter la copie de ces deux œuvres[617]. »

La demande du peintre ne répondant pas à un cas d'urgence, comme l'exige la réglementation des musées florentins, elle est sans doute refusée par le gouvernement italien. Les deux copies réalisées en 1912 et 1913 par Point s'inscrivent dans la même démarche, en remplacement de celles qui n'ont pu aboutir en 1904-1905. La première est la copie d'un tableau non identifié du Tintoret, certainement peinte à l'huile sur toile à Venise en 1912 au cours de son septième voyage en Italie[618]. La seconde est la copie grandeur nature de la *Danaé* [fig. 153] du Titien, exécutée à partir de la version de cette peinture à l'huile sur toile conservée au Museo di Capodimonte de Naples, lors de son huitième séjour italien en 1913[619]. Aristide Marie témoigne du succès de la reconstitution de la technique du Titien tentée par Point : « Quand, après de patientes recherches et des essais répétés, il se crut en possession du secret, il partit pour Naples et exécuta, selon les méthodes retrouvées, une copie de la Danaé du Titien, qui parut à tous une démonstration péremptoire[620]. »

---

[616] LINDER Hélène, Lettre à Sacha Muron, s. l., 3 mars 1894. Reproduit dans : DORÉ Robert, *Armand Point et son œuvre (1861-1932)*, *op. cit.*, p. 164 : « Armand travaille toujours beaucoup, ses deux copies sont à peu près terminées et mon portrait le sera demain ».
BOURGES Élémir, Lettre à Armand Point, Samois, 4 mars 1894. Reproduit dans : MARIE Gisèle (éd.), *Élémir Bourges ou l'éloge de la grandeur*, *op. cit.*, p. 76 : « Comment vont vos copies Botticellesques ? »

[617] POINT Armand, Lettre au directeur des Beaux-Arts, Florence, 3 juillet 1904. Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, Archives du bureau des travaux d'art, Dossier d'artiste sur Armand Point, 1882-1929, F/21/4334.

[618] BOURGES Élémir, Lettre à Armand Point, Paris, s. l., 8 juin [1912]. Reproduit dans : MARIE Gisèle (éd.), *Élémir Bourges ou l'éloge de la grandeur*, *op. cit.*, p. 234-235 : « je suis impatient de vous revoir et causer avec vous de votre séjour à Venise. J'ai reçu vos cartes et votre lettre et j'ai été très content de voir à quel Tintoret vous travailliez. »

[619] DORÉ Robert, *Armand Point et son œuvre (1861-1932)*, *op. cit.*, cat. IV-69.

[620] MARIE Aristide, « Amand Point : 1861-1932 », *in Catalogue de la vente aux enchères de tout l'atelier d'Armand Point*, *op. cit*., p. 3.

En parallèle de son travail de copiste, Point met à l'épreuve ses recettes dans des études ou des tableautins, jusqu'à atteindre la maîtrise nécessaire à la réalisation d'œuvres plus ambitieuses. Dès le second semestre de l'année 1894, peu après son retour en France au mois de mai, le peintre multiplie les essais à tempera et à fresque dans le but de vérifier l'exactitude de sa reconstitution. Il partage ses résultats avec son ami Élémir Bourges qui lui répond en novembre 1894 : « Je suis bien curieux de voir vos effets a tempera[621] ». À ce stade de ses recherches, Point « n'a encore fait que des essais, des têtes et des choses de petite dimension[622] » dont la plupart n'ont certainement pas survécu. *Princesse de légende* [fig. 167], peinte à tempera sur un panneau de petit format, et *Ancilla domini* (étude) [fig. 145], une fresque sur ardoise de dimensions voisines, illustrent ces peintures expérimentales nécessaires à la mise au point de procédés méconnus. Le peintre corrige sa reconstitution au fil de ses expériences, apportant des améliorations à sa technique de la tempera jusqu'à la fin de l'année 1895, avec l'application du vernissage à l'encaustique.

La méthode empirique de Point le confronte inévitablement à des erreurs et des échecs dans la manipulation de ces recettes hasardeuses. Si la technique de la tempera lui pose peu de difficultés en raison d'une stratification similaire à la peinture à l'huile, l'exécution dans le frais de la fresque ou l'application à chaud de l'encaustique représentent un défi pour le peintre. La correspondance de Point trahit son manque de maîtrise de ces deux procédés. La réalisation d'une fresque, à une date qui coïncide avec la commande d'*Avril* [fig. 147] en 1895, le confronte à des obstacles si insurmontables qu'il envisage de recommencer son œuvre : « Et moi qui vous croyais en plein travail. Comment ! Refaire votre fresque. Que s'est-il donc passé pendant ces quinze derniers jours ? […] Je ne vois pas comment vous pourriez améliorer votre fresque[623]. » Il faut attendre le 15 octobre 1895 pour qu'Élémir Bourges le dise « hors de souci et maître de [ses] procédés[624] » – l'avenir le contredira par la dégradation prématurée d'*Avril* [fig. 147]. La peinture à l'encaustique, lors de la création de *La Cime* [fig. 151], contraint de la même manière l'artiste à corriger un morceau de sa composition en mai 1901 : « Je viens de retoucher complètement le côté droit de mon tableau. Je vais attaquer tout à l'heure

[621] BOURGES Élémir, Lettre à Armand Point, s. l., novembre 1894. Reproduit dans : MARIE Gisèle (éd.), *Élémir Bourges ou l'éloge de la grandeur*, *op. cit.*, p. 85.
[622] BOURGES Élémir, Lettre à Paul ou Victor Margueritte, Samois, [1895]. Paris, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, dossier MNR 17(2). Cité dans : DORÉ Robert, *Armand Point et son œuvre (1861-1932)*, *op. cit.*, annexe II-14.
[623] BOURGES Élémir, Lettre à Armand Point, s. l., 31 août 1895. Reproduit dans : MARIE Gisèle (éd.), *Élémir Bourges ou l'éloge de la grandeur*, *op. cit.*, p. 98-99.
[624] BOURGES Élémir, Lettre à Armand Point, s. l., 15 octobre 1895. Reproduit dans : *Ibid.*, p. 99.

LE BELLER, Elodie. La matérialité de la peinture idéaliste à l'époque du Salon de la Rose † Croix (1892-1897) - 2024

l'Apollon. J'en ai au moins pour dix jours[625]. » Il retravaille l'ensemble de son œuvre dès le mois suivant :

> « Te parler de mon tableau ? Je l'ai repeint entièrement. Il n'y aura pas un centimètre qui ne sera refait. Tu peux juger alors de mon labeur, je renforce le ton partout, ce qui m'oblige à tout remodeler […]. J'aurais, je pense, terminé dans cinq jours […]. La non-réussite d'un morceau pourrait me retarder beaucoup : mon procédé, comme la fresque, n'est bon qu'à condition d'être réussi du premier coup[626]. »

Le délabrement de *La Cime* [fig. 151], dont le constat du vivant de Point conclut amèrement sa quête de l'inaltérabilité de la peinture à la cire, l'oblige à repeindre une fois de plus cette œuvre dont il entreprend en 1929 la restauration[627].

La démonstration des techniques reconstituées

Après avoir mis à l'épreuve sa reconstitution de la tempera et de la fresque, Armand Point sollicite le ministère de l'Instruction publique, des Beaux-Arts et des Cultes dans le but de valoriser les résultats de ses recherches et de réaliser une démonstration de ses techniques. Le directeur des Beaux-Arts rapporte son initiative dans une note de service le 20 février 1895 :

> « Mr Armand Point, boursier de voyage, propose de démontrer qu'il a retrouvé, pendant son séjour en Italie, en se livrant à des expériences personnelles et en suivant les indications du traité de Cennino Cennini, les procédés exacts de la fresque et de la détrempe. Il y a lieu de mettre à même Mr Armand Point de faire cette démonstration qui, si elle est probante, justifiera une fois de plus l'institution des bourses de voyage. Mr Armand Point est tombé d'accord avec moi sur l'intérêt qu'il aurait à exécuter, d'après quatre procédés, une composition unique : 1° à fresque, 2° à tempera sur bois, 3° à tempera sur toile, 4° sur toile, d'après les procédés contemporains de la peinture à l'huile[628]. »

Charles Yriarte, inspecteur général des Beaux-Arts en charge de l'affaire, rédige le 5 mars 1895 un compte-rendu de son entretien avec l'artiste :

> « Vous m'avez demandé de me mettre en rapport avec Mr Armand Point, artiste peintre, qui muni d'une bourse de voyage, s'était senti porté à l'étude de reconstitution des procédés anciens de peinture – Fresque – Peinture à la détrempe ou "guazo" – Peinture à l'œuf, employés par les primitifs. […] Mr Armand Point, avec lequel je me suis longuement entretenu, croit être en possession d'une vérité plus éclatante encore, et demande à faire ses preuves.

---

[625] POINT Armand, Lettre à Hélène Linder, Paris, [26 mai 1901], Archives Langlois-Berthelot. Cité dans : FANICA Pierre-Olivier, « Armand Point (1860-1932) », *art. cit.*, p. 33.

[626] POINT Armand, Lettre à Hélène Linder, [Paris], [juin 1901], Archives Langlois-Berthelot. Cité dans : FANICA Pierre-Olivier, « Armand Point et Haute-Claire », *art. cit.*, p. 28.

[627] ANONYME, « Armand Point refait une de ses œuvres entièrement détériorée », *art. cit.*, p. 1 : « Le peintre Armand Point dont le classicisme sévère et systématique ne manque pas de grandeur, expose au Salon de la Nationale une importante peinture à l'encaustique : *La Cime*. […] Son œuvre était tellement détériorée qu'il la crut perdue. Courageusement il se ressaisit et, en cinq semaines, il refit son tableau tout entier ».

[628] ROUJON [Henry], Note à M. Bigard, Paris, 20 février 1895. Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, dossier F/21/2145, sous-dossier « Avril ».

> […] Je crois qu'il y a lieu de commander à Mr Armand Point une toile peinte a tempera – et un morceau peint à la fresque. […] – Cette toile représentera une figure allégorique jusqu'à mi-jambe et les proportions seront celles de la nature. Ceci pour la tempera ou détrempe. – Le morceau peint à fresque sera conçu de manière à donner des carnations, des cheveux, et une étoffe et un ciel. Il aura ainsi tous les éléments d'un tableau[629]. »

L'idée initiale de quatre variations techniques autour d'une composition unique aboutit finalement à la double commande d'une peinture à fresque et d'un tableau à tempera aux sujets indépendants. Elle se concrétise le 10 avril 1895 par la signature de deux arrêtés ministériels par lesquels « M. Armand Point est chargé d'exécuter "à la fresque" une demi-figure grandeur nature » (sous le titre *Avril*) et « "à la détrempe" une composition de deux grandes figures allégoriques » (en réalité une tempera intitulée *L'Espérance et la douleur*[630]). Ces commandes aboutissent à l'exposition, lors du Salon de la Société nationale des Beaux-Arts de 1896, des œuvres *Avril* [fig. 147] et *L'Espérance et la douleur*, cataloguées sous les numéros 1021 et 1020 avec les mentions « peinture à fresque reconstituée selon la tradition des Primitifs » et « peinture à l'œuf reconstituée selon la tradition des Primitifs[631] ».

La démonstration technique de Point, censée prouver l'intérêt et la véracité de sa reconstitution de la tempera et de la fresque, cible en priorité un public de peintres professionnels aptes à valider et appliquer ses découvertes. Charles Yriarte suggère dans cet objectif l'organisation d'une conférence, laissée sans suite, lors de laquelle Point exposerait les résultats de ses recherches à ses pairs :

> « Mr Armand Point pourrait faire ici ou là – dans une salle dépendant du domaine de l'État – une conférence qui s'adresserait à tous les artistes ses confrères, conférence dont il aurait toute la responsabilité, dans laquelle il s'appuierait pour sa démonstration sur les deux spécimens ci-dessus. Il aurait ainsi prouvé le mouvement en marchant lui-même. L'État, de son côté aurait accompli sa mission de fomenter, d'aider, et de venir au secours de ceux qui, en possession d'une vérité d'intérêt général, cherchent à la rendre éclatante pour tous, et à en faire bénéficier le plus grand nombre[632]. »

La démonstration de Point vise parallèlement un public de peintres novices dont elle pourrait approfondir la formation technique. Conscient du potentiel pédagogique de ces reconstitutions

---

[629] YRIARTE Charles, Lettre au ministre de l'Instruction publique, des Beaux-Arts et des Cultes, Paris, 5 mars 1895. Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, dossier F/21/2145, sous-dossier « Avril ».
[630] MINISTRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE, DES BEAUX-ARTS ET DES CULTES, Arrêtés pour la commande d'*Avril* et de *L'Espérance et la douleur* à Armand Point, Paris, 10 avril 1895. Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, dossier F/21/2145, sous-dossiers « Avril » et « L'Espérance et la douleur ».
[631] SOCIÉTÉ NATIONALE DES BEAUX-ARTS, *Catalogue illustré des ouvrages de peinture, sculpture et gravure*, catalogue d'exposition (Paris, Champ-de-Mars, 1896), Paris, E. Bernard et Cie, 1896, p. XXIV-XXV.
[632] YRIARTE Charles, Lettre au ministre de l'Instruction publique, des Beaux-Arts et des Cultes, Paris, 5 mars 1895. Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, dossier F/21/2145, sous-dossier « Avril ».

exemplaires, Charles Yriarte projette d'attribuer les œuvres commandées à une école des Beaux-Arts : « De ces deux compositions, l'une pourra plus tard être exposée dans une de nos écoles nationales comme tableau achevé démontrant la fraîcheur de teinte à laquelle on arrive avec la tempera […]. L'autre morceau remplira le même but pour la fresque[633] ». L'œuvre *Avril* [fig. 147], conçue comme un fragment de fresque représentatif d'une sélection de motifs communs (figure, chevelure, drapé, ciel), sera effectivement attribuée à titre de dépôt au musée de l'École nationale des arts industriels de Roubaix par arrêté du 27 mars 1897[634]. La qualité muséale de ces modèles est cependant exigée par Charles Yriarte qui justifie la somme allouée à Point par l'enrichissement des collections nationales :

> « J'estime que l'État, encore qu'on consente à donner à l'artiste les moyens de prouver la supériorité des procédés qu'il veut employer, doit recevoir en échange du prix, au moins une œuvre digne d'un musée et non une simple démonstration qui ne pourrait prendre place dans des collections d'État. J'ai donc insisté pour que la détrempe fut un tableau, pensé, très exécuté et digne de ce que doit être une commande[635]. »

Un arrêté en date du 27 février 1897 ordonnera le dépôt de *L'Espérance et la douleur* au musée d'Alger[636].

La nomination de Point à titre de membre de la Commission de restauration du musée du Louvre, signée le 15 novembre 1895, atteste que le peintre a su convaincre le ministère des Beaux-Arts de sa compétence en matière de techniques picturales anciennes – avant même de démontrer la validité de ses reconstitutions par la livraison d'*Avril* [fig. 147] et de *L'Espérance et la douleur*[637]. Cette responsabilité, honorée par la participation de l'artiste à cinq réunions de la commission entre 1896 et 1930, marque la reconnaissance officielle de son expertise[638]. L'autorité de Point reste incontestée au terme de sa carrière, alors que son intérêt pour les recettes anciennes est ravivé par plusieurs affaires au cours de l'année 1930 : le 28 juin, le

---

[633] YRIARTE Charles, Lettre au ministre de l'Instruction publique, des Beaux-Arts et des Cultes, Paris, 5 mars 1895. Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, dossier F/21/2145, sous-dossier « Avril ».

[634] MINISTRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES BEAUX-ARTS, Arrêté pour le dépôt d'*Avril* d'Armand Point, Paris, 27 mars 1897. Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, dossier F/21/2145, sous-dossier « Avril ».

[635] YRIARTE Charles, Lettre au ministre de l'Instruction publique, des Beaux-Arts et des Cultes, Paris, 21 mars 1895. Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, dossier F/21/2145, sous-dossier « Avril ».

[636] MINISTRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES BEAUX-ARTS, Arrêté pour le dépôt de *L'Espérance et la douleur* d'Armand Point, Paris, 27 février 1897. Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, dossier F/21/2145, sous-dossier « L'Espérance et la douleur ».

[637] MINISTRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE, DES BEAUX-ARTS ET DES CULTES, Arrêté pour la nomination d'Armand Point comme membre de la Commission de restauration du musée du Louvre, Paris, 15 novembre 1895. Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, Archives des musées nationaux, Département des peintures du musée du Louvre, Commissions de restauration, 20144790/10.

[638] Procès-verbaux des séances de la Commission de restauration du musée du Louvre, 21 mai 1896, 21 novembre 1898, 24 mars 1899, 28 mars 1930, 8 avril 1930. Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, Archives des musées nationaux, Département des peintures du musée du Louvre, Commissions de restauration, 20144790/12.

peintre sollicite le directeur du musée du Louvre dans l'espoir de superviser la restauration de l'*Allégorie conjugale* du Titien ; le 16 novembre, il renouvelle ses démarches auprès du directeur afin d'être nommé membre de la Commission du Laboratoire du Louvre en charge de la radiographie des tableaux ; la même année, il comparaît au tribunal de New York pour authentifier l'attribution à Léonard de Vinci d'une copie privée de *La Belle Ferronnière*[639]. De la démonstration de sa reconstitution de la tempera et de la fresque en 1895 à sa comparution au procès pour l'authentification d'un tableau de Léonard de Vinci en 1930, Point mène une carrière d'expert de réputation internationale qui l'incite à approfondir continuellement sa connaissance des techniques picturales de la Renaissance italienne.

Sous-chapitre B : Peinture à l'huile et au vernis

L'histoire de la peinture à l'huile

Dans l'histoire technique de la peinture, l'utilisation de l'huile comme liant est mentionnée pour la première fois dans les traités du Moyen Âge : *De coloribus et artibus Romanorum* de Héraclius (Xe siècle) et *Diversarum artium schedula* de Théophile (XIIe siècle) sont deux exemples précoces[640]. Elle intervient à cette époque dans le cadre de techniques mixtes par la combinaison de l'œuf, liant principal pour les couches colorées inférieures, et de l'huile, médium complémentaire pour les strates superficielles. Les primitifs flamands élèvent au XVe siècle la peinture à l'huile à un très haut degré de technicité, source d'un illusionnisme inégalé dans la représentation de la réalité matérielle. Cette technique, dont l'invention est attribuée par Giorgio Vasari à Jan Van Eyck, innove par le mélange d'un liant oléorésineux dilué à l'essence et par la stratification de la couche picturale en glacis superposés[641]. Après une période de transition de plusieurs siècles, sous l'effet du rayonnement de l'art flamand dans les autres pays d'Europe, l'huile supplante l'œuf comme liant principal et autonome de la peinture de chevalet à partir du XVIe siècle, en même temps que la toile remplace le bois comme support privilégié. La technique de la peinture à l'huile subit par la suite des variations selon les époques, les écoles et les artistes, dont l'évolution la plus décisive repose d'après Xavier De

[639] Pour une présentation détaillée de ces trois affaires, voir : DORÉ Robert, *Armand Point et son œuvre (1861-1932)*, *op. cit.*, p. 432 et annexe générale 3.
[640] Pour un historique de la technique de la peinture à l'huile, voir le traité de Xavier de Langlais et les dictionnaires de référence : BÉGUIN André, *Dictionnaire technique de la peinture*, *op. cit.* ; BERGEON Ségolène et CURIE Pierre, *Peinture et dessin*, vol. 2, *op. cit.* ; LANGLAIS Xavier de, *La Technique de la peinture à l'huile*, *op. cit.* ; PEREGO François, *Dictionnaire des matériaux du peintre*, *op. cit.* ; RUDEL Jean (dir.), *Les Techniques de l'art*, *op. cit.*
[641] Les différentes hypothèses avancées au sujet des ingrédients précis de la recette de Jan Van Eyck sont résumées dans : BÉGUIN André, *Dictionnaire technique de la peinture*, *op. cit.*, p. 352 ; LANGLAIS Xavier de, « Le secret de Van Eyck (1375-1440) », *in La Technique de la peinture à l'huile*, *op. cit.*, p. 33-44.

Langlais sur le passage de la transparence à l'opacité[642]. La peinture au vernis de Van Eyck et des primitifs flamands au XVe siècle, durablement pratiquée par les maîtres du Nord, recherche la transparence d'une pâte enrichie en résine, superposée en fins glacis, dont la luminosité émane de l'encollage blanc du support perceptible à travers la couche picturale. La peinture à l'huile du Titien et de l'école vénitienne au XVIe siècle, perpétuée jusqu'à l'époque contemporaine, désire au contraire l'opacité d'une matière de moins en moins chargée en résine, couchée en pleine pâte avant d'être glacée, dont la luminosité résulte de l'addition de pigment blanc au mélange des couleurs.

La peinture au vernis revient en usage au XIXe siècle grâce à la reconstitution de la technique des primitifs flamands proposée par Léonor Mérimée dans *De la peinture à l'huile, ou des procédés matériels employés dans ce genre de peinture, depuis Hubert et Jean Van Eyck jusqu'à nos jours*[643]. L'auteur arrive à la conclusion que « les plus anciens peintres des Écoles flamande et vénitienne ne peignaient pas comme nous avec des huiles pures, telles que nous les employons, mais qu'ils détrempaient leurs couleurs avec des vernis auxquels on doit attribuer la conservation de leurs tableaux[644]. » L'ajout de résine comme médium pour peindre à l'huile en glacis est recommandé tout au long du XIXe siècle, du traité de Léonor Mérimée en 1830 à celui de Jehan Georges Vibert en 1891[645]. La vogue des liants oléorésineux, suscitée par la littérature technique et assouvie par le marché du matériel artistique, peut également se diffuser par le canal de l'enseignement dans un système académique qui reconnaît pleinement l'autorité de Mérimée (secrétaire perpétuel de l'académie des Beaux-Arts[646]). Parmi les académiciens connus pour leur usage de vernis à peindre, les maîtres d'ateliers de l'école des Beaux-Arts tels que William Bouguereau ont pu former les jeunes générations à ce procédé[647]. La rénovation

---

[642] LANGLAIS Xavier de, *La Technique de la peinture à l'huile*, *op. cit*., p. 80 : « Nous avons maintenant étudié les trois techniques essentielles, dont toutes les autres manières dérivent plus ou moins : celle de Van Eyck, transparente ; celle de Rubens, qui utilise au maximum toutes les possibilités de transparence et d'opacité du procédé ; enfin, celle du Titien, presque entièrement opaque, les glacis n'intervenant plus chez lui qu'en finale, pour ajouter un dernier enrichissement à la matière peinte. »

[643] Au sujet de la rénovation de la peinture au vernis au XIXe siècle, voir : SWICKLIK Michael, « French Painting and the Use of Varnish, 1750-1900 », *Studies in the History of Art*, vol. 41, 1993, p. 157-174.

[644] MÉRIMÉE Léonor, *De la peinture à l'huile, op. cit*., p. XX.

[645] MÉRIMÉE Léonor, « Des vernis », « De l'emploi du vernis dans la couleur », *in De la peinture à l'huile, op. cit*., p. 42-91 et 92-103 ; VIBERT Jehan Georges, « Les résines et les vernis », *in La Science de la peinture*, *op. cit.*, p. 133-155.

[646] SWICKLIK Michael, « French Painting and the Use of Varnish, 1750-1900 », *art. cit*., p 159.

[647] La recette de la peinture au vernis de Bouguereau est consignée dans les carnets du peintre : SWICKLIK Michael, « French Painting and the Use of Varnish, 1750-1900 », *art. cit*., p. 161 ; WALKER Mark Steven, « Bouguereau au travail », *in* D'ARGENCOURT Louise (dir.), *William Bouguereau 1825-1905*, catalogue d'exposition (Paris, Musée du Petit Palais, 9 février – 6 mai 1984, Montréal, Musée des Beaux-Arts, 22 juin – 23 septembre 1984, Hartford, The Wadsworth Atheneum, 27 octobre 1984 – 13 janvier 1985), Paris, Musée du Petit Palais, 1984, p. 76-77.
D'autres artistes académiques comme Benjamin-Constant et Carolus-Duran utilisent du vernis à peindre : MOREAU-VAUTHIER Charles, *Comment on peint aujourd'hui*, *op. cit*., p. 38-39.

de la peinture au vernis primitive trouve sa démonstration la plus aboutie vers 1850 en Angleterre chez les peintres préraphaélites, sans doute sous l'influence de la traduction anglaise du traité de Mérimée éditée en 1839, par leur choix d'un médium résineux à base de copal et son application en glacis où transparaît la préparation blanche du support[648]. D'un usage courant dans toute l'Europe à la fin du XIXe siècle, le vernis à peindre ne sert pas toujours à la stratification de couleurs transparentes sur fond blanc à la manière de Van Eyck, mais s'adapte à la pose de glacis superficiels sur des dessous opaques plus conformes aux habitudes de travail des peintres contemporains. Car la technique de la peinture à l'huile héritée du Titien, dépourvue de résine dans sa composition, lumineuse à proportion du pigment blanc mélangé aux couleurs et opaque par son application en pleine pâte, continue de dominer la production picturale au XIXe siècle. La peinture académique s'en rapproche par l'opacité croissante d'une couche picturale épaissie par les rehauts lumineux en pleine pâte, de même que la peinture impressionniste en dérive par son emploi de couleurs amaigries, dégradées et empâtées. La technique protéiforme de la peinture à l'huile se décline ainsi en d'innombrables recettes dans le dernier quart du XIXe siècle, par le mélange de diverses substances dans la pâte (liants, médiums, solvants ou additifs) et la construction variable de la couche picturale (en pleine pâte, demi-pâte, jus ou glacis). Omniprésente dans les Salons, bien qu'hétérogène dans ses pratiques, l'hégémonie de la peinture à l'huile est cependant remise en question au cours de la décennie 1890 par la redécouverte de liants gras plus anciens tels que l'œuf ou la cire.

Le médium résineux des primitifs

Les artistes idéalistes s'inscrivent dans cette histoire par leur technique commune de la peinture à l'huile, adoptée par la totalité des peintres du corpus, à l'image de la majorité des exposants du Salon de la Rose † Croix. Ils en illustrent l'hétérogénéité par l'individualité de leur facture, guidée par des recettes personnelles que le manque de sources primaires et d'analyses scientifiques permet rarement de reconstituer. La documentation disponible met en exergue, à travers le cas d'Armand Point, une tentative revendiquée de rénovation du procédé originel de la peinture à l'huile par un artiste idéaliste. Ce dernier relate en 1906, dans « L'éducation d'un artiste aux XIVe, XVe et XVIe siècles », l'histoire de la peinture au vernis des primitifs flamands :

> « Van Eyck songea à la peinture à l'huile et chercha à lui donner les qualités de la peinture à la détrempe, c'est-à-dire la dissécation rapide, la fluidité, et cela il l'obtint *en y mélangeant un vernis*. Ceci n'est pas une opinion nouvelle, mais il

[648] HACKNEY Stephen, RIDGE Jacqueline et TOWNSEND Joyce H., « Pre-Raphaelite Methods and Materials », *in Pre-Raphaelite Painting Techniques*, *op. cit.*, p. 51-76.

est constaté généralement que la recette de ce vernis est perdue. Je ne le crois pas[649]. »

Point tente de reconstituer cette recette sur la base des traités du moine Théophile, de Cennino Cennini, de Giorgio Vasari et surtout de Giovanni Battista Armenini, auteur en 1587 *Des véritables préceptes de la peinture* (*De' veri precetti della pittura*), dont il traduit notamment l'extrait suivant : « Les praticiens habiles apportent un soin spécial au broyage des couleurs… On commence par les plus claires pour terminer avec le noir ; on broie avec de l'huile *et un peu de vernis ordinaire, parce que ce vernis est de telle sorte qu'il fortifie les couleurs et les aide à sécher*[650]. » Le recette authentique de la peinture au vernis, telle qu'elle a été développée par les primitifs flamands avant de décliner chez les maîtres vénitiens, apparaît à Point dans le témoignage d'Armenini dont « [l]es notes ont une grande importance pour la rénovation de la belle tradition de peindre[651] ».

La rénovation de la peinture au vernis se manifeste dans la pratique de Point et de quelques autres peintres idéalistes par leur emploi d'un médium à base de résine incorporé au liant huileux de la pâte. La recette de Point, un mélange de vernis à l'ambre préalablement fondue et d'huile de lin chauffée au soleil, respecte la composition oléorésineuse du liant indiquée par Armenini pour le broyage des pigments[652]. Point recherche l'authenticité du procédé primitif par la préparation artisanale de son vernis à peindre, à une époque où l'achat de vernis au copal prêt à l'emploi chez un marchand de couleurs est une habitude installée chez les préraphaélites et leurs contemporains[653]. Le choix de l'ambre – la plus solide et la plus belle des résines recommandée par le *Compendium à l'usage des artistes peintres* de Jacques Blockx[654] – satisfait son exigence d'un liant de qualité supérieure tout en respectant l'état des connaissances sur les techniques anciennes, puisqu'il correspond à l'une des hypothèses avancées pour l'identification de l'ingrédient mystère de la recette de Jan Van Eyck[655]. La

---

[649] POINT Armand, « L'éducation d'un artiste aux XIVe, XVe et XVIe siècles », *art. cit.*, septembre 1906, p. 241.
[650] ARMENINI Giovanni Battista, *De veri precetti della pittura*, Ravenna, Francesco Tebaldini, 1587. Cité dans : *Ibid*., p. 242.
[651] *Ibid*., p. 245.
[652] MOREAU-VAUTHIER Charles, *Comment on peint aujourd'hui*, *op. cit*., p. 42.
[653] Les archives commerciales de Roberson consignent entre 1850 et 1855 les achats de médium à base de copal de William Holman Hunt, John Everett Millais ou encore Dante Gabriel Rossetti : HACKNEY Stephen, RIDGE Jacqueline et TOWNSEND Joyce H., *Pre-Raphaelite Painting Techniques*, *op. cit.*, p. 63.
[654] BLOCKX Jacques, « De l'ambre dissous et de son application à la peinture artistique », *in Compendium à l'usage des artistes peintres et des amateurs de tableaux*, *op. cit.*, p. 104.
[655] PAILLOT DE MONTABERT Jacques-Nicolas, *Traité complet de peinture*, t. VIII, Paris, J.-F. Delion, 1829-1851, p. 228 : « Jean Van-Eick [sic] de Bruges, qui voulait aussi que la peinture à l'huile l'emportât sur la peinture à l'œuf, et qui employa probablement pour cet effet l'ambre ou le copal. »
Sur l'hypothèse de la dissolution de l'ambre par Jan Van Eyck, voir : LANGLAIS Xavier de, « Le secret de Van Eyck (1375-1440) », *in La Technique de la peinture à l'huile*, *op. cit*., p. 41-42.

LE BELLER, Elodie. La matérialité de la peinture idéaliste à l'époque du Salon de la Rose † Croix (1892-1897) - 2024

remise en usage de l'ambre comme vernis à peindre, défendue par Blockx en 1892, est ainsi mise en œuvre par Point au tournant du XXe siècle.

Le choix d'un liant oléorésineux n'est pas une initiative isolée de la part de Point. Sans être démontré à ce jour chez les autres peintres du corpus, il peut être présumé dans les tableaux exécutés par glacis à l'exemple de l'*Orphée mort* [fig. 27] de Jean Delville. L'hypothèse d'un médium résineux est confirmée dans le cas du *Concert d'anges* [fig. 238] peint à l'huile par Edgard Maxence, à l'examen des glacis au vernis décelables sous rayons ultraviolets à la surface des visages et des costumes, bien que le peintre ne mentionne pas cet ingrédient dans sa recette consignée plus tardivement par Charles Moreau-Vauthier[656]. Deux autres peintres idéalistes interrogés par ce dernier témoignent de leur achat de résine au début du XXe siècle : Edmond Aman-Jean opte pour le vernis à retoucher Vibert, prêt à l'emploi pour les glacis quoique plus approprié aux repentirs, tandis qu'Émile René Ménard use de copal en pâte comme vernis à peindre avec une dilution facultative à l'essence[657]. Si les recettes de Maxence, Aman-Jean et Ménard ne les engagent peut-être pas aussi intentionnellement que Point dans la rénovation de la peinture au vernis, leur médium archaïque à la résine perpétue effectivement la tradition picturale des primitifs flamands réactualisée au XIXe siècle par la littérature technique, l'enseignement académique et la peinture préraphaélite.

Les dessous opaques des vénitiens

La rénovation de la peinture au vernis incite les peintres idéalistes à enrichir la composition de leur liant par un médium résineux emprunté aux primitifs flamands, sans nécessairement modifier la construction de la couche picturale à partir des dessous opaques en vigueur depuis les maîtres vénitiens. Les couches sous-jacentes étalées en pleine pâte ou demi-pâte, recouvertes ou non de glacis, installent en effet une base opaque commune à plusieurs peintres du corpus (Maurice Chabas, Alphonse Osbert ou encore Alexandre Séon), qui les contraint à ajouter la lumière par le mélange de pigment blanc à la pâte au lieu de l'extraire de la visibilité du fond blanc du subjectile. La comparaison entre les procédés enseignés par Giovanni Battista Armenini en 1587 et les recettes consignées par Charles Moreau-Vauthier en 1923 témoigne de la persistance de la tradition vénitienne dans la peinture idéaliste, en

---

[656] Dossier d'Edgard Maxence, *Concert d'anges*, 2010, Beauvais, Musée de l'Oise, inv. 90.11.

[657] MOREAU-VAUTHIER Charles, *Comment on peint aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 42 et 62 : « Ménard. – Copal en pâte avec ou sans essence, peint dans le copal. » ; « Aman-Jean. – […] use de siccatif de Harlem ou de vernis Vibert ». VIBERT Jehan Georges, *La Science de la peinture*, *op. cit.*, p. 149 : « Ce vernis [à retoucher] séchant en quelques minutes, on peut repeindre immédiatement par-dessus […]. Il peut être mélangé aux couleurs pour faire des glacis rapides, mais il est trop volatil pour être employé en pleine pâte. »
Les vernis Vibert et le copal en pâte sont des produits déjà disponibles à la vente dans les années 1890 : SENNELIER Gustave, *Catalogue général illustré*, *op. cit.*, p. 12.

particulier dans l'œuvre d'Armand Point. Au tournant du XXe siècle, ce dernier traduit le traité *Des véritables préceptes de la peinture* en ces termes :

> « On ébauche avec des couleurs solides que l'on peut améliorer en terminant. La grande importance de l'ébauche est de pouvoir être terminée avec une grande souplesse et fusion dans les teintes […]. L'ébauche terminée, on polit la peinture en la râclant légèrement avec un couteau et l'on recommence son travail très prudemment en mélangeant et fondant peu à peu avec dextérité. […] Les expérimentés se servent très prudemment de ces nouvelles couches de couleur, sans couvrir, mais en voilant très légèrement les dessous, en modelant aussi très délicatement les chairs et les draperies en revenant plusieurs fois en un instant, jusqu'à perfection[658]. »

La rénovation de la technique vénitienne de la peinture à l'huile à partir de la lecture du traité d'Armenini et de la copie d'un tableau du Titien conduit Point à peindre les dessous – qu'il surnomme le « lit de la couleur[659] » en référence au maître – par le fondu des tons locaux, des valeurs claires et des valeurs sombres étalés en pleine pâte avant d'être progressivement affinés en demi-pâte puis en glacis[660]. Ce procédé s'applique selon toute vraisemblance au tableau *Le Jugement de Pâris* [fig. 158], contemporain des copies vénitiennes de l'artiste.

La stratification complexe de la couche picturale, construite de l'opacité vers la transparence par la superposition de couleurs en pleine pâte, en demi-pâte, puis en glacis, est une technique partagée par Edgard Maxence. Sa méthode respecte de façon plus probante encore l'enseignement d'Armenini par son ébauche peinte en épaisseur, polie à la pierre ponce, et reprise par la superposition d'un nombre illimité de couches peu à peu allégées jusqu'aux glacis :

> « Après avoir exécuté un carton et l'avoir calqué sur un panneau dépourvu de préparation, [Maxence] ébauche à même le panneau en empâtant. Reprend cette ébauche après l'avoir poncée avec de l'essence, c'est-à-dire après avoir, sur la pâte, répandu de l'essence et frotté à la pierre ponce. Chaque fois qu'il reprend ainsi, redessine son sujet sur un calque en précisant la forme et reporte ce calque sur sa pâte de couleur rendue lisse par le passage de la pierre ponce, car il tient à peindre sur une matière polie comme du marbre. Ce procédé a l'avantage de commencer par rendre flou le travail de la veille et permet de repartir à nouveau chaque fois avec des pâtes plus légères. Reprend un grand nombre de fois, tant qu'il n'est pas satisfait[661]. »

---

[658] ARMENINI Giovanni Battista, *De veri precetti della pittura*, Ravenna, Francesco Tebaldini, 1587. Cité dans : POINT Armand, « L'éducation d'un artiste aux XIVe, XVe et XVIe siècles », *art. cit.*, septembre 1906, p. 243.
[659] POINT Armand, « Faut-il "nettoyer" et restaurer les œuvres d'art ? », *art. cit.*, p. 8 : « Puis on prépare le lit à la couleur, selon l'expression pittoresque de Titien, par des pâtes onctueuses, les unes en grisaille ivoirée pour les chairs, les autres en tons clairs et vifs pour les draperies. »
[660] MOREAU-VAUTHIER Charles, *Comment on peint aujourd'hui*, *op. cit*., p. 76.
[661] *Ibid*., p. 71-72.

La progression des dessous en pleine pâte vers les détails en glacis, avec ou sans ponçage intermédiaire des couches colorées, est illustrée dès 1897 dans *Concert d'anges* [fig. 238[662]]. Cette technique, loin d'être généralisée parmi les artistes idéalistes, laisse place à un usage plus restrictif de la résine dans les cas d'Edmond Aman-Jean et d'Émile René Ménard qui décrivent principalement son application pour les reprises superficielles[663]. La recette de la peinture à l'huile commune à Point et Maxence résulte en définitive du syncrétisme de différents modèles : l'école flamande du XVe siècle (par la forte proportion de résine incorporée aux glacis) et l'école vénitienne du XVIe siècle (par la construction de la couche picturale à partir de dessous opaques). Dans l'histoire technique de la peinture du XIXe siècle, les artistes idéalistes se positionnent en élèves indociles des anciens maîtres par leur rénovation libre et sélective de la peinture au vernis, limitée au choix d'un liant oléorésineux, sans préservation de la transparence de la couche picturale. Le goût archaïque pour les matériaux du passé s'adapte aux habitudes actuelles des peintres, dont l'œil est accoutumé à l'opacité de la peinture.

Sous-chapitre C : Détrempe et tempera

La rénovation de la détrempe

L'origine de la détrempe, liée à la colle ou à la gomme, remonte à l'Antiquité bien que les exemples soient raréfiés par la difficulté de leur conservation[664]. Cette technique est ancrée dans les habitudes des peintres du Moyen Âge qui l'appliquent sur parchemin, sur bois ou sur mur pour la création d'enluminures, d'icônes ou de décors. Reléguée à des œuvres sur papier par le développement de ce support et l'avènement de la peinture à l'huile, l'époque moderne lui attribue principalement la fonction de dessous pour la couche picturale, de rehaut pour le coloriage de dessins ou de gravures, d'étude pour la réalisation de travaux préparatoires ou de planches naturalistes, et de décor pour le théâtre[665]. Si la gomme arabique est un liant très

---

[662] Dossier d'Edgard Maxence, *Concert d'anges*, 2010, Beauvais, Musée de l'Oise, inv. 90.11 : « Les visages et les fonds sont traités en pâte opaque. […] Les vêtements sont repris avec des motifs dessinés du bout du pinceau avec des couleurs fluides plus ou moins translucides. L'examen de la peinture sous UV semble indiquer, notamment sur les visages et les vêtements, l'utilisation de glacis au vernis. »

[663] MOREAU-VAUTHIER Charles, *Comment on peint aujourd'hui*, *op. cit*., p. 62 et 74 : « En cas de nouvelle reprise nécessaire, [Aman-Jean] use de siccatif de Harlem ou de vernis Vibert pour accorder les dessus avec les dessous. » ; « [Ménard] Peint du coup autant que possible. Reprend en frottant avec le véhicule employé (copal). »

[664] Pour un historique de la technique de la détrempe et de sa rénovation au XIXe siècle, voir : BÉGUIN André, *Dictionnaire technique de la peinture*, *op. cit.* ; BERGEON Ségolène et CURIE Pierre, *Peinture et dessin*, vol. 2, *op. cit.* ; PEREGO François, *Dictionnaire des matériaux du peintre*, *op. cit*. ; RUDEL Jean (dir.), *Les Techniques de l'art*, *op. cit*. ; BELTINGER Karoline et NADOLNY Jilleen (dir.), *Painting in Tempera*, *op. cit.* ; DIETEMANN Patrick, NEUGEBAUER Wibke, ORTNER Eva, *et al.*, *Tempera Painting 1800-1950*, *op. cit*.

[665] À la fin du XIXe siècle, Jehan Georges Vibert présente la détrempe à la colle comme un procédé « qui n'est du reste plus guère employé que pour les décors de théâtre » et « qui n'est plus utilisé que par quelques-uns pour servir d'ébauche » : VIBERT Jehan Georges, *La Science de la peinture*, *op. cit*., p. 239 et 240.

ancien, les techniques de la gouache et de l'aquarelle ne gagnent pas leur autonomie avant l'époque contemporaine : les premières mentions en français des termes *gouache* et *aquarelle* apparaissent respectivement en 1752 et 1791[666]. La reconnaissance de l'aquarelle comme technique spécifique, dans l'Europe de la seconde moitié du XVIIIe siècle, se concrétise sur le plan institutionnel par l'admission des aquarellistes à l'Académie royale de peinture et de sculpture sous le règne de Louis XVI en France et par la fondation de la Royal Watercolour Society en 1804 en Angleterre. La Société royale belge des aquarellistes et la Société d'aquarellistes français seront fondées sur le même modèle en 1856 et 1879. Les marchands de couleurs installés à Londres stimulent l'engouement des peintres britanniques puis européens par la fabrication des premières couleurs en tablettes et en godets pour l'aquarelle[667]. Ce matériel, facile à transporter sur le motif, met en parallèle l'histoire de la technique de l'aquarelle et celle du genre du paysage, qui se croisent tout au long du XIXe siècle dans les ruines pittoresques de Thomas Girtin, les phénomènes atmosphériques de William Turner, les scènes de plages normandes d'Eugène Boudin ou les vues d'Aix-en-Provence de Paul Cézanne. La polyvalence de cette technique, utilisée seule ou en combinaison du dessin et de la gouache, garantit toutefois son rayonnement au-delà des peintres paysagistes. Adaptée aux études en plein air comme aux travaux d'atelier, aux œuvres autonomes comme aux peintures préparatoires, aux beaux-arts comme aux arts décoratifs, l'aquarelle investit tous les domaines de la création au XIXe siècle.

Au cours de la décennie 1890, la mise sur le marché de nombreuses gammes de couleurs pour la détrempe – aux recettes variées à base de gomme arabique, de caséine, de blanc d'œuf ou d'autres liants aqueux – répond à la demande croissante des peintres[668]. Les produits pour la détrempe brevetés par le baron autrichien Alphonse de Pereira en 1889 et 1891, commercialisés en Allemagne avant leur diffusion à l'échelle européenne, reçoivent en particulier le soutien de peintres de renom tels que William Bouguereau, Pierre Puvis de Chavannes, Franz von Stuck

---

[666] BÉGUIN André, *Dictionnaire technique de la peinture*, *op. cit.*, p. 54 et 318.

[667] DEAN John R., ORMSBY Bronwyn A., TOWNSEND Joyce H. et SINGER Brian W., « British Watercolour Cakes from the Eighteenth to the Early Twentieth Century », *Studies in Conservation*, vol. 50, 2005, p. 50 : *« The late eighteenth and early nineteenth centuries saw […] the introduction of commercially prepared watercolour cakes. The prototypes, perhaps developed by Reeves, were apparently very hard and required agitation in water for some time prior to use. »* (« La fin du dix-huitième et le début du dix-neuvième siècles voient […] l'introduction des couleurs pour l'aquarelle en tablettes préparées dans le commerce. Les prototypes, peut-être développés par Reeves, étaient apparemment très durs et nécessitaient une agitation dans l'eau pendant un certain temps avant usage. » [Traduction personnelle.]

[668] Pour un inventaire des produits pour la détrempe introduits sur le marché européen du matériel artistique à la fin du XIXe siècle, voir : KINSEHER Kathrin, NEUGEBAUER Wibke, POHLMANN Albrecht, *et al*., « A Tabulated Listing of Industrially Produced Tempera Paints, c. 1900 », *in* BELTINGER Karoline et NADOLNY Jilleen (dir.), *Painting in Tempera*, *op. cit.*, p. 147-165.

ou James Abott McNeill Whistler[669]. La détrempe, pratiquée dans toutes ses variantes, connaît un succès remarquable auprès des représentants du symbolisme pictural. Des œuvres magistrales nées de ce courant, à l'image de *The Merciful Knight* [fig. 261] peinte à la gouache par Edward Burne-Jones, *L'Apparition* [fig. 271] peinte à l'aquarelle par Gustave Moreau, *La Frise Beethoven* [fig. 267] peinte à la caséine par Gustav Klimt ou encore *L'Éternel Été* [fig. 265] peinte à la colle par Maurice Denis, donnent à l'art de la détrempe ses lettres de noblesse au tournant du siècle. La rénovation de la détrempe par les peintres fin-de-siècle remet en cause l'hégémonie de la peinture à l'huile, ainsi que le prédit André Michel dans ses *Notes sur l'art moderne* en 1896 :

> « l'huile pourrait bien rencontrer bientôt une rivale dans la vieille détrempe qu'elle détrôna jadis […]. Et voici que quelques peintres ont l'air d'y revenir, que de plusieurs côtés on entend parler de tentatives nouvelles de peintures à l'œuf ou à la colle, – et que même, dans la peinture à l'huile, plus d'un se rapproche de l'aspect ou recherche les simplifications des anciennes détrempes[670]. »

La série des *Cathédrales* [fig. 270] de Claude Monet lui apparaît comme le « "dernier cri" de la peinture à l'huile », annonciateur de l'ère de la détrempe[671].

La pratique généralisée de la détrempe, illustrée par tous les artistes du corpus dans les années 1890 ou 1900, confirme l'engagement de la génération fin-de-siècle en faveur d'une rénovation des liants aqueux. L'aquarelle et la gouache, souvent confondues dans les passages de la transparence à l'opacité et combinées à des matériaux graphiques, occupent une place centrale dans les recherches des peintres idéalistes. La peinture à la colle, en revanche, s'ajoute rarement à leur répertoire technique : Ferdinand Hodler, usager des tubes de peinture à la caséine inventés par Fritz Gerhardt et commercialisés à partir de 1888, est à notre connaissance le seul cas documenté parmi les peintres rosicruciens[672]. La détrempe assure un rôle primordial dans la peinture idéaliste en raison de sa fonction préparatoire. Les artistes du corpus se conforment aux pratiques d'atelier de leurs contemporains par la réalisation d'esquisses ou de cartons au moyen des procédés rapides et économiques de l'aquarelle et de la gouache. Maurice Chabas, Fernand Khnopff ou Armand Point, peu soucieux d'approfondir leurs recherches

---

669 BELTINGER Karoline, « The Pereira Tempera System », *in* BELTINGER Karoline et NADOLNY Jilleen (dir.), *Painting in Tempera*, *op. cit.*, p. 85-117.

670 MICHEL André, « Quelques manières de peindre. Huile et détrempe », *in Notes sur l'art moderne*, Paris, Armand Colin et Cie, 1896, p. 289.

671 *Ibid.*, p. 289-290.

Au sujet du débat opposant la peinture à l'huile à la détrempe en France au XIXe siècle, voir : KRÜGER Matthias, « The Paragone between Oil and Tempera Painting in the 19th and 20th Centuries », *in* DIETEMANN Patrick, NEUGEBAUER Wibke, ORTNER Eva, *et al.*, *Tempera Painting 1800-1950*, *op. cit.*, p. 3-12.

672 BELTINGER Karoline et NADOLNY Jilleen (dir.), *Painting in Tempera*, *op. cit.*, p. 160-161.

techniques dans la voie de la détrempe, s'inscrivent dans cette démarche en l'affectant à des œuvres non autonomes telles que l'étude en plein air des *Falaises à Yport* [fig. 4], la variation technique sur le thème de *La Défiance* [fig. 57] ou l'esquisse du tableau *Ancilla domini* [fig. 143]. Les peintres idéalistes investis dans les arts décoratifs, qui ne peuvent se dispenser d'une esquisse ou d'un carton pour la fabrication d'un objet d'art ou d'un décor mural, intègrent la détrempe à leurs habitudes de travail quotidiennes. L'aquarelle et la gouache sont des procédés familiers aux nombreux illustrateurs et affichistes admis au Salon de la Rose † Croix, entre autres André des Gachons, Eugène Grasset et Carlos Schwabe, dont le carton pour l'affiche [fig. 251] de l'exposition inaugurale de 1892 a été rehaussé à l'aquarelle[673].

L'intérêt de la peinture idéaliste est cependant de dépasser le domaine des arts décoratifs et la fonction d'œuvre préparatoire attribués à la détrempe pour en étendre l'usage aux beaux-arts et aux peintures autonomes. L'aquarelle, par le rehaut d'un dessin sous-jacent, ajoute un degré de complexité et de finition à des œuvres sur papier telles que *Dans l'oratoire* [fig. 34] d'André des Gachons ou *Le Jour des morts* [fig. 253] de Carlos Schwabe, parachevées par le détail de la composition, la subtilité du coloris et la méticulosité de la touche. La gouache acquiert en même temps une reconnaissance nouvelle par la création de tableaux de chevalet sur toile, sur bois ou sur carton, supports rigides réservés d'ordinaire à la peinture à l'huile, et pourtant appliqués à *La Légende d'Almanzor* [fig. 36] d'André des Gachons ou au *Jugement dernier* [fig. 209] de Charles Filiger. L'assimilation de la matérialité de la détrempe à celle de la peinture à l'huile est un constat formulé par Khnopff lui-même à propos des aquarellistes de son temps :

> « on sent dans le travail de presque tous les artistes qui utilisent ce médium un effort pour échapper aux restrictions et aux limitations que le genre semble imposer ; et, à la fraîcheur et à la fluidité des premiers lavis, les artistes d'aujourd'hui cherchent, et avec succès, à ajouter quelque chose de la richesse et de la solidité de la peinture à l'huile[674]. »

L'exécution de la détrempe, poussée à son degré le plus extrême, tend à l'illusionnisme de la représentation et à l'imitation de la peinture à l'huile.

---

[673] JUMEAU-LAFOND Jean-David, « Carlos Schwabe », *in* GREENE Vivien (éd.), *Mystical Symbolism: The Salon de la Rose+Croix in Paris, 1892-1897*, *op. cit.*, p. 90.

[674] F. K. [KHNOPFF Fernand], « Studio-Talk: Brussels », *The Studio*, vol. XLIX, n° 206, mai 1910, p. 325. Reproduit dans : HOWE Jeffery W. (éd.), *Fernand Khnopff*, *op. cit*., p. 375-376 : *« one feels in the work of practically all the artists who employ this medium a striving to escape from the restrictions and limitations which the genre would seem to impose ; and to the freshness and fluidity of the early wash-drawings the artists of today are seeking, and with success, to add something of the richness and solidity of oil painting. »* [Traduction personnelle.]

Les artistes idéalistes vont plus loin : au-delà de l'imitation de la peinture à l'huile, ils aspirent à l'émancipation de la détrempe, par l'exploration des effets de matière spécifiques à son liant aqueux. Les procédés expérimentés par les peintres rosicruciens ne se bornent pas aux jus translucides et à l'écoulement hasardeux de l'aquarelle, ni aux couches opaques et à la surface mate de la gouache, bien qu'ils recherchent activement ces qualités dans leur travail. L'usage du pochoir par Gachons (dans *Le Page* [fig. 38]) ou Grasset (dans ses projets décoratifs[675]), par exemple, aide à circonscrire et à uniformiser les couleurs étalées en aplat, dans le but de renforcer le dessin sous-jacent et le caractère décoratif de leurs compositions. Les rehauts au pastel de Khnopff (dans *Nemesia* [fig. 71]) ou Maxence (dans *Profil au paon* [fig. 246]), par ailleurs, combinent les matériaux de la peinture et du dessin par jeu de contraste entre la pâte fluide de la détrempe et la poudre solide du pastel. Le « procédé au vaporisateur », inventé par Charles Maurin vers 1893 et appliqué à une série de paysages aquarellés [fig. 234], illustre mieux encore le désir d'innovation des peintres idéalistes, en même temps que les préoccupations financières qui motivent quelquefois leurs recherches techniques[676]. L'artiste fait part de son invention au marchand de tableaux Ambroise Vollard :

> « Je puis désormais, me dit-il, accepter des commandes en n'importe quelle quantité ; je viens d'imaginer un moyen pour produire très vite. Je trace les contours, et avec une sorte de vaporisateur de mon invention, je projette les couleurs sur le dessin[677]. »

Pulvérisées sur papier vélin, sur soie, ou sur velours, au-dessus d'un dessin préparatoire au trait, trois à huit couleurs suffisent à rendre l'atmosphère nébuleuse du paysage grâce à la matière diffuse de l'aquarelle, atomisée en fines gouttelettes sous la pression du vaporisateur de Maurin. Les artistes rosicruciens s'inscrivent dans la lignée d'Edward Burne-Jones et de Gustave Moreau par la finition de leurs détrempes et la nouveauté de leurs procédés (« Gustave Moreau n'a-t-il pas exécuté des aquarelles aussi "définitives" que ses plus belles toiles[678] ? »). La rénovation idéaliste de la gouache et de l'aquarelle, qui revendique l'autonomie et la spécificité de ces techniques capables de rivaliser avec la peinture à l'huile, réalise finalement la prédiction

---

[675] Le musée d'Orsay conserve de nombreux modèles de pochoirs dessinés par Grasset entre 1890 et 1917, par exemple : GRASSET Eugène, *Pochoir*, 1896, crayon sur papier, 18,6 x 13,9 cm, Paris, Musée d'Orsay, ARO 1993 12 2 32, [https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/pochoir-87057], consulté le 4 août 2024.

[676] EISLER Colin, *Charles Maurin : The Vaporizer Watercolors, a Hitherto Unknown Development of the 1890's*, catalogue d'exposition (New York, Lucien Goldschmidt, 9 avril – 3 mai 1986), New York, Lucien Goldschmidt, 1986.

[677] MAURIN Charles. Cité dans : VOLLARD Ambroise, *Souvenirs d'un marchand de tableaux*, Paris, Albin Michel, 1937, p. 150.

[678] KHNOPFF Fernand, « Referendum artistique », *L'Art moderne*, n° 52, 28 décembre 1890, p. 411. Reproduit dans : HOWE Jeffery W. (éd.), *Fernand Khnopff*, *op. cit.*, p. 20.

d'André Michel. La détrempe reconquiert dans la peinture fin-de-siècle la place qu'elle occupait dans l'enluminure médiévale[679].

La rénovation de la tempera

Les écrits de Pline l'Ancien, du moine Théophile ou de Cennino Cennini témoignent de l'emploi de l'œuf comme matériau de la peinture tout au long de l'Antiquité, du Moyen Âge et de la Renaissance[680]. Cet ingrédient assure dans les recettes des peintres de ces périodes plusieurs fonctions (liant pour les couleurs, vernis pour la couche picturale ou mordant pour la dorure) sur différents supports (manuscrits enluminés, tableaux de chevalet ou décors monumentaux). La tempera est au Moyen Âge la technique dominante de la peinture de chevalet sur panneau de bois, en parallèle de la détrempe sur parchemin et de la fresque sur mur. Caractéristique de l'art des primitifs italiens à l'époque de Giotto, elle continue d'être pratiquée comme une technique autonome ou mixte tout au long de la Renaissance, avant de céder le pas à la peinture à l'huile sous l'influence des primitifs flamands. Tombé en désuétude au XVIe siècle, ce procédé perdure uniquement dans la peinture religieuse orthodoxe pour la réalisation d'icônes, avant de revenir en usage à l'époque contemporaine. La rénovation de la peinture à l'œuf au XIXe siècle, à la faveur du regain d'intérêt pour les techniques picturales anciennes, est un phénomène paneuropéen. L'état de la recherche désigne l'Allemagne comme son épicentre, en raison de la nationalité des artistes concernés et des chercheurs investis dans son étude, de telle sorte que son retentissement dans d'autres pays comme la France reste sous-estimé[681]. Il est pourtant démontré par la littérature technique produite dans la première moitié du XIXe siècle par des peintres, des restaurateurs de tableaux ou des scientifiques de toutes nationalités, entre autres Lorenzo Marcucci en Italie en 1813, Jakob Schlesinger en Allemagne en 1828, Jacques-Nicolas Paillot de Montabert en France en 1829, Soler i Oliveras en Espagne en 1837 et Charles Lock Eastlake en Angleterre en 1847[682]. Ces auteurs, par la description de

---

[679] Au sujet de la rénovation de l'enluminure au Salon de la Rose † Croix, voir : Partie III, chapitre 1, sous-chapitre B (Le livre idéaliste).

[680] Pour un historique de la technique de la tempera et de sa rénovation au XIXe siècle, voir : BÉGUIN André, *Dictionnaire technique de la peinture*, *op. cit.* ; BERGEON Ségolène et CURIE Pierre, *Peinture et dessin*, vol. 2, *op. cit.* ; PEREGO François, *Dictionnaire des matériaux du peintre*, *op. cit*. ; RUDEL Jean (dir.), *Les Techniques de l'art*, *op. cit*. ; BELTINGER Karoline et NADOLNY Jilleen (dir.), *Painting in Tempera*, *op. cit.* ; DIETEMANN Patrick, NEUGEBAUER Wibke, ORTNER Eva, *et al.*, *Tempera Painting 1800-1950*, *op. cit*.

[681] L'attention que porte Matthias Krüger au débat français sur la technique de la détrempe et de la tempera occupe une place marginale dans les travaux récents sur le sujet : KRÜGER Matthias, « The Paragone between Oil and Tempera Painting in the 19th and 20th Centuries », *in* DIETEMANN Patrick, NEUGEBAUER Wibke, ORTNER Eva, *et al.*, *Tempera Painting 1800-1950*, *op. cit*., p. 3-12.

[682] REINKOWSKI-HÄFNER Eva, « Tempera: Narratives on a Technical Term in Art and Conservation », *in* DIETEMANN Patrick, NEUGEBAUER Wibke, ORTNER Eva, *et al.*, *Tempera Painting 1800-1950*, *op. cit*., p. 26-28.

recettes de peinture à l'œuf, prétendent à leur reconstitution historique plus qu'à leur rénovation artistique.

La tempera est remise en pratique par une génération plus tardive de peintres actifs au tournant du XXe siècle : la fondation par l'artiste britannique Christiana Herringham de la Society of Painters in Tempera situe en 1901 l'apogée de ce renouveau technique[683]. Le marché du matériel artistique accompagne l'engouement pour la tempera par l'invention de gammes de peintures prêtes à l'emploi qui respectent le principe commun d'une émulsion à base d'œuf tout en variant par leurs ingrédients et leurs propriétés. Les plus anciennes couleurs industrielles connues à ce jour, les « Temperafarben für Kunstmalerei » commercialisées au plus tard en 1875 par Hermann Neisch & Co. à Dresde, sont conditionnées en tubes[684]. Les produits pour la tempera sont pour la plupart mis sur le marché au cours de la décennie 1890, une tendance introduite en France par la maison Lefranc & Cie à travers l'exploitation industrielle de la peinture à l'ooline d'Armand Point en 1896 et de la peinture à l'œuf de Jehan Georges Vibert en 1897[685]. L'offre des marchands de couleurs laisse libre choix aux artistes : certains, comme Arnold Böcklin, préservent une approche artisanale de la tempera à partir de couleurs broyées à la main ; d'autres, comme Franz von Stuck, profitent de la variante industrielle de cette technique à partir de tubes de peinture prêts à l'emploi[686]. La tradition de la tempera est simultanément remise à l'honneur dans les années 1890 à travers plusieurs pays et divers mouvements par des peintres aussi dissemblables que l'orientaliste français Étienne Dinet et le préraphaélite anglais John Roddam Spencer Stanhope[687]. La peinture à l'œuf suscite en particulier l'intérêt d'artistes apparentés au courant symboliste : elle est illustrée non seulement en Allemagne par Arnold Böcklin et Franz von Stuck, mais encore en Angleterre par les

[683] JONES Michaela, « "If there is no struggle there is no victory": Christinia Herringham and the British Tempera Revival », *in* DIETEMANN Patrick, NEUGEBAUER Wibke, ORTNER Eva, *et al.*, *Tempera Painting 1800-1950*, *op. cit*., p. 117-123.

[684] KINSEHER Kathrin, NEUGEBAUER Wibke, POHLMANN Albrecht, *et al*., « A Tabulated Listing of Industrially Produced Tempera Paints, c. 1900 », *in* BELTINGER Karoline et NADOLNY Jilleen (dir.), *Painting in Tempera*, *op. cit.*, p. 147-165.

[685] POINT Armand, *Peinture à l'œuf dite ooline, op. cit*. ; VIBERT Jehan Georges, *Considérations sur la peinture à l'œuf*, *op. cit*.

[686] BELTINGER Karoline et NADOLNY Jilleen (dir.), *Painting in Tempera*, *op. cit.*, p. 170.

[687] Dinet et Point, qui conduisent en parallèle leurs recherches sur la peinture à l'œuf, s'entretiennent à ce propos entre 1895 et 1897 : DORÉ Robert, « Armand Point et les techniques italiennes de la Renaissance », *in Armand Point et son œuvre (1861-1932)*, *op. cit.*, p. 221-230.
Stanhope compte parmi les pionniers de la rénovation de la peinture au jaune d'œuf en Angleterre autour de 1900 : EFFMANN CLIFFORD Elise, « *Love and the Maiden* by John Roddam Spencer Stanhope: Assumptions and the Importance of Analysis », *in* DIETEMANN Patrick, NEUGEBAUER Wibke, ORTNER Eva, *et al.*, *Tempera Painting 1800-1950*, *op. cit*., p. 181-183.

représentants du mouvement Arts & Crafts comme Robert Anning Bell et Walter Crane[688]. En France, une recette de « détrempe des Bénédictins » à base d'œuf entier circule dans le groupe des Nabis, consignée dans une lettre de Paul Sérusier à Maurice Denis[689]. Les peintres d'avant-garde se nourriront de la rénovation technique initiée par la génération symboliste qui les précède, puisque la tempera continuera d'être pratiquée par Giorgio de Chirico ou Wassily Kandinsky au début du XXe siècle[690].

Les artistes idéalistes font partie de ces représentants du symbolisme européen engagés dans la rénovation technique de la tempera à l'approche de 1900. Point, pionnier de ce renouveau en France dès 1894, revendique la reconstitution de la peinture à l'œuf des primitifs italiens à partir du *Livre de l'art* de Cennino Cennini et sa rénovation par la mise en œuvre de cette recette dans ses tableaux personnels. Le catalogue raisonné de son œuvre peint par Robert Doré, actualisé par des découvertes plus récentes, identifie un ensemble de neuf temperas sur bois ou sur toile : *Ancilla Domini* [fig. 144], *Éros* [fig. 156], *L'Espérance et la douleur*, *Portrait*, *Princesse à la licorne* [fig. 164], *Princesse de légende* [fig. 167], *Princesse des lacs* [fig. 168], *Les Rois mages* [fig. 169] et *Sainte Cécile* [fig. 170[691]]. Leur datation de 1894 à 1899, entre la découverte de la tempera lors de son premier voyage d'étude en Italie en 1893 et son abandon au profit de recherches sur la peinture à l'huile après 1900, correspond à la phase d'expérimentation technique la plus prolifique dans la carrière du peintre et coïncide avec sa participation au Salon de la Rose † Croix. Joséphin Peladan salue publiquement son entreprise de rénovation dans une dédicace à Point en 1895 : « Vous avez retrouvé la détrempe telle que l'a léguée Cennino Cennini, et ne voulant devoir à une question technique aucun avantage ; Vous avez divulgué, avec une noble assurance et une étonnante générosité Votre découverte[692]. » Peladan favorise parallèlement l'exposition de temperas par leur accrochage au Salon de la Rose † Croix. Point y présente ses premiers tableaux aboutis, *Princesse de*

---

[688] L'usage de l'œuf par Böcklin et Stuck est démontré par les analyses scientifiques de plusieurs de leurs tableaux : BAUMER Ursula, BEIL Cedric, DIETEMANN Patrick, *et al.*, « Analysis and Interpretation of Binding Media in Tempera Paintings », *in* DIETEMANN Patrick, NEUGEBAUER Wibke, ORTNER Eva, *et al.*, *Tempera Painting 1800-1950*, *op. cit.*, p. 68-80 ; NEUGEBAUER Wibke, *Von Böcklin bis Kandinsky*, *op. cit.*
Bell et Crane sont affiliés à la Society of Painters in Tempera : « Members of the Society of Painters in Tempera », 1904, [https://web.archive.org/web/20090921045107/http://www.eggtempera.com/history.html], consulté le 27 octobre 2023.

[689] SÉRUSIER Paul, Lettre à Maurice Denis, s. l., s. d. Reproduit dans : DENIS Maurice et SÉRUSIER Paul, *ABC de la peinture, suivi d'une étude sur la vie et l'œuvre de Paul Sérusier par Maurice Denis*, Paris, Floury, 1942, p. 79.

[690] BELTINGER Karoline et NADOLNY Jilleen (dir.), *Painting in Tempera*, *op. cit.*, p. 123 et 179.

[691] DORÉ Robert, *Armand Point et son œuvre (1861-1932)*, *op. cit.* ; DORÉ Robert, *Armand Point : de l'orientalisme au symbolisme, 1861-1932*, *op. cit.*, p. 99 ; Notice d'Armand Point, *Princesse à la licorne*, [https://museum-wiesbaden.de/online-collection?share=114308], consulté le 10 janvier 2024 ; Notice d'Armand Point, *Les Rois mages*, [https://www.stairsainty.com/artwork/les-rois-mages-481/], consulté le 10 janvier 2024.

[692] PELADAN Joséphin, « Dédicace à Armand Point », *in Le Dernier Bourbon*, Paris, Chamuel, 1895, p. VII-IX.

légende [fig. 167] et *Ancilla domini* [fig. 144], en 1895 et 1896. Numa Gillet, collaborateur de Point dans le cadre de l'atelier de Haute-Claire, et Léonard Sarluis, élève autoproclamé du peintre, apprennent la technique de la tempera sous son enseignement et exposent à ses côtés deux peintures fondées – d'après les indications du catalogue de 1896 – sur sa recette : *Chant sacré* (« Procédé Armand POINT ») et *Jeune Florentin* (« Peinture à l'œuf selon le procédé retrouvé par Armand Point[693] »). L'atelier de Haute-Claire offre à ces deux artistes un espace propice à la transmission orale des recettes de Point, son maître et fondateur.

Le Salon de la Rose † Croix, vivier de la rénovation technique de la tempera initiée par Point et prolongée par ses disciples, compte d'autres adeptes. Jean Delville appartient peut-être à ces peintres formés à la tempera au contact de Point, à la suite des Salons de la Rose † Croix et de l'Art idéaliste qui tissent leur relation au cours de la décennie 1890[694]. Une lettre rédigée le 2 octobre 1896 par Point, dans laquelle il mentionne les titres de deux œuvres peintes à l'œuf (*Éros* [fig. 156] et *Princesse à la licorne* [fig. 164]), semble garder la trace de leurs échanges à ce sujet :

> « Je fais mon (Éros) en ce moment et c'est fort difficile ; je voudrais tant gravir encore quelques degrés, ne pas être si bas ! Plus je vais, plus je comprends l'étonnant précipice qui sépare la grandeur des maîtres de notre misérable époque : aussi mon culte pour le passé s'agrandit et je tenaille ma malheureuse cervelle qui ne veut pas comprendre. Je sens bien ce qui est beau, mais le plus épais brouillard de novembre est devant mes yeux lorsque je travaille. […] À votre passage à Paris entrez chez Petit, vous verrez la Princesse à la Licorne[695]. »

Delville témoigne effectivement de sa réalisation d'une « peinture à l'œuf » en 1900, *L'Amour des âmes* [fig. 15], dans le catalogue raisonné de son œuvre rédigé à la main en 1941-1942[696]. La pratique de la tempera, suivant des recettes indépendantes de celle élaborée par Point, est documentée chez plusieurs autres peintres rosicruciens, à commencer par Charles Filiger qui peint à la tempera sur plâtre son *Génie à la guirlande* [fig. 208] dès 1892. Edgard Maxence, réputé pour ses temperas sur panneau à l'image de *L'Âme de la forêt* [fig. 235], expérimente cette technique en 1896 dans le *Portrait de Mademoiselle Cossé* [fig. 245]. Or, les acceptions variables du terme *tempera*, également appliqué à Ferdinand Hodler, ne permettent pas de démontrer la présence de jaune d'œuf dans les recettes de ces peintres : le liant choisi par Hodler

---

693 *Salon de la Rose † Croix*, catalogue d'exposition (Paris, Galerie des Arts Réunis, 20 mars – 20 avril 1896), Paris, Léopold Verger et Cie, 1896, p. 14 et 18-19.

694 Au sujet de la relation entre Delville et Point, voir : CLERBOIS Sébastien, « Derniers séjours en Italie. Jean Delville et Armand Point », *in L'Ésotérisme et le symbolisme belge*, Wijnegem, Pandora, 2012, p. 123-126.

695 POINT Armand, Lettre [à Jean Delville ?], Marlotte, 2 octobre 1896. Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, ML 02662/0009.

696 DELVILLE Jean, Catalogue raisonné de l'œuvre, 1941-1942. Reproduit dans : GUÉGUEN Daniel, *Jean Delville, la contre-histoire*, *op. cit*., p. 41.

pour peindre *Die Lebensmüden* [fig. 218] relève par exemple d'une émulsion à base d'huile plutôt que d'œuf[697]. En l'absence d'analyses scientifiques, la diffusion de la tempera à l'œuf dans le cercle rosicrucien pourrait se limiter à des cas isolés issus de l'entourage immédiat de Point.

Sous-chapitre D : Fresque et encaustique

La rénovation de la fresque

Les traités et les œuvres antiques témoignent de l'ancienneté et de la longévité de la technique de la fresque perfectionnée par les romains[698]. De la Villa des Mystères à Pompéi dans l'Antiquité à la chapelle des Scrovegni de Giotto vers 1300, de la chapelle Sixtine de Michel-Ange à la Renaissance à la résidence de Wurtzbourg de Giambattista Tiepolo au XVIIIe siècle, la fresque est inséparable du paysage artistique de l'Italie où elle a été continuellement appliquée à la peinture monumentale religieuse et civile. Cette technique est pourtant en usage dans tous les pays d'Europe, où elle s'épanouit dans les décors religieux du Moyen Âge. La fresque murale, sans jamais disparaître à l'époque moderne, laisse la place à la peinture à l'huile sur toile dans les décors plus intimistes du XVIIIe siècle avant de réintégrer le répertoire des artistes et des architectes engagés dans le renouveau de la peinture monumentale. Les Nazaréens allemands (entre autres Johann Friedrich Overbeck), admiratifs des œuvres découvertes pendant leur Grand Tour en Italie, deviennent les acteurs de la rénovation technique de la fresque dans leur pays au début du XIXe siècle[699]. Leur démarche anticipe de plusieurs décennies celle de peintres français tels que Numa Marzocchi di Bellucci, dont le procédé de peinture à fresque est récompensé d'une médaille d'or par la Société d'encouragement pour l'industrie nationale en 1895, et Paul Baudoüin, qui fait le bilan de deux décennies d'expérimentation autour de la peinture sur mortier frais dans un ouvrage de 1914[700]. La maîtrise difficile de la peinture *a fresco* conduit plusieurs inventeurs à substituer à la technique

---

[697] Notice de Ferdinand Hodler, *Die Lebensmüden*, [https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/Dn4ZPrZLaK], consulté le 27 octobre 2023.

[698] Pour un historique de la technique de la fresque et de sa rénovation dans le contexte de la peinture monumentale du XIXe siècle, voir : BÉGUIN André, *Dictionnaire technique de la peinture*, *op. cit.* ; BERGEON Ségolène et CURIE Pierre, *Peinture et dessin*, vol. 2, *op. cit.* ; PEREGO François, *Dictionnaire des matériaux du peintre*, *op. cit.* ; RUDEL Jean (dir.), *Les Techniques de l'art*, *op. cit.* ; BETELU Claire, « Des innovations technologiques pour la peinture monumentale (1840-1900) », *in* ESPOSITO Arianna et MORANA BURLOT Delphine (dir.), « Matières, matérialités, *making* », *Histoire de l'art*, n° 93, juin 2024, p. 127-138.

[699] BELTINGER Karoline et NADOLNY Jilleen (dir.), *Painting in Tempera*, *op. cit.*, p. 17.

[700] ROSSIGNEUX Charles, « Rapport fait, au nom du Comité des Constructions et des Beaux-Arts, sur les procédés de peinture à fresque de M. Marzocchi di Bellucci », *Bulletin de la Société d'encouragement pour l'industrie nationale*, 4e série, t. X, 1895, p. 821-823 ; BAUDOÜIN Paul, *La Fresque : sa technique, ses applications*, Paris, Librairie centrale des Beaux-Arts, 1914.

traditionnelle de la fresque des procédés modernes de peinture murale – entre autres les bases forte, moyenne et douce de Denis Henry Borromée, ou la peinture à l'huile en feuilles de Jacques Auguste Hussenot – adaptés à une exécution *in situ* ou en atelier[701].

Les puristes de la fresque ne sont en aucun cas représentatifs de la pratique contemporaine de la peinture monumentale, dont l'ambition n'est pas d'en reconstituer la technique authentique mais d'en reproduire les qualités spécifiques, en particulier la résistance à l'humidité et la matité de la surface. Les peintres décorateurs se détournent partiellement de la peinture *a fresco* par leurs retouches *a secco*, lorsqu'ils n'y renoncent pas totalement par le recours à la technique de la peinture murale à sec ou de la peinture sur toile marouflée. La rénovation de la fresque, dans le dernier quart du XIXe siècle, se manifeste moins par l'application de la peinture à la chaux sur mur de quelques artistes isolés, que par son imitation à la peinture à l'huile sur toile sur le modèle de peintres aussi influents qu'Auguste Renoir et Pierre Puvis de Chavannes. Renoir, connaisseur du procédé primitif de la fresque grâce à la lecture du *Livre de l'art* de Cennino Cennini, tente d'en retrouver les propriétés dans ses peintures par l'expérimentation en 1877 de supports préparés au ciment McLean et après 1883 d'un liant purgé de son huile[702]. Puvis de Chavannes, dans ses peintures décoratives et ses tableaux de chevalet de la même époque, recherche lui aussi l'apparence plutôt que le procédé de la fresque : la préparation absorbante à la colle et à la craie de la toile, la matité de la pâte appauvrie en huile, la grossièreté de la touche empreinte à la brosse large et la rugosité de la surface picturale heurtée par les empâtements concourent à l'impression d'une peinture à fresque, encore renforcée par la délimitation de la composition en morceaux aux formes cernées et la clarté de la gamme chromatique aux tons dégradés[703].

---

[701] BORROMÉE Denis Henry, *Régénération de la peinture à fresque par des procédés équivalents à ceux des anciens : système complété par des recherches sur les principales causes d'avaries de la peinture murale et de la peinture sur toile et sur panneau*, Paris, Didot, 1861 ; HUSSENOT Jacques Auguste, *Mémoire sur un mode d'application à l'huile ou à la cire, dit peinture en feuilles*, Metz, Alcan, 1854.

[702] RENOIR Auguste. Cité dans : VOLLARD Ambroise, « La manière "aigre" de Renoir », *in Auguste Renoir (1841-1919)*, Paris, G. Crès, 1920, p. 140-142 : « Je vous ai parlé de ma grande découverte, vers 1883, que seul vaut pour un peintre l'enseignement des musées. J'avais fait cette découverte en lisant un petit livre trouvé par Franc-Lamy, dans une boîte, sur les quais, le livre de Cennino-Cennini, qui donne de si précieuses indications sur la façon de procéder des peintres du XVe siècle. […] Je dois avouer, par contre, que certaines de mes peintures de ce temps ne sont pas très solides, parce que, tout entier à mes recherches de fresques, j'avais imaginé d'enlever l'huile de la couleur. […] Je fis aussi, à cette époque, des peintures sur ciment, mais sans pouvoir davantage dérober aux anciens le secret de leurs inimitables fresques. »
KISIEL Marine, « Renoir et le ciment McLean », *in* PATRY Sylvie et ROBBINS Anne (dir.), *Le Décor impressionniste*, *op. cit.*, p. 146-148.

[703] MICHEL André, « Quelques manières de peindre. Huile et détrempe », *art. cit.,* p. 295 : « Le public s'obstine à donner à ces peintures exécutées à l'huile sur toile et destinées à être marouflées sur la muraille le nom de fresques, et l'erreur est excusable. Pour répondre aux conditions de la décoration murale, M. Puvis de Chavannes a dû, en effet, se rapprocher par l'aspect, sinon par le procédé, de la manière des fresquistes. »

Les artistes idéalistes, en raison de leur aspiration à la peinture monumentale, sont directement concernés par cette rénovation technique ou visuelle de la fresque à la fin du XIXe siècle. Armand Point, en particulier, s'engage en 1894 dans la reconstitution du procédé primitif et dans la réalisation de fresques originales. Robert Doré identifie dans le catalogue raisonné de son œuvre un ensemble de neuf fresques : *Androgyne*, *Ancilla domini* (étude) [fig. 145], *Avril* [fig. 147], *Mélodie* [fig. 160], *Naïade* [fig. 161], *La Petite fresque*, *Sirène des lacs* et *La Vierge*, auxquelles s'ajoute *Exil* signalée comme fresque lors de son exposition en 1899[704]. Leur nombre et leur datation, limitée aux années 1894-1899, coïncident avec la rénovation parallèle et tout aussi provisoire de la tempera. La complexité du procédé et le manque de murs à décorer obligent le peintre à abandonner cette technique au tournant du siècle. La tentative de reconstitution de la fresque des primitifs italiens par Point ne semble pas avoir fait d'émules au Salon de la Rose † Croix à la suite de l'exposition d'*Androgyne*, d'*Avril* [fig. 147] et de *Sirène des lacs* en 1896. La discipline exigée par la peinture *a fresco* dissuade les peintres rosicruciens de faire l'apprentissage de cette technique trop étrangère aux pratiques d'atelier contemporaines.

L'intérêt avéré des artistes idéalistes pour la fresque se concrétise autrement que par l'emploi d'une recette de peinture à la chaux sur un enduit de plâtre frais. Le choix d'un support minéral analogue à celui de la fresque est une solution adoptée par plusieurs peintres, à l'exemple d'Alphonse Osbert qui réalise les décors *Le Bain* et *La Source* [fig. 95, 134] à l'huile et à sec sur les murs plâtrés du hall de l'établissement thermal de Vichy. De la même manière, Émile Bernard travaille directement sur les murs de sa chambre à Saint-Briac en 1888, au contraire de Charles Filiger qui opte dans *Génie à la guirlande* [fig. 208] pour un bloc de plâtre analogue aux supports mobiles de Point[705]. L'imitation de la fresque au moyen de la peinture à l'huile reste la méthode la plus couramment employée par les peintres rosicruciens sur le modèle de Puvis de Chavannes. Le très grand format des supports de Ferdinand Hodler, la préparation absorbante des toiles d'Edmond Aman-Jean, le dessin au trait de l'ébauche d'Alexandre Séon, les recettes de teintes dégradées d'Alphonse Osbert ou encore le refus du

---

JIRAT-WASIUTYŃSKI Vojtěch et NEWTON Travers H., « Absorbent Grounds and the Matt Aesthetic in Post-Impressionist Painting », *art. cit*., p. 236-237.

[704] DORÉ Robert, *Armand Point et son œuvre (1861-1932)*, *op. cit.* ; *Armand Point*, catalogue d'exposition (Paris, Galerie Georges Petit, 1er – 22 avril 1899), Paris, Georges Petit, 1899, p. 12. Reproduit dans : DORÉ Robert, *Armand Point et son œuvre (1861-1932)*, *op. cit.*, annexe III-IV.

[705] LEEMAN Fred, *Émile Bernard, 1868-1941*, Paris, Citadelles & Mazenod, Wildenstein Institute, 2013, p. 122 : Bernard inscrit les notes « peint grandeur nature à St Briac en 1888. Sur le mur de ma chambre, long. 5 met. ; haut. 2 met. » et « fresque peinte à St Briac en 1888 » au bas de ses dessins pour *L'Adoration des bergers* et *Circoncision*.

vernissage de Fernand Khnopff sont autant de préférences matérielles et techniques qui ont pour effet de renforcer la monumentalité, la matité, la linéarité, la clarté et l'aspérité d'une surface picturale évocatrice de la peinture murale. L'aspect mat de la peinture, en particulier, caractérise l'archaïsme de leurs tableaux assimilés à des fresques par Joséphin Peladan lui-même : « [Séon] ne cesse jamais le ton mat de la fresque, mais il le cherche jusqu'au point de rareté[706]. » Au Salon de la Rose † Croix, la rénovation de la fresque s'accomplit dans le tableau de chevalet en lieu et place de la peinture monumentale.

La rénovation de l'encaustique

La cire est un matériau usuel de la peinture dans l'Antiquité égyptienne, grecque et romaine[707]. D'abord employée comme couche de protection sur des peintures à tempera ou à fresque, elle reçoit en outre la fonction de liant, travaillé à chaud selon le procédé de la peinture à l'encaustique décrit par Pline l'Ancien : les portraits funéraires du Fayoum réalisés en Égypte du IIe au IVe siècles après J.-C. en offrent les plus célèbres exemples. L'encaustique, couramment employée jusqu'à la période carolingienne, tombe en désuétude au Xe siècle. À l'exception de rares occurrences dans des recettes de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance, la cire disparaît des ateliers des peintres avant sa redécouverte au XVIIIe siècle suite aux fouilles archéologiques des sites d'Herculanum et de Pompéi, qui stimulent de nombreuses recherches sur la peinture à la cire et plus particulièrement l'encaustique dans les années 1750 en France et en Italie. Les publications savantes sur le sujet, en particulier le *Mémoire sur la peinture à l'encaustique et sur la peinture à la cire* du comte de Caylus en 1755, sont réactualisées un siècle plus tard par Henry Cros et Charles Henry dans *L'Encaustique et les autres procédés de peinture chez les anciens* édité en 1884[708]. Au-delà de l'intérêt essentiellement historique porté à la peinture à la cire, certains artistes du XIXe siècle la mettent en pratique, à l'instar de Jacques-Nicolas Paillot de Montabert qui en expose les résultats au Salon parisien avec *Diane venant visiter Endymion* [fig. 274] en 1817. Si le choix de la cire comme liant principal reste rare, son emploi comme médium pour la peinture à l'huile est préconisé dès 1770 par le baron Charles

---

[706] PELADAN Joséphin, « Les Grands méconnus. Séon », *La Revue forézienne illustrée*, no 49, janvier 1902, p. 14. Cité dans : JUMEAU-LAFOND Jean-David (dir.), *Alexandre Séon (1855-1917)*, *op. cit.*, p. 43.

[707] Pour un historique de la technique de la peinture à la cire et de sa rénovation dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, voir : BÉGUIN André, *Dictionnaire technique de la peinture*, *op. cit.* ; BERGEON Ségolène et CURIE Pierre, *Peinture et dessin*, vol. 2, *op. cit.* ; PEREGO François, *Dictionnaire des matériaux du peintre*, *op. cit.* ; RUDEL Jean (dir.), *Les Techniques de l'art*, *op. cit.* ; RICE Danielle, *The Fire of the Ancients: the Encaustic Painting Revival, 1755-1812*, thèse de doctorat, New Haven, Yale University, 1979.

[708] CAYLUS Anne Claude Philippe de et MAJAULT Michel-Joseph, *Mémoire sur la peinture à l'encaustique et sur la peinture à la cire*, Genève, Pissot, 1755 ; CROS Henry et HENRY Charles, *L'Encaustique et les autres procédés de peinture chez les anciens : histoire et technique*, Paris, Rouam, 1884.

de Taubenheim dans son traité *La Cire alliée avec l'huile, ou la peinture à huile-cire*[709]. Les techniques mixtes à partir d'un liant oléo-cireux, pratiquées en France par Eugène Delacroix (dans *La Lutte de Jacob avec l'Ange* [fig. 263]) ou en Angleterre par John Roddam Spencer Stanhope (dans *"Why seek ye the living among the dead ?"* [fig. 278]), ne sont pas inhabituelles à la fin du XIXe siècle, époque à laquelle la cire est intégrée comme épaississant par les fabricants de couleurs[710]. La cire est notamment en faveur auprès des décorateurs et des précurseurs du courant symboliste tels que Pierre Puvis de Chavannes (comme liant dans *La Désolation* [fig. 276]) et Arnold Böcklin (pour les couches de vernis intermédiaire de *Villa am Meer I* [fig. 257[711]]).

La rénovation de la peinture à la cire de l'Antiquité, phénomène marginal dans l'histoire technique de la peinture contemporaine, est défendue par une minorité d'artistes idéalistes à la fin du XIXe siècle. La technique de l'encaustique, en particulier, est remise en pratique par deux exposants du Salon de la Rose † Croix, Armand Point et Gabriel Déneux. Point, au regard du témoignage d'Élémir Bourges, s'engage activement dans l'expérimentation de la peinture à l'encaustique entre 1895 et 1897, par son application au vernissage des tableaux, au décor mural de l'atelier de Haute-Claire, ainsi qu'au rehaut de sculptures polychromes[712]. *La Cime* [fig. 151] et *Une muse* [fig. 173], deux œuvres tardives aux formats ambitieux, illustrent moins l'apprentissage que l'accomplissement du procédé mis à l'épreuve lors d'essais antérieurs aujourd'hui disparus. Déneux rédige à la même époque trois manuels au sujet de l'encaustique, dans lesquels il enseigne la technique appliquée à la réalisation de plusieurs de ses tableaux de chevalet et décors monumentaux[713]. Les recherches sur la cire fondue de Déneux, au contraire de celles de Point, sont diffusées dans le cadre du Salon de la Rose † Croix par l'exposition du *Revenant*, légendé dans le catalogue de 1892 comme une « peinture à l'encaustique, cire au feu

---

[709] TAUBENHEIM Charles (baron de), *La Cire alliée avec l'huile, ou la peinture à huile-cire*, Manheim, Imprimerie de l'Académie électorale, 1770.
[710] VIBERT Jehan Georges, *La Science de la peinture*, *op. cit*., p. 117.
[711] PRICE Aimée Brown, « L'esthétique décorative de Puvis de Chavannes », *in Puvis de Chavannes, 1824-1898*, catalogue d'exposition (Paris, Grand Palais, 26 novembre 1976 – 14 février 1977, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 18 mars 1977 – 1er mai 1977), Paris, Édition des musées nationaux, 1976, p. 22 ; BELTINGER Karoline et NADOLNY Jilleen (dir.), *Painting in Tempera*, *op. cit.*, p. 169-170.
[712] BOURGES Élémir, Lettre à Paul Margueritte, s. l., 29 décembre 1895. Paris, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, dossier MNR 17(2). Cité dans : DORÉ Robert, *Armand Point et son œuvre (1861-1932)*, *op. cit.*, annexe II-14 ; BOURGES Élémir, Lettre à Paul Margueritte, Samois, [novembre-décembre 1896]. Paris, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, dossier MNR 17(2). Cité dans : *Ibid*. ; BOURGES Élémir, Lettre à Paul Margueritte, Samois, [juin-juillet 1897]. Paris, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, dossier MNR 17(2). Cité dans : *Ibid*.
[713] DÉNEUX Gabriel, *Un procédé de peinture inaltérable*, *op. cit.* ; DÉNEUX Gabriel, *Mode d'emploi des couleurs à l'encaustique pour l'émaillage athénien*, *op. cit.* ; DÉNEUX Gabriel, *La Peinture à l'encaustique avec les couleurs inaltérables de Gabriel Déneux*, *op. cit*.

inaltérable d'après les procédés antiques[714]. » La rénovation de l'encaustique, initiée à quelques années d'intervalle par Point et Déneux, est une entreprise individuelle laborieuse qui ne suscite pas d'engouement collectif dans le cercle rosicrucien. Si le procédé de la cire fondue exige l'apprentissage d'une nouvelle méthode de travail, l'usage de la cire comme médium s'adapte plus aisément aux habitudes des peintres idéalistes. La pratique de techniques mixtes à partir d'un liant oléo-cireux permet en particulier à Edgard Maxence de suivre le procédé de la peinture à l'huile, par la stratification des couches colorées, tout en bénéficiant des propriétés de l'encaustique, par le mélange de cire à la pâte. Pour la pose des couches superficielles, Maxence, « au lieu de poncer avec de l'essence, ponce avec un mélange de cire et d'huile. Avant de repeindre, racle la couleur délayée par le travail de la pierre ponce et le mélange de cire et d'huile. Estime que la couleur prend ainsi plus de cohésion[715]. » Cette technique singularise Maxence parmi les autres peintres rosicruciens, dont le choix de la cire comme liant ou comme médium n'est pas documenté. La peinture à la cire, en dépit de sa rareté, ajoute une recette supplémentaire au répertoire des techniques picturales archaïques dont disposent les artistes idéalistes à l'époque du Salon de la Rose † Croix.

[714] *Salon de la Rose † Croix*, catalogue d'exposition (Paris, Galeries Durand-Ruel, 10 mars 1892 – 10 avril 1892), Paris, A. Warmont, 1892, p. 12.
[715] MOREAU-VAUTHIER Charles, *Comment on peint aujourd'hui*, *op. cit*., p. 72.

Chapitre 3 : Académisme et impressionnisme

Introduction : Historique

Le constat de la matérialité protéiforme des tableaux de l'époque contemporaine clôt l'histoire technique de *La Peinture* retracée par Charles Moreau-Vauthier en 1913 :

> « Et maintenant, toutes les visions et les manières se rencontrent et s'opposent. Nous avons à la fois des peintures vives comme celles de Besnard et des grisailles comme celles de Carrière, des couleurs rousses comme celles de Ménard et des couleurs noires comme celles de Cottet, des frottis transparents comme ceux de Lhermitte et des empâtements énergiques comme ceux de Bonnat, des factures divisionnistes comme celle de Monet, et des matières homogènes et poncées comme celle de Maxence. […] La peinture moderne s'est acquis au contraire un intérêt nouveau et spécial, celui de la facture[716] ».

L'individualisation des techniques picturales contemporaines est illustrée par cette kyrielle de noms, dont ceux de l'académicien Léon Bonnat, de l'impressionniste Claude Monet et du symboliste Edgard Maxence personnifient les trois principaux courants artistiques français du dernier quart du XIXe siècle. La facture se diversifie à cette époque jusqu'à désigner la qualité personnelle d'un peintre plutôt que la marque collective d'une école. Symptôme de l'individualisme de la société du XIXe siècle, elle devient un attribut essentiel de la figure du peintre moderne, dont l'identité s'affirme au même moment par la multiplication des représentations picturales ou photographiques de l'artiste et de son atelier[717]. La singularisation de la technique n'est pas un phénomène nouveau puisque la peinture à l'huile, plus complexe dans ses recettes et plus polyvalente dans ses applications que la détrempe, subit de nombreuses variations dès son développement à la Renaissance. Cependant, plusieurs facteurs aggravent la divergence de facture des artistes dans l'Europe du XIXe siècle, « une période sans précédent de prolifération des styles comme des techniques[718] ». À l'innovation du marché du matériel artistique et à la rénovation de recettes archaïques, dont les chapitres précédents ont démontré

---

[716] MOREAU-VAUTHIER Charles, *La Peinture*, *op. cit.*, p. 77.

[717] CALLEN Anthea, *The Art of Impressionism*, *op. cit.*, p. 1 : *« Increasingly, "progressive" art was identified with visible mark-making, or* facture. *Modern originality was to be found in the physical self-expression manifest in the artist's handling, in a personal* écriture *[…]. Realism, in its concern for the material and visible manifestations of personal authenticity, is thus identified with a notion of genius reformulated in line with a modern, Republican ideal of the individual – a concept central to capitalist society and specifically urban in origin. »* (« De plus en plus, l'art "progressiste" est identifié à la création de marques visibles, ou à la facture. L'originalité moderne est à trouver dans l'expression corporelle de la touche de l'artiste, dans une écriture personnelle […]. Le réalisme, dans son intérêt pour les manifestations matérielles et visibles de l'authenticité personnelle, s'identifie ainsi à la notion de génie reformulée en conformité avec un idéal moderne et républicain de l'individu – un concept central de la société capitaliste et d'origine spécifiquement urbaine. ») [Traduction personnelle.]

[718] *Ibid.* : *« For the nineteenth century was a period of unprecedented proliferation of both styles and techniques ».* [Traduction personnelle.]

les conséquences sur l'enrichissement du répertoire matériel et technique des peintres idéalistes, s'ajoutent deux autres causes : le défaut de formation technique et la mutation de la profession de peintre.

Le défaut de formation technique

Eugène Fromentin explique l'individualité de la facture par l'ignorance du peintre en 1876 :

> « On dirait que l'art de peindre est depuis longtemps un secret perdu et que les derniers maîtres tout à fait expérimentés qui le pratiquèrent en ont emporté la clef avec eux. Il nous la faudrait, on la demande, personne ne l'a plus ; on la cherche, elle est introuvable. Il en résulte que l'individualisme des méthodes n'est à vrai dire que l'effort de chacun pour imaginer ce qu'il n'a point appris ; que dans certaines habiletés pratiques on sent les laborieux expédients d'un esprit en peine ; et que presque toujours la soi-disant originalité des procédés modernes cache au fond d'incurables malaises[719]. »

L'insuffisance de l'enseignement technique de la peinture au XIXe siècle échoue à inculquer les règles du métier aux artistes en devenir, laissant libre cours à l'apprentissage autodidacte des procédés les plus hétéroclites, sinon les plus néfastes. La formation artistique publique et privée prodiguée à la fin du siècle limite l'accès des peintres idéalistes et de leurs contemporains à un apprentissage technique commun susceptible de guider et d'accorder leurs recettes. L'École nationale et spéciale des Beaux-Arts de Paris, héritière de l'Académie royale de peinture et de sculpture fondée en 1648, est le principal établissement de formation des peintres français sous le régime de la Troisième République[720]. La réforme de 1863 tend à lui accorder le monopole de l'enseignement pratique par l'ouverture d'ateliers gratuits et publics au sein de l'école, qui retire aux ateliers libres et privés une partie de leurs étudiants. Le programme pédagogique comprend des formations théoriques (histoire, histoire de l'art, archéologie, esthétique, littérature) et pratiques (dessin, peinture, sculpture, gravure, architecture, dessin ornemental, art décoratif), sanctionnées par des examens et des concours. L'enseignement de la peinture occupe dans ce programme une place secondaire par rapport au dessin, fondement de l'art académique, qui constitue l'unique formation pratique prodiguée avant l'ouverture en 1863 des ateliers de peinture, de sculpture et de gravure. La maîtrise du dessin reste après cette date la condition

---

[719] FROMENTIN Eugène, *Les Maîtres d'autrefois : Belgique, Hollande*, Paris, Plon, 1876, p. 235.

[720] Au sujet de l'enseignement à l'école des Beaux-Arts dans la seconde moitié du XIXe siècle, voir : BONNET Alain, *L'Enseignement des arts au XIXe siècle : la réforme de l'école des Beaux-Arts de 1863 et la fin du modèle académique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006 ; SEGRÉ Monique, « La formation artistique à l'école des Beaux-Arts au XIXe siècle », *in L'École des Beaux-Arts : XIXe et XXe siècles*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 101-143 ; VAISSE Pierre, « L'institut et l'enseignement de la peinture », *in La Troisième République et les peintres*, Paris, Flammarion, 1995, p. 66-93.

sine qua non de l'admission dans un atelier et donc de la pratique de ces arts. Les membres de l'académie des Beaux-Arts, en particulier Jean-Auguste-Dominique Ingres, désapprouvent la création d'un atelier pratique et d'un enseignement technique à destination des peintres, au prétexte que « le dessin est tout, c'est l'art tout entier. Les procédés matériels de la peinture sont très faciles et peuvent être appris en huit jours[721] ». Ce discours trahit la prédisposition des maîtres d'atelier, nommés parmi les académiciens, à sacrifier l'apprentissage de la peinture au profit du dessin. L'existence d'un atelier de peinture ne garantit donc pas la transmission d'un enseignement technique. D'une part, la formation des peintres est concentrée sur la préparation d'études et d'esquisses plutôt que sur l'exécution de tableaux, conformément à la valeur attribuée à l'invention (c'est-à-dire à la conceptualisation du sujet) dans la doctrine de l'académie des Beaux-Arts[722]. D'autre part, l'instruction des maîtres d'atelier pâtit de la rareté de leur présence et de la parcimonie de leurs corrections, voire de la volonté de garder secrètes leurs recettes personnelles d'après le témoignage amer d'Eugène Carrière :

> « les professeurs apparaissent une ou deux fois par semaine, donnent une minute, à peine, à chaque élève, n'ont, en dehors de cet instant, aucun rapport avec eux, ne les admettent jamais à les voir travailler, leur cachent leur méthode d'exécution et bornent le renseignement professionnel aux corrections les plus élémentaires[723] ».

L'apprentissage technique repose par conséquent sur une transmission orale dont seuls les témoignages d'étudiants gardent la trace et sur un programme pédagogique laissé à la discrétion des maîtres d'atelier : « les professeurs ne reçoivent pas de mot d'ordre et agissent en toute liberté[724] ». Le fonctionnement de l'école des Beaux-Arts ne suffit pas à assurer la formation des peintres, pour certains recalés à l'admission dans un atelier, pour d'autres rebutés par le conservatisme de son enseignement, en un siècle marqué par l'accroissement démographique de cette population. Les ateliers privés comme l'Académie Julian, lieux exclusifs de la formation pratique avant 1863, dont la présence et le prestige perdurent après la réforme, ouvrent une voie d'apprentissage indépendante à ces étudiants. La pédagogie analogue des ateliers publics et privés, souvent supervisés par les mêmes professeurs issus de l'académie des Beaux-Arts, persiste toutefois à minimiser la technique. D'autres artistes non titulaires d'une chaire de professeur dans une école publique ou privée, mais reconnus comme maîtres par les

---

[721] INGRES Jean-Auguste-Dominique, « Réponse au rapport sur l'École Impériale des Beaux-Arts », *Le Moniteur*, 15 novembre 1863, p. 8. Cité dans : SEGRÉ Monique, *L'École des Beaux-Arts*, *op. cit.*, p. 122.
[722] CALLEN Anthea, *The Art of Impressionism*, *op. cit.*, p. 6 ; VAISSE Pierre, *La Troisième République et les peintres*, *op. cit.*, p. 72.
[723] CARRIÈRE Eugène, 1904. Cité dans : VAISSE Pierre, *La Troisième République et les peintres*, *op. cit.*, p. 79.
[724] GÉRÔME Jean-Léon. Cité dans : SEGRÉ Monique, *L'École des Beaux-Arts*, *op. cit.*, p. 126.

LE BELLER, Elodie. La matérialité de la peinture idéaliste à l'époque du Salon de la Rose † Croix (1892-1897) - 2024

peintres débutants, peuvent à leur tour transmettre leur expérience par des conseils pratiques[725]. L'apprentissage technique de la peinture n'en reste pas moins largement autodidacte à la fin du XIXe siècle. L'essor de l'édition de manuels de peinture tente de suppléer dans les années 1890 à ce défaut d'instruction technique des artistes[726].

La génération idéaliste reçoit au cours des décennies 1870 et 1880 un enseignement académique de la peinture qui professe la préparation (la conception intellectuelle du sujet par l'esquisse) au détriment de l'exécution (la fabrication matérielle du tableau). Les artistes du corpus ont tous, à l'exception d'Armand Point (élève du peintre orientaliste Hippolyte Lazerges), été formés par des membres de l'académie des Beaux-Arts dans le cadre d'ateliers publics ou privés[727]. Maurice Chabas et André des Gachons s'inscrivent tous deux à l'Académie Julian dans les ateliers de William Bouguereau, Tony Robert-Fleury et Gabriel Ferrier. Alphonse Osbert et Alexandre Séon se forment ensemble à l'école des Beaux-Arts de Paris dans l'atelier d'Henri Lehmann. Jean Delville et Fernand Khnopff suivent un parcours équivalent en Belgique au sein de l'Académie royale des beaux-arts de Bruxelles. La qualité de l'enseignement technique dispensé par l'école des Beaux-Arts et les institutions équivalentes suscite des opinions contrastées de la part des peintres du corpus. Delville, élu lauréat du prix de Rome en 1895 et nommé professeur de l'académie royale belge en 1907, adhère à la pédagogie académique dont il partage les valeurs essentielles que sont le fondement du dessin, le modèle de la nature et l'héritage de la tradition[728]. Convaincu que « toute la raison d'être des Académies doit se résumer dans le travail technique », il défend publiquement leur enseignement en 1895 : « Il n'est pas vrai que les Académies étouffent le tempérament de l'artiste ; elles aident au contraire à son développement » par « l'exercice de l'œil et de la

[725] VAISSE Pierre, *La Troisième République et les peintres*, *op. cit.*, p. 80 : « La rituelle mention "élève de…" dont s'accompagne le nom des exposants dans les livrets des Salons n'est pas toujours suivie, tant s'en faut, de celui d'un professeur en titre. Chacun était libre d'aller demander des conseils à qui voulait bien lui en donner. »

[726] ROTH-MEYER Clotilde, « Les marchands de couleurs et la transmission technique de la peinture », *in Les Marchands de couleurs à Paris au XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 207-249.

[727] Le parcours de formation des peintres du corpus est détaillé dans leurs monographies : DE PALMA Myriam, « Enfance et jeunesse du peintre : 1862-1888 », *in Maurice Chabas (1862-1947), du symbolisme à l'abstraction*, *op. cit*., p. 18-23 ; DUMAS Véronique, « Milieu, enfance et formation de l'artiste, 1857-1880 », *in Alphonse Osbert (1857-1939)*, *op. cit.*, p. 36-46 ; DURAND Delphine, « La formation et les maîtres (1889-1890) », *in André des Gachons, peintre symboliste, 1871-1951, op. cit.*, p. 46-55 ; DORÉ Robert, « Dans la lumière de l'Algérie et de l'Île-de-France », *in Armand Point et son œuvre (1861-1932)*, *op. cit.*, p. 13-134 ; DRAGUET Michel, « Les figures de Monsieur Khnopff », *in Khnopff : ou l'ambigu poétique*, *op. cit*., p. 15-28 ; JUMEAU-LAFOND Jean-David (dir.), « Séon, la "beauté idéale" », *in Alexandre Séon (1855-1917)*, *op. cit*., p. 13-27 ; LAOUREUX Denis (dir.), « Jean Delville dans la genèse du symbolisme (1887-1892) », *in Jean Delville, 1867-1953, maître de l'idéal*, *op. cit.*, p. 40-61.

[728] LAOUREUX Denis (dir.), *Jean Delville, 1867-1953, maître de l'idéal*, *op. cit.*, p. 26 et 84.

main[729]. » Or, dans le discours de Delville comme dans la doctrine de l'académie, cet exercice est celui du dessin et non de la peinture. L'école des Beaux-Arts est au contraire dénoncée par Point pour son incompétence à transmettre les techniques picturales traditionnelles aux futures générations : « La science de la peinture est oubliée. Seule la tradition révélée par les chefs-d'œuvre pourra nous la rendre. Comment la jeunesse de votre École Nationale des Beaux-Arts, pourra-t-elle s'éduquer, elle, qui gémit sur la pauvreté de l'enseignement[730] ? » L'école des Beaux-Arts, ne remplissant pas sa fonction pédagogique, est remplacée pour l'apprentissage des techniques anciennes par le musée du Louvre, « l'unique École où nous pouvons étudier la tradition disparue et retrouver les lois peu à peu oubliées de l'art de peindre[731]. » La liberté pédagogique des maîtres d'atelier, au sein de l'école des Beaux-Arts comme dans les académies privées, ouvre néanmoins aux artistes idéalistes la possibilité d'une formation technique plus approfondie auprès de peintres affranchis de la doctrine académique et désireux de transmettre leur savoir-faire. L'influence bien connue de Pierre Puvis de Chavannes et de Gustave Moreau sur le symbolisme français, en particulier, s'étend de toute évidence aux procédés matériels de la peinture. Puvis de Chavannes a certainement confié ses recettes à Séon, son apprenti et son collaborateur entre 1880 et 1891, à l'occasion des chantiers de décors où ils travaillent en commun[732]. Il a également pu partager ses conseils et exposer sa méthode à Osbert, présenté comme son élève et habitué de son atelier autour de 1890[733]. Moreau est quant à lui le professeur estimé d'un ensemble de douze peintres réunis au Salon de la Rose † Croix de 1897, parmi lesquels figurent Pierre Amédée Marcel-Béronneau, Edgard Maxence et Georges Rouault[734]. Maître d'atelier à l'école des Beaux-Arts entre 1892 et 1898, dont les élèves ont gardé en mémoire et parfois mis à l'écrit les conseils, son enseignement s'oppose à celui de ses confrères par l'attention portée aux matériaux et aux techniques de la peinture. De l'école des Beaux-Arts à l'Académie Julian, de Puvis de Chavannes à Moreau, la pluralité des institutions et des maîtres

[729] DELVILLE Jean, « Le discours de Jean Delville : prononcé à sa réception dans la salle de l'académie comme lauréat du prix de Rome », *art. cit.*, p. 4.
[730] POINT Armand, « Deuxième lettre ouverte à Monsieur le Ministre des Beaux-Arts », *art. cit.*, p. 246.
[731] POINT Armand, « Lettre ouverte à Monsieur le Ministre des Beaux-Arts », *art. cit.*, p. 3.
[732] JUMEAU-LAFOND Jean-David (dir.), *Alexandre Séon (1855-1917)*, *op. cit.*, p. 14 et 17.
[733] DUMAS Véronique, « Le peintre symboliste Alphonse Osbert (1857-1939) : un disciple du célèbre décorateur Puvis de Chavannes », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 2008, p. 324-325.
[734] La fonction de professeur de Moreau a fait l'objet de nombreuses publications, parmi lesquelles : EVENEPOEL Henri, *Gustave Moreau et ses élèves : lettres d'Henri Evenepoel à son père*, Paris, Mercure de France, 1923 ; CARTIER Jean-Albert et LATOUR Marielle, *Gustave Moreau et ses élèves*, catalogue d'exposition (Marseille, Musée Cantini, 26 juin – 1er septembre 1962), [Marseille], [Presses municipales], 1962 ; MIGNOT Caroline, *Les Élèves de Gustave Moreau au dernier Salon de la Rose-Croix (1897)*, mémoire de master, DERYNG Xavier (dir.), Rennes, Université Rennes 2, 2000 ; SCHWARTZ Emmanuel, « Gustave Moreau professeur à l'école des Beaux-Arts : études d'art et de poésie », *in* FOREST Marie-Cécile, MACÉ Emmanuelle, SCHWARTZ Emmanuel, *et al.*, *Gustave Moreau, Georges Rouault : souvenirs d'atelier*, catalogue d'exposition (Paris, Musée national Gustave Moreau, 27 janvier – 25 avril 2016), Paris, Somogy éditions d'art, Musée Gustave Moreau, 2016, p. 11-22.

LE BELLER, Elodie. La matérialité de la peinture idéaliste à l'époque du Salon de la Rose † Croix (1892-1897) - 2024

impliqués dans la formation technique des peintres idéalistes contribue à expliquer l'hétérogénéité des factures mises en présence au Salon de la Rose † Croix.

La mutation de la profession de peintre

L'individualisation de la technique est interprétée par Charles Moreau-Vauthier comme une stratégie professionnelle élaborée par le peintre contemporain pour se distinguer de ses confrères :

> « Les expositions publiques imposent des procédés de charlatan. Au milieu de cette foule de concurrents, comment se faire remarquer ? […] La facture est un moyen, la couleur aussi. On en use. On invente des procédés nouveaux dans l'exécution, des bases nouvelles dans la coloration[735]. »

La mutation de la profession de peintre dans le dernier quart du XIXe siècle, à une époque de transition entre le système académique et le système marchand-critique analysée par Cynthia et Harrison White dans *La Carrière des peintres au XIXe siècle*, accroît en effet la concurrence au sein d'une population d'artistes toujours croissante[736]. La facture du peintre intervient dans ce contexte comme un marqueur social qui conditionne sa reconnaissance par l'académie des Beaux-Arts ou par le marché de l'art, et par là-même son orientation professionnelle vers le système académique ou le système marchand-critique. Le système académique, ambassadeur de la tradition réputé pour son conservatisme, favorise tout au long du XIXe siècle la perpétuation de normes techniques formulées par l'académie des Beaux-Arts, enseignées à l'École et exposées au Salon. L'académisme, gouverné par ces trois institutions comprises comme les « gardienne[s] d'une doctrine, et non d'un style » par Pierre Vaisse, autorise la mise en œuvre de techniques plurielles visant un principe commun : l'effacement de la matérialité de la peinture au profit de l'illusionnisme de la représentation du sujet[737]. L'État garantit un soutien institutionnel aux artistes dits *pompiers* respectueux de cette doctrine, en particulier les membres élus à l'académie des Beaux-Arts sous la Troisième République, à l'instar de Léon Bonnat, William Bouguereau, Gabriel Ferrier et Henri Lehmann. Le système marchand-critique concurrent, promoteur de la modernité reconnu pour son progressisme, encourage au contraire la transgression des normes académiques, l'expérimentation de procédés inédits et la révélation de la matérialité du tableau, en ouvrant une autre perspective de carrière aux peintres actifs à

---

[735] MOREAU-VAUTHIER Charles, *La Peinture*, *op. cit.*, p. 75-76.

[736] WHITE Cynthia et WHITE Harrison, *La Carrière des peintres au XIXe siècle : du système académique au marché des impressionnistes*, Paris, Flammarion, 2009 [1965].

[737] VAISSE Pierre, *La Troisième République et les peintres*, *op. cit.*, p. 68 et 72 : « [L'Académie] se montrait en revanche intarissable sur l'exécution, prêchant sans relâche la fidélité à la nature, et condamnant tout ce qui pouvait passer pour une manière. Elle condamnait donc […] tout ce qui pouvait à ses yeux porter atteinte à la vraisemblance de la représentation, et en particulier tout procédé matériel trop apparent. »

partir de la décennie 1870. L'innovation, dans la peinture comme dans l'industrie, devient une plus-value pour les œuvres mises en vente sur le marché de l'art, ainsi que le suggère Alain Bonnet dans son analyse de l'originalité comme nouvelle valeur esthétique au XIXe siècle[738]. Le marché accorde son soutien financier aux artistes qui affirment leur indépendance vis-à-vis de l'académie, à commencer par les participants aux huit expositions historiques de l'impressionnisme entre 1874 et 1886, dont les plus assidus sont Edgar Degas, Claude Monet, Berthe Morisot et Camille Pissarro. Dans le dernier quart du XIXe siècle, l'académisme et l'impressionnisme situent les deux pôles d'une gamme technique d'une infinie variété : Bouguereau et Monet incarnent les notes extrêmes de la « cacophonie » des factures perçue par André Michel dans ses *Notes sur l'art moderne* en 1896[739]. Quatre aspects essentiels de la fabrication d'un tableau mettent en évidence la divergence de leurs programmes techniques et l'évolution des pratiques contemporaines face auxquels se positionne la génération idéaliste qui leur succède dans les années 1890 : les conditions de travail (de l'atelier au plein air), le mélange de la pâte (du clair-obscur à la peinture claire), l'empreinte de la touche (du blaireautage au divisionnisme) et la finition de l'œuvre (du fini au *non finito*).

Sous-chapitre A : De l'atelier au plein air

La peinture en plein air

L'évolution d'une peinture en atelier vers une peinture de plein air, dans l'histoire technique de l'art du XIXe siècle, redéfinit les contraintes spatiales et lumineuses qui conditionnent le travail des artistes et la fabrication des œuvres. L'atelier du peintre, dont la

---

[738] BONNET Alain, « L'originalité », *in L'Enseignement des arts au XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 284 : « L'invocation de la notion d'originalité faisait également référence à la nécessité, dans l'ordre économique, de renouveler régulièrement les produits manufacturés pour les accorder à l'attente d'un marché. L'extension contemporaine du magasin de nouveautés faisait appel à une compréhension différente de l'originalité, en la liant au processus d'innovation et en l'inscrivant dans le champ général d'un public de masse. Le résultat d'une telle identification fut de changer radicalement la nature et le statut de l'œuvre d'art, de la transformer en bibelot en l'inscrivant dans le système général de la diffusion commerciale, en la soumettant aux lois propres de la production capitaliste qui exige la circulation toujours plus rapide des marchandises. L'originalité de l'objet, œuvre d'art ou simple parure décorative, constituait un argument déterminant dans ce processus de renouvellement constant. »

[739] MICHEL André, « Quelques manières de peindre. Huile et détrempe », *art. cit.,* p. 285 : « De M. Bouguereau à M. Claude Monet toutes les manières de peindre usitées chez nous en l'an de grâce 1895 resteront pendant ces mois de mai et de juin – grandes féeries et foires de l'art – offertes aux regards, à l'admiration ou à l'étonnement du public. […] c'est une merveilleuse cacophonie bien faite pour amuser les curieux et désoler les âmes candides avides de certitude. »

Les cas de Bouguereau et de Monet, bien documentés, sont des repères utiles à l'étude de l'évolution des techniques picturales à la fin du XIXe siècle : ELLIOTT Virgil, « The Technique of William-Adolphe Bouguereau », *American Artist*, vol. 72, n° 786, avril 2008, p. 61-69 ; WALKER Mark Steven, « Bouguereau au travail », *in* D'ARGENCOURT Louise (dir.), *William Bouguereau 1825-1905*, *op. cit*., p. 71-82 ; CALLEN Anthea, *Les Peintres impressionnistes et leur technique*, *op. cit.* ; CALLEN Anthea, *The Art of Impressionism*, *op. cit*.

LE BELLER, Elodie. La matérialité de la peinture idéaliste à l'époque du Salon de la Rose † Croix (1892-1897) - 2024

configuration habituelle à cette époque est illustrée par Léon-Matthieu Cochereau dans l'*Intérieur de l'atelier de David au Collège des Quatre Nations* [fig. 262] en 1813, consiste en une pièce étendue en hauteur et en longueur, entourée de murs nus et gris, ouverte par une fenêtre exposée au Nord[740]. Son éclairage nordique, faible et froid, égal et diffus, peut être tamisé par un velum ou augmenté d'une source lumineuse artificielle au gaz ou à l'électricité. Ce type d'atelier, adopté par des peintres de toutes tendances jusqu'à la fin du XIXe siècle, caractérise en particulier l'espace de travail des élèves et des professionnels issus des rangs de l'école et de l'académie des Beaux-Arts. La peinture académique est une peinture d'atelier : le format gigantesque des grandes machines, la hiérarchie des genres en faveur de la peinture d'histoire, de même que la démarche d'idéalisation de la figure humaine, nécessitent la mise en scène du modèle vivant dans un vaste espace coupé de la réalité contemporaine. Le développement parallèle de la peinture de plein air remet en question la pertinence de l'atelier académique, dont l'éclairage artificiel et insuffisant n'est plus compatible avec la sensibilité optique d'artistes désormais accoutumés à la lumière naturelle. Le réaménagement de l'atelier par la multiplication et l'élargissement des ouvertures, jusqu'aux verrières emblématiques de l'architecture industrielle de fer et de verre, tente d'introduire dans cet espace intérieur la lumière du jour observée au-dehors.

La peinture de plein air modifie en effet durablement la vision et par conséquent la technique des artistes du XIXe siècle[741]. Déjà pratiqué de façon occasionnelle aux XVIIe et XVIIIe siècles, cet exercice devient populaire dans les années 1780 auprès des peintres européens en séjour à Rome à l'occasion du Grand Tour. Pierre-Henri de Valenciennes, établi à cette époque comme peintre de plein air, théoricien du paysage et professeur à l'école des Beaux-Arts, plaide non seulement pour la reconnaissance du genre du paysage historique (actée par l'institution du prix de Rome du paysage historique en 1816), mais encore pour la formation des élèves paysagistes à la peinture de plein air[742]. La réalisation d'études de paysages peintes à l'huile sur le motif est encouragée et guidée par la littérature technique : Pierre-Henri de

[740] Au sujet de la configuration de l'atelier au XIXe siècle, voir : CALLEN Anthea, « Making Light Modern », *in The Art of Impressionism*, *op. cit.*, p. 111-134 ; BROGNIEZ Laurence, CALVEZ Carole, CARPIAUX Véronique, MINTEN Valérie, *Au travail !, op. cit.* ; WAT Pierre (dir.), *Portraits d'ateliers, op. cit.*

[741] Au sujet de la peinture de plein air au XIXe siècle, voir : CALLEN Anthea, « Tradition and Innovation », « Making Light Modern », *in The Art of Impressionism*, *op. cit.*, p. 1-14 et 111-134 ; CALLEN Anthea, *The Work of Art*, *op. cit.* ; FERRETTI BOCQUILLON Marina (dir.), *Plein air : de Corot à Monet*, catalogue d'exposition (Giverny, Musée des impressionnismes, 27 mars – 28 juin 2020), Paris, Gallimard, Giverny, Musée des impressionnismes, 2020 ; LUIJTEN Ger, MORTON Mary et MUNRO Jane (dir.), *Sur le motif : peindre en plein air, 1780-1870*, catalogue d'exposition (Washington, National Gallery of Art, 22 juin – 19 septembre 2021, Paris, Fondation Custodia, 3 décembre 2021 – 3 avril 2022, Cambridge, Fitzwilliam Museum, 3 mai – 9 août 2022), Londres, Paul Holberton Publishing, 2020.

[742] CALLEN Anthea, *The Art of Impressionism*, *op. cit.*, p. 6.

Valenciennes, Pierre Louis Bouvier et Karl Robert signent respectivement en 1799, 1827 et 1878 les traités de langue française les plus influents sur le sujet[743]. Cette pratique est en même temps facilitée par la portabilité améliorée des matériaux et des instruments disponibles dans le commerce, les marchands de couleurs répondant à l'engouement des professionnels et des amateurs par le développement de produits adaptés aux conditions de travail en extérieur : le chevalet de campagne, le siège pliant, le parasol et la boîte à peinture – pour le rangement d'une palette carrée, de brosses plates, de supports légers et de tubes de couleurs – composent la panoplie indispensable du peintre de plein air[744]. Les paysages peints sur le motif, à la fonction initiale d'étude préparatoire, acquièrent progressivement le statut d'œuvre autonome. Les représentants de l'école de Barbizon, qui plantent leur chevalet dans la forêt de Fontainebleau à partir de la décennie 1820, réalisent uniquement en plein air des études d'arbres, de roches ou de ciels utilisées comme documents pour la composition de leurs tableaux en atelier. La génération suivante des artistes impressionnistes, après avoir claqué la porte des ateliers de l'école des Beaux-Arts pour peindre face à la nature dans les années 1860, pousse au contraire l'exercice du plein air jusqu'à la création de tableaux aboutis. La peinture impressionniste, préparée ou exécutée sur le motif, est fondamentalement une peinture de plein air, dans laquelle l'observation de la lumière naturelle est mise au service de la représentation de la perception visuelle. Jules Laforgue étend en 1883 la définition de la peinture de plein air au travail sur le motif en intérieur comme en extérieur, en la présentant comme « la peinture des êtres ou des choses dans leur atmosphère : paysage, salons à la bougie ou simples intérieurs, rues, coulisses éclairées au gaz, usines, halles, hôpitaux, etc[745]. » Le peintre de plein air, qui renonce à l'atelier pour se rapprocher des espaces de la vie ordinaire, incarne à la fin du XIXe siècle l'artiste moderne.

Les œuvres idéalistes sont réalisées en atelier, en plein air ou *in situ*, soumettant leurs auteurs à des conditions de travail adaptées à chaque projet. L'atelier est le lieu d'exercice habituel à tous les peintres du corpus – généralement contraints à peindre en espace clos par la finition poussée de leurs tableaux –, dont les descriptions et les photographies conservent le souvenir partiellement altéré par la mémoire du témoin ou la mise en scène du photographe.

---

[743] VALENCIENNES Pierre-Henri de, *Élémens de perspective pratique, à l'usage des artistes, suivis de réflexions et conseils à un élève sur la peinture, et particulièrement sur le genre du paysage*, Paris, Desenne, Duprat, 1799 ; BOUVIER Pierre Louis, *Manuel des jeunes artistes et amateurs en peinture*, Paris, F.-G. Levrault, 1827 ; ROBERT Karl [MEUSNIER Georges], *Traité pratique de la peinture à l'huile (paysage)*, Paris, G. Meusnier, 1878.

[744] CALLEN Anthea, « Considérations techniques : le matériel des peintres de plein air au XIXe siècle », *in* FERRETTI BOCQUILLON Marina (dir.), *Plein air*, *op. cit.*, p. 30-37.

[745] LAFORGUE Jules, « Définition du plein air », *in Œuvres complètes*, Paris, Société du Mercure de France, 1903 [1883], p. 143.

L'atelier type du peintre idéaliste se devine à la confrontation des portraits photographiques de Jean Delville, d'Alphonse Osbert ou encore d'Armand Point. L'étendue, plus que la luminosité, se dégage comme la caractéristique essentielle de cet espace prévu pour accueillir les châssis de très grand format nécessaires à la peinture monumentale. Cette préoccupation est récurrente dans la correspondance de Point qui sollicite à plusieurs reprises l'administration des Beaux-Arts, dans l'espoir de trouver un atelier adapté aux dimensions toujours plus ambitieuses de ses projets[746]. Le même impératif s'applique à l'atelier de Delville décrit par son fils, dans lequel « une fosse et un système de poulies, permettaient de monter et de descendre la toile à volonté, alors qu'une sorte d'échafaudage sur roulettes avec escalier, permettait à Delville d'atteindre n'importe quel point de ses vastes compositions[747]. » Les escabeaux en bois et les chevalets à patins les plus hauts et les plus stables apportent d'autres solutions à la peinture monumentale dans les photographies de la pièce aménagée par Osbert[748]. Le travail en atelier du peintre idéaliste répond évidemment à d'autres exigences que le seul format du support, puisque Maurice Chabas, André des Gachons, Fernand Khnopff et Alexandre Séon s'y renferment à leur tour pour la réalisation de tableaux de chevalet plus modestes. Le cas d'Edgard Maxence, dont l'atelier conserve la collection de costumes et d'accessoires attribués à ses personnages, rappelle que cet espace peut servir à la mise en scène du modèle, et par conséquent à la composition de l'œuvre[749]. L'aménagement de l'atelier détermine l'invention du sujet avant de conditionner l'exécution du tableau, installant à la fois le cadre intellectuel et matériel de la création. Les peintres idéalistes, apparentés aux artistes académiques par l'adaptation de leur environnement de travail à la monumentalité du format et à l'idéalisation du modèle de leurs

---

[746] POINT Armand, Lettre à Georges Leygues, Rome, 16 octobre 1899. Reims, Bibliothèque Carnegie, fonds Pol Neveux, N.1.C.1 : « Me voici à Rome et j'ai été présenter à la Villa Médicis, la lettre que vous m'aviez fait l'honneur et l'amitié de me donner pour monsieur Guillaume. […] seriez-vous assez aimable pour lui demander, s'il ne lui serait pas possible de disposer d'un atelier pour y exécuter une toile de 7 mètres de large sur 3 de haut ? J'ai parcouru tous les quartiers où se trouvent les ateliers de Rome et je ne trouve rien. »
SECRÉTAIRE D'ÉTAT DES BEAUX-ARTS, Minute de lettre à Maurice Colin, s. l., 9 juin 1913. Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, Archives du bureau des travaux d'art, Dossier d'artiste sur Armand Point, 1882-1929, F/21/4334 : « Vous avez bien voulu appeler mon attention sur M. Armand Point, artiste peintre, qui, désireux de terminer à Paris un tableau de grandes dimensions composé à Rome, sollicite l'autorisation de travailler au dépôt des Marbres ou au Commissariat des Expositions. »

[747] DELVILLE Olivier, *Jean Delville, peintre, 1867-1953*, *op. cit*., p. 14.

[748] Alphonse Osbert dans son atelier, s. l., 1898. Reproduit dans : DUMAS Véronique, *Le Peintre symboliste Alphonse Osbert (1857-1939)*, *op. cit.*, p. 1 ; MANUEL Henri, Alphonse Osbert dans son atelier, s. l., s. d. Paris, Musée d'Orsay, fonds Alphonse Osbert, RF.MO.ODO 2016, RF.MO.ODO.2016001.11(02) et RF.MO.ODO.2016001.11(03).

[749] GUÉRIN Christine, *Monographie du peintre Edgar Maxence (1871-1951)*, mémoire de master, DELOUCHE Denise (dir.), Rennes, Université Rennes 2, 1978, p. 28 : « Comme certains artistes, tel Henri Martin [qui] conservait chez lui toute une panoplie de costumes dont il habillait ses modèles, Maxence s'était créé un véritable atelier de costumier où il travaillait, aidé de sa femme et de ses deux filles à l'exécution des modèles qu'il concevait lui-même, s'inspirant des œuvres qu'il avait vues au Louvre. »

œuvres, se réfugient comme eux à l'atelier pour mieux projeter leur idéal sur les murs neutres d'un espace abstrait de la réalité.

Peintres d'atelier, les artistes idéalistes n'échappent pas pour autant au développement de la peinture de plein air, bien qu'ils limitent leur travail sur le motif à la préparation plutôt qu'à l'exécution de leurs tableaux. Tous les artistes du corpus ont pratiqué à une période parfois tardive de leur carrière le dessin ou la peinture en plein air. Fernand Khnopff crayonne déjà en 1874 ses observations de la nature dans des carnets de croquis, qu'il complète bientôt d'études peintes à l'huile sur le motif, à l'image des nombreux paysages de Fosset au petit format et à la facture rapide réunis dans le corpus [fig. 55-56[750]]. Une photographie de Maurice Chabas installé avec sa boîte à peinture dans le parc de l'observatoire de Juvisy-sur-Orge, ainsi qu'un témoignage d'Alphonse de Châteaubriant, conservent le souvenir du travail en plein air poursuivi depuis les années 1880 par le peintre et illustré vers 1895 par une série d'études des falaises à Yport [fig. 3-4[751]]. Alphonse Osbert se distingue comme l'artiste du corpus le plus investi dans la peinture de plein air, à laquelle il s'exerce depuis 1884 jusqu'à sa mort en 1939, laissant derrière lui comme *realia* sa boîte à peinture, comme documents sa correspondance et comme illustration – aux côtés d'innombrables études de paysages – son portrait de *Madame Alphonse Osbert peignant dans un champ* [fig. 121] en 1895[752]. André des Gachons, dont une anecdote antérieure à 1892 décrit le matériel du peintre occupé à croquer un château sur le motif, adopte pour sa part une démarche d'observation plus scientifique de la nature dans les milliers de relevés de ciels peints à l'aquarelle à partir de 1913 pour le Bureau central de météorologie[753]. Alexandre Séon désigne sous le terme de « notation » ses propres études de l'île de Bréhat, dessinées et annotées sur le motif en préparation de paysages peints à l'huile sur

---

[750] MARECHAL Dominique, « Fernand Khnopff : de Bruges à Fosset », *in* LEEN Frederik, MARECHAL Dominique et OLLINGER-ZINQUE Gisèle (dir.), *Fernand Khnopff*, *op. cit*., p. 35-43.

[751] Maurice Chabas en plein air, Juvisy-sur-Orge, Observatoire, s. d. Reproduit dans : DE PALMA Myriam, *Maurice Chabas, peintre et messager spirituel, 1862-1947*, *op. cit*., p. 36.
CHÂTEAUBRIANT Alphonse de, « Préface », *in Sur les routes du Lot*, Paris, J. De Gigord, 1936. Cité dans : DE PALMA Myriam, *Maurice Chabas (1862-1947), du symbolisme à l'abstraction*, *op. cit*., p. 261 : « Il s'en allait sur la route, le long des berges ; il s'en allait sur les routes du Lot, son sac rempli de couleurs et de bouts de crayons lui pendant sur le dos. […] et lui, penché sur son papier, que remuait le vent chargé de la senteur des lavandes, dessinait, dessinait, le bel artiste, d'un crayon silencieux et pur. »

[752] OSBERT Alphonse, Boîte à peinture, s. d. Paris, Musée d'Orsay, fonds Alphonse Osbert, RF.MO.ODO 2016, ODO 1992-2 ; OSBERT Alphonse, Correspondance, 1883-1939. Paris, Musée d'Orsay, fonds Alphonse Osbert, RF.MO.ODO 2016, MS0470(01).

[753] BLANCHEDIEU Marcel, CROZE Jean-Louis et MAILLARD Léon, *L'Imagier Andhré des Gachons*, *op. cit*., p. 19 : « À quelque temps de là, dans l'Aisne, aux environs de Laon, il était dans un fossé en train de croquer à travers une haie un château [...]. Le châtelain regarda l'artiste puis le croquis : "c'est très bien ça ; mais vous êtes affreusement installé ; suivez-moi" et il emporta l'étude ébauchée et la boîte d'aquarelles, les dames prirent le pliant et l'ombrelle, et l'artiste les suivit, la palette au pouce, absolument renversé. »

de petits panneaux au cours des années 1900-1910[754]. Le travail en plein air intègre encore plus tardivement les habitudes d'Armand Point – après la Première Guerre mondiale selon les lettres adressées à son fils au moment de son installation sur les sites de Crozant et de Murols – bien que sa vue du *Lac au pied des montagnes* [fig. 159] ait pu être peinte à l'aquarelle sur le motif dès 1897[755]. Jean Delville s'intéresse également à la peinture de plein air sur le tard, d'après un témoignage de son fils et une photographie de l'artiste assis avec sa boîte de campagne dans un champ au cours des années 1930-1940[756]. D'autres peintres rosicruciens ont laissé des preuves documentaires de leur déplacement sur le motif, en particulier Ferdinand Hodler, photographié à plusieurs reprises au moment d'exécuter des tableaux de moyen format en pleine montagne, dans son jardin ou sur le toit de son atelier entre 1910 et 1917[757]. Le travail en plein air apparaît dans les sources comme une pratique habituelle pour les artistes idéalistes à l'époque du Salon de la Rose † Croix, sinon dans une période plus avancée de leur carrière. Le dessin ou la peinture sur le motif s'est imposé, dans le sillage de l'école de Barbizon et du mouvement impressionniste, comme un exercice d'observation incontournable pour l'éducation de l'œil du peintre au tournant du XXe siècle.

La peinture *alla prima*

Le délai et la méthode d'exécution de la peinture s'adaptent à la modification de l'espace de travail du peintre à l'époque contemporaine, du tableau construit par couches superposées en plusieurs étapes dans l'atelier à la pochade peinte *alla prima* en une séance en plein air. Les peintres du XIXe siècle, en raison de leur choix de matériaux et de leur apprentissage des techniques, sont habitués à la temporalité lente et segmentée du travail en atelier. D'une part, l'emploi de la peinture à l'huile généralisé depuis plusieurs siècles requiert plus de patience que les autres liants disponibles : à l'inverse de la détrempe, adaptée à une exécution rapide grâce

---

[754] SÉON Alexandre, Lettre à Jean Grivolat, s. l., 1908. Cité dans : JUMEAU-LAFOND Jean-David (dir.), *Alexandre Séon (1855-1917)*, *op. cit*., p. 246 : « je vous adresse une simple notation de la mer un soir dans cette Île de Bréhat encore mystérieuse et mélancolique comme certains fonds dans les œuvres du maître des maîtres ».

[755] POINT Armand, Lettres à son fils, Murols, 1915-1924, Saint-Germain-en-Laye, Musée du Prieuré. Reproduit dans : DORÉ Robert, *Armand Point et son œuvre (1861-1932)*, *op. cit.*, annexe générale 3.

[756] DELVILLE Olivier, *Jean Delville, peintre, 1867-1953*, *op. cit*., p. 59 : « il n'a jamais négligé de se faire la main dans des sortes de pochades rapides qu'il exécutait devant un beau coucher de soleil, un bois mystérieux ou une mer lumineuse. […] il se promenait également au soleil couchant sur la plage, une petite boîte de couleurs suspendue à son cou. Et là, tout en marchant, il croquait du pinceau avec une prodigieuse virtuosité le spectacle fastueux et changeant du soleil, des nuages et de la mer. »
Jean Delville en plein air, s. l., s. d. Reproduit dans : GUÉGUEN Daniel, *Jean Delville, la contre-histoire*, *op. cit*., p. 167.

[757] Ferdinand Hodler peignant en plein air, 1910-1917. Reproduit dans : BÄTSCHMANN Oskar, BRUSCHWEILER Jura, CAHN Isabelle, *et al*., *Ferdinand Hodler : 1853-1918*, catalogue d'exposition (Paris, Musée d'Orsay, 13 novembre 2007 – 3 février 2008), Paris, Musée d'Orsay, Réunion des musées nationaux, 2007, p. 239-242 et n. p.

au séchage instantané des couleurs aqueuses, la peinture à l'huile contraint à espacer les séances de travail pour respecter le délai de siccativation entre deux couches superposées. D'autre part, l'enseignement pratique de la peinture, tel qu'il est dispensé à l'école des Beaux-Arts, inculque aux peintres de formation académique un processus extrêmement rigoureux, scindé en trois étapes jugées indispensables : la préparation, l'exécution et la finition. Le règlement du concours du prix de Rome en 1863, qui impose un délai de « trente-six heures » pour la composition de l'esquisse puis de « soixante-douze jours de travail » pour l'exécution du tableau « d'1 mètre 46 centimètres sur 1 mètre 15 centimètres » sur un sujet historique imposé, donne la mesure du rythme et de la méthode de réalisation d'une œuvre de grand format conforme aux critères de l'académie des Beaux-Arts[758]. Le processus de création lent et rigoureux de la peinture académique, en particulier celui des grandes machines typiques de l'art pompier, se matérialise dans la seconde moitié du XIXe siècle par la stratification complexe de la couche picturale. Cette dernière est divisée horizontalement en morceaux par l'exécution séparée des différents motifs de la composition, à commencer par les visages, suivant l'ordre respecté par Léon Bonnat ou John William Waterhouse[759]. Elle est aussi divisée verticalement en strates par la superposition frais sur sec des couches de préparation, des couches colorées et des couches de finition, parfois isolées les unes des autres par des couches de vernis intermédiaires, selon un procédé adopté par William Bouguereau ou Arnold Böcklin[760]. L'installation du peintre dans l'environnement permanent de l'atelier est nécessaire à la continuité de ce processus échelonné sur plusieurs mois.

Le développement parallèle de la peinture de plein air nécessite au contraire une accélération de l'acte pictural grâce à la technique de la peinture *alla prima*, qui optimise la création d'une étude ou d'une pochade en une séance de travail sur le motif[761]. D'après les instructions de Pierre-Henri de Valenciennes, « toute étude d'après nature doit être faite rigoureusement dans l'intervalle de deux heures au plus : et si c'est un effet du soleil levant ou couchant, il n'y faut pas mettre plus d'une demi-heure », afin de saisir dans l'instant les

---

[758] ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS, *Statuts et règlements*, Paris, Firmin Didot frères, 1863, p. 52-55.

[759] MOREAU-VAUTHIER Charles, *Comment on peint aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 63 : « Bonnat. […] Peint ses portraits en commençant par la tête sur la toile blanche, sans dessin préalable, mais il sait déjà quel mouvement il donnera. Peint ensuite les mains. Termine par les vêtements et le fond qu'il exécute généralement ensemble. »
ROBINSON Ralph W., *John William Waterhouse R.A.*, vers 1889-1891, platinotype, 20 x 15 cm, London, Royal Academy of Arts, 06/1082, [https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/work-of-art/john-william-waterhouse-r-a], consulté le 22 juillet 2024 : la photographie de Waterhouse dans son atelier montre l'état d'avancement d'un tableau de chevalet au visage défini, au costume esquissé et au décor incomplet.

[760] SWICKLIK Michael, « French Painting and the Use of Varnish, 1750-1900 », *art. cit.*, p. 161 ; DIETEMANN Patrick, NEUGEBAUER Wibke, ORTNER Eva, *et al.*, *Tempera Painting 1800-1950*, *op. cit.*, p. 72-73.

[761] Au sujet de la peinture *alla prima* dans l'art impressionniste, voir : CALLEN Anthea, « "Artless" Simplicity », *in The Art of Impressionism*, *op. cit.*, p. 156-176.

variations lumineuses et atmosphériques du paysage[762]. Cette contrainte de temps oblige les peintres de plein air, en particulier ceux de la génération impressionniste dans le dernier quart du XIXe siècle, à simplifier leur méthode de travail désormais concentrée sur l'exécution des couches colorées, au sacrifice de la préparation du support acheté prêt à l'emploi et de la finition de la surface dénuée de vernis. La couche picturale présente dans ce cas une construction rudimentaire et monolithique, à l'opposé de la stratification complexe de la peinture académique, en raison de la pose des couleurs dans le frais sans délai d'attente entre deux couches. Le chromatisme est unifié par le traitement simultané de l'ensemble de la composition, et non plus de morceaux divisés selon la méthode académique, dans le but d'apprécier immédiatement la tonalité générale du tableau[763]. L'inclination du mouvement impressionniste pour la peinture *alla prima* satisfait en priorité la volonté d'une exécution instantanée capable d'enregistrer la première impression du paysage et la perception transitoire de la lumière. L'enjeu est également technique pour les peintres qui remarquent l'excellente conservation de leurs œuvres exécutées au premier coup en comparaison de leurs tableaux retouchés à plusieurs reprises[764]. Ces objectifs motivent les artistes impressionnistes à dépasser le cadre des travaux préparatoires, auxquels la peinture *alla prima* est appliquée de longue date, pour étendre cette technique à la création d'œuvres autonomes dans les années 1870. En pratique, ils parviennent rarement à peindre au premier coup leurs tableaux destinés à l'exposition ou à la vente, les peintures exécutées sur le motif étant généralement achevées sur plusieurs séances consécutives en plein air, et éventuellement retouchées par la suite à l'atelier. Anthea Callen dénonce à ce propos « le mythe impressionniste de la spontanéité[765] » entretenu par les artistes qui donnent l'apparence de la peinture *alla prima* à des tableaux achevés au terme de nombreuses séances à l'atelier : la méthode d'Édouard Manet, habitué à recommencer chaque jour son tableau après

---

[762] VALENCIENNES Pierre-Henri de, *Élémens de perspective pratique*, *op. cit.*, p. 407.

[763] CALLEN Anthea, *The Art of Impressionism*, *op. cit.*, p. 166 : *« The Impressionists all tended to work on the whole canvas at once, keeping every part of it in play at one time, applying and adjusting colours throughout to ensure a coherent unity in the colour and light effects. Pissarro aimed to establish his effect immediately, working it up in subsequent layers: "cover the canvas at the first go, then work at it until you can see nothing more to add." Earlier theorists had stressed the importance of rapidly obscuring white or pale primings, otherwise the effect could not be judged. »* (« Les impressionnistes tendaient tous à travailler sur l'ensemble de la toile à la fois, jouant sur toutes les parties en même temps, appliquant et ajustant les couleurs d'un bout à l'autre afin d'assurer une unité cohérente des effets de couleur et de lumière. Pissarro cherchait à établir son effet immédiatement, en le travaillant par couches successives : "Couvrez la toile au premier coup, puis travaillez-la jusqu'à ce que vous ne voyiez plus rien à ajouter." Des théoriciens antérieurs avaient souligné l'importance d'obscurcir rapidement les préparations blanches ou claires, sans quoi l'effet ne pouvait être jugé. ») [Traduction personnelle.]

[764] MONET Claude. Cité dans : *Ibid.*, p. 168 : *« In my work, I state unequivocally, it is what was accomplished at one go that preserves the best. »* (« Dans mon travail, je l'affirme sans équivoque, c'est ce qui a été accompli au premier coup qui se conserve le mieux. ») [Traduction personnelle.]

[765] CALLEN Anthea, *The Art of Impressionism*, *op. cit.*, p. 13: *« the Impressionist myth of spontaneity ».* [Traduction personnelle.]

en avoir gratté les couches colorées jusqu'à créer l'illusion d'une peinture improvisée, est exemplaire de cette mystification[766]. La technique des peintres impressionnistes, à l'analyse de la couche picturale de leurs tableaux, s'avère moins sommaire et expéditive qu'il n'y paraît.

Les artistes idéalistes, au contraire des impressionnistes, n'aspirent pas à appliquer, ni même à imiter, la peinture *alla prima*. Les œuvres qu'ils destinent à une exposition publique, à l'exclusion des études de plein air et des pochades d'atelier, sont l'accomplissement d'un labeur de plusieurs mois en cas de tableaux de chevalet, voire de plusieurs années en cas de décors monumentaux, d'après les sources primaires disponibles sur le rythme de travail des peintres et le délai de réalisation des peintures du corpus. La *Vision* [fig. 138] d'Alphonse Osbert, dont l'exécution est régulièrement suivie par Albert Charpentier qui demande à voir le tableau dans son atelier plusieurs fois à partir du 24 juillet 1891, sera par exemple terminée pour son exposition au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts ouvert le 7 mai 1892[767]. La commande d'*Avril* [fig. 147] et de *L'Espérance et la douleur* par arrêté ministériel du 10 avril 1895, à laquelle Armand Point s'emploie au cours du semestre suivant, est surveillée par Charles Yriarte qui constate la progression des deux œuvres le 1er février et confirme leur achèvement le 27 mars 1896[768]. Le *Portrait de Marguerite Landuyt* [fig. 81] est commandé à Fernand Khnopff au même moment, avant le 28 mai 1895, par l'intermédiaire de M. Schellekens qui fait état de son avancement le 14 février 1896 et de sa livraison le 5 mai suivant[769]. Le *Christ glorifié par les enfants* [fig. 18] est livré par Jean Delville dans le délai de quatre-vingt jours imparti par le règlement du prix de Rome auquel il participe en 1895, avant

---

[766] *Ibid*., p. 2 et 173.

[767] CHARPENTIER Albert, Lettres à Alphonse Osbert, s. l., 24 juillet 1891, 7 août 1891, 19 septembre 1891, 15 novembre 1891. Cité dans : DUMAS Véronique, *Alphonse Osbert (1857-1939)*, *op. cit.*, p. 178 : « Mais comme j'ai grande envie de vous serrer la main et de voir votre "Vision", je me rendrai dans votre lointain logis Dimanche matin, si cela ne vous dérange pas » ; « J'espère ne pas vous ennuyer en venant vous voir Dimanche matin, vous et votre "vision" » ; « Travaillez, cher ami, et lorsque vous reviendrez, je vous soumettrai je crois quelques observations pour votre vision » ; Charpentier fait part à Osbert de son « admiration croissante pour [sa] vision ».

[768] MINISTRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE, DES BEAUX-ARTS ET DES CULTES, Arrêtés pour la commande d'*Avril* et de *L'Espérance et la douleur* à Armand Point, Paris, 10 avril 1895. Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, dossier F/21/2145, sous-dossiers « Avril » et « L'Espérance et la douleur ».
YRIARTE Charles, Lettre au ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, Paris, 1er février 1896. Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, dossier F/21/2145, sous-dossier « L'Espérance et la douleur » : « J'ai examiné ces deux compositions, elles sont bien près d'être terminées toutes deux ».
YRIARTE Charles, Rapport au ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, Paris, 27 mars 1896. Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, dossier F/21/2145, sous-dossier « Avril » : « M. Armand Point, qui avait reçu la commande de deux œuvres à exécuter à la Fresque et à la Tempera les a terminées dans les meilleures conditions. »

[769] SCHELLEKENS, Notes sur le *Portrait de Marguerite Landuyt*, 28 mai 1895, 14 février 1896, 5 mai 1896. Cité dans : DE CROËS Catherine, DELEVOY Robert L. et OLLINGER-ZINQUE Gisèle, *Fernand Khnopff*, *op. cit.,* p. 299 : « Samedi dernier je me suis rendu, en son nom, chez M. Khnopff, grand artiste peintre à Bruxelles pour lui demander de faire le portrait de Marguerite. » ; « Le portrait de la pauvre Marguerite chez le peintre Khnopff est presque achevé. » ; « Le portrait de Marguerite est achevé. Le peintre vient d'écrire qu'il est à la disposition de Madame Landuyt. »

de consacrer près de deux années à *L'École de Platon* [fig. 21] débutée en Italie en 1896 à l'issue du concours et terminée en Belgique en 1898[770]. Si la chronologie des œuvres du corpus de Maurice Chabas, d'André des Gachons et d'Alexandre Séon n'est pas documentée avec autant de précision, l'exécution de leurs peintures de grand format à l'image d'*Idéal Pays* [fig. 5], de *Passantes de rêve* [fig. 39] ou de *Lamentation d'Orphée* [fig. 180] s'échelonne vraisemblablement sur plusieurs mois. Le même constat s'applique aux grandes machines élaborées par d'autres peintres rosicruciens, telles que *La Révélation* [fig. 199] de Gaston Bussière, *Tentation* [fig. 205] d'Émile Fabry ou *L'Homme entre le vice et la vertu* [fig. 227] d'Henri Martin. Les techniques picturales idéalistes se déroulent par conséquent sur le temps long du travail en atelier, repris au fil de séances successives, propice au recul du peintre sur l'œuvre en cours de gestation.

Les artistes idéalistes, tout en exploitant la peinture *alla prima* dans leurs travaux préparatoires, respectent les étapes de préparation, d'exécution et de finition requises par le processus académique pour leurs œuvres définitives, en traitant avec un soin égal les couches de préparation, les couches colorées et les couches de protection qui leur correspondent. La division de la composition en morceaux exécutés au cours de séances distinctes, du premier plan vers l'arrière-plan, des figures vers les décors, est une habitude commune aux peintres académiques et idéalistes, illustrée par l'état d'inachèvement du *Crime* [fig. 17] de Delville ou de la *Muse* [fig. 183] de Séon. La stratification progressive de la couche picturale, par la superposition de l'ébauche, des dessous, des glacis et des accents observée dans plusieurs tableaux à l'exemple de *Néméa* [fig. 6] de Chabas ou de *Solitude du Christ* [fig. 133] d'Osbert, est mise en évidence par l'étalement frais sur sec des couleurs. La réalisation du tableau est encore ralentie et complexifiée par les repentirs et les repeints, intégrés au processus créatif de Chabas (dans *Puvis adjuvante, le poète évoquant les formes*), de Khnopff (dans le *Portrait de Jeanne Kéfer* [fig. 77]), d'Osbert (dans *Feuilles d'automne* [fig. 109]) ou encore de Point (dans *Peinture à l'œuf dite ooline*), dont les retouches suppriment et ajoutent de nouvelles couches colorées au cours de l'exécution ou après la finition de l'œuvre. La méthode de travail des artistes idéalistes, loin d'être spécifique à l'exercice laborieux de la peinture à l'huile, s'applique à d'autres techniques pourtant plus adaptées à la peinture *alla prima*. L'aquarelle, au lieu de se limiter à l'étalement de couleurs fluides au séchage instantané, est par exemple

[770] DELVILLE Jean. Cité dans : DELVILLE Olivier, *Jean Delville, peintre, 1867-1953*, *op. cit.*, p. 20 : « Dès leur désignation, les six [candidats] entrèrent en loge pour y exécuter en l'espace de trois jours l'esquisse de leur tableau qu'ils avaient à achever exactement en 80 jours ».
CLERBOIS Sébastien, *L'Ésotérisme et le symbolisme belge*, *op. cit.*, p. 127.

redessinée à l'encre ou rehaussée à la gouache par Gachons dans *La Légende d'Almanzor* [fig. 36]. La fresque, dont la technique repose précisément sur la peinture dans le frais de chaque *giornata*, paraît de la même manière retouchée à sec par Point dans *Avril* [fig. 147]. La peinture idéaliste, indépendamment des matériaux mis en œuvre, s'épanouit au moyen d'une technique patiente et sophistiquée qui privilégie la réflexivité de la stratification des couleurs requise par l'art académique à la spontanéité de la peinture *alla prima* recherchée par l'art impressionniste.

Sous-chapitre B : Du clair-obscur à la peinture claire

Le dégradé des tons

Le déplacement des peintres de l'atelier vers le plein air influence leur manière de mélanger la pâte et de construire le modelé, renouvelée dans le dernier quart du XIXe siècle par l'évolution d'une peinture en clair-obscur aux valeurs nuancées du jus à l'empâtement, vers une peinture claire aux tons dégradés en pleine pâte[771]. Le travail en espace clos, *a fortiori* sous l'éclairage indigent et latéral de l'atelier académique exposé au Nord, prédispose les artistes du XIXe siècle à une peinture en clair-obscur, aux couleurs sombres et aux contrastes puissants. Le chromatisme du tableau est terni par le mélange de tons rompus, de tons rabattus et de tons dégradés sur une palette essentiellement composée de terres. Le volume des motifs est modelé par la gradation des valeurs, des plus foncées aux plus claires, liées par le passage des demi-teintes. Ces caractéristiques de la peinture en clair-obscur, qui appartiennent au registre de l'art académique tout au long du XIXe siècle, sont illustrées par les travaux d'étudiants récompensés lors des concours de l'école des Beaux-Arts ou les peintures d'histoire validées chaque année par le jury du Salon. Perpétuées par certains précurseurs de l'art symboliste comme Arnold Böcklin et Gustave Moreau, elles deviennent en outre la marque de fabrique de quelques peintres fin-de-siècle à l'instar de Jean-Jacques Henner ou d'Eugène Carrière.

Le travail sur le motif, sous le jour puissant, fugace et diffus du plein air, oriente les artistes du XIXe siècle vers une peinture claire, lumineuse et égale, en rupture avec la pratique académique du clair-obscur. Elle peut être qualifiée de peinture blonde ou de peinture grise en fonction de la température chaude ou froide de la couleur dominante. La gamme chromatique du tableau est globalement éclaircie par la dégradation systématique des tons sur une palette

[771] Sur l'évolution de la peinture en clair-obscur vers la peinture claire au XIXe siècle, voir : CALLEN Anthea, « Light of Reason, Shades of Meaning », « Making Light Modern », *in The Art of Impressionism*, *op. cit.*, p. 86-97 et 111-134.

dominée par le pigment blanc, parfois à l'exclusion du pigment noir. Le modelé est atténué par le dégradé des ombres ou représenté par des contrastes de couleurs plutôt que de valeurs, en particulier le contraste de complémentaires, d'après les théories exposées par le chimiste Michel-Eugène Chevreul dans son traité *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés* paru en 1839[772]. La peinture claire, sensible dès le début du XIXe siècle chez les artistes de formation néo-classique comme Jean-Auguste-Dominique Ingres, se répand sous l'influence de Jean-Baptiste Camille Corot et de Pierre Puvis de Chavannes, deux peintres dont le chromatisme lumineux résulte d'une palette dégradée par l'ajout de pigment blanc à toutes les couleurs[773]. Les générations impressionniste de Claude Monet et symboliste de Maurice Denis s'approprient la méthode de leurs maîtres respectifs tout en montrant leur opposition au clair-obscur académique par la dominante blanche de leur peinture. Les artistes néo-impressionnistes systématisent dans les années 1880-1890 le modelé et le mélange pratiqués par ces représentants de la peinture claire. Paul Signac formule dans son livre *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme* les principes de la décomposition des couleurs en tons dégradés et du contraste de complémentaires entre les lumières chaudes et les ombres froides[774]. Ces principes sont illustrés par la palette de Georges Seurat dont l'arrangement en double colonne juxtapose chaque couleur primaire ou secondaire à un amas de peinture blanche destinée à l'éclaircir[775].

L'œil des artistes idéalistes est accoutumé à la peinture en clair-obscur inculquée par leur formation académique autant qu'à la peinture claire défendue par le mouvement impressionniste. Nombre d'entre eux synthétisent les deux techniques par la gradation progressive des valeurs conforme à la première et le dégradé systématique des tons propre à la seconde. La palette des peintres rosicruciens, composée de pigments blancs et noirs pour le mélange de tons dégradés et rabattus, anticipe la construction du modelé par le contraste de valeurs plutôt que de couleurs. La présence dominante du blanc et marginale du noir dans le matériel et l'œuvre d'Alphonse Osbert (par exemple dans *Hymne à la mer* [fig. 120]),

---

[772] CHEVREUL Michel-Eugène, *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés*, Paris, Pitois-Levrault et Cie, 1839.
[773] CALLEN Anthea, *The Art of Impressionism*, *op. cit.*, p. 87 et 124.
[774] SIGNAC Paul, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*, *op. cit.,* p. 11-12 et 63 : « D'après la technique néo-impressionniste, la lumière, jaune, orangée ou rouge, selon l'heure et l'effet vient s'ajouter à la teinte locale, la réchauffer ou la dorer dans ses parties les plus éclairées. L'ombre, fidèle complémentaire de son régulateur de la lumière, est violette, bleue ou vert bleuâtre et ces éléments viennent modifier et refroidir les parties sombres de la couleur locale. » ; « Les néo-impressionnistes, comme les impressionnistes, n'ont sur leur palette que des couleurs pures. […] Celles-ci, dégradées entre elles et éclaircies avec du blanc, tendront à restituer la variété des teintes du spectre solaire et tous leurs tons. »
[775] SEURAT Georges, Palette, s. d. Paris, Musée d'Orsay, OD 107.

d'Armand Point (dans *Un rêve qui passe* [fig. 174]) ou d'Edmond Aman-Jean (dans *Jeune Fille au paon* [fig. 195]) sert à la gradation des valeurs claires et foncées. Habitués au mélange graduel des tons, les peintres idéalistes recherchent toutefois un contraste atténué des valeurs. À la peinture en clair-obscur proprement dite, où s'affrontent des tonalités blanches et noires presque pures, Maurice Chabas (dans *Idéal pays* [fig. 5]), Fernand Khnopff (dans *Acrasia* [fig. 47]) ou Louis Welden Hawkins (dans *Procession des âmes* [fig. 215]) préfèrent une peinture en demi-teinte dont le passage subtil des valeurs médianes renforce l'ambiguïté de la représentation recherchée par le symbolisme pictural. Le clair-obscur, bien qu'essentiel à la scénographie du *Prince naïf* [fig. 41] d'André des Gachons, est souvent relégué aux œuvres précoces ou tardives des artistes rosicruciens. Le contraste extrême des valeurs montre l'influence de Gustave Moreau sur *Orphée* [fig. 222] de Pierre Amédée Marcel-Béronneau ou *Coriolan chez Tullus, roi des Volsques* [fig. 248] de Georges Rouault, à l'époque de leur formation dans son atelier. Il sera plus tard mis au service de la dramatisation de sujets wagnériens par Pinckney Marcius-Simons dans *Le Graal* [fig. 224] ou Rogelio de Egusquiza dans *Parsifal* [fig. 203]. L'orientation générale de la palette des artistes rosicruciens vers la gradation des valeurs de la peinture en clair-obscur, et sa préférence pour la tonalité médiane des demi-teintes, n'excluent pas nécessairement le contraste de complémentaires dans leur pratique picturale. La technique d'Osbert, en particulier, combine les deux méthodes pour démultiplier les effets de la lumière : la figure de *L'Adieu au soleil* [fig. 91] est simultanément éclairée par les tons chauds ou dégradés et assombrie par les tons froids ou rabattus.

L'éclaircissement général de la palette des artistes idéalistes, grâce à la dégradation systématique des tons, participe de cet art de la demi-teinte par l'atténuation du contraste de valeurs entre les ombres et les lumières. La peinture claire trouve en Osbert son meilleur représentant, guidé dans cette voie par son admiration de Puvis de Chavannes et sa fréquentation de Seurat : la position centrale du pigment blanc dans l'arrangement de sa palette et le choix d'une couleur dégradée comme ton local dans ses recettes de teintes tendent à illuminer la gamme chromatique de tableaux tels que *Vision* [fig. 138]. La dégradation des couleurs par leur mélange au blanc de plomb, démontrée par l'analyse pigmentaire du *Portrait de Jeanne Kéfer* [fig. 77], est une habitude partagée par Fernand Khnopff. Le chromatisme clair de Maurice Chabas (dans *Le Retour à Cythère* [fig. 10]), d'André des Gachons (dans *Passantes de rêve* [fig. 39]), d'Alexandre Séon (dans *Sirène* [fig. 191]), mais également d'Émile Fabry (dans *La Fiancée* [fig. 204]), de Ferdinand Hodler (dans *Die Lebensmüden* [fig. 218]) ou d'Henri Martin (dans *L'Homme entre le vice et la vertu* [fig. 227]), laisse à penser que cette méthode est largement diffusée dans le cercle rosicrucien. Les recherches luministes et

décoratives des artistes idéalistes motivent leur adhésion commune à la peinture claire. Les tons dégradés représentent, d'une part, les effets de lumière et d'atmosphère des paysages noyés de brume ou de soleil de peintres comme Chabas, Osbert ou Martin, dans le sillage de Corot. La peinture claire imite, d'autre part, le chromatisme pâle de la fresque dans l'œuvre d'artistes qui aspirent comme Gachons, Séon ou Hodler au décor monumental, sur le modèle de Puvis de Chavannes.

La peinture en pleine pâte

Le passage de la peinture en clair-obscur à la peinture claire ne repose pas uniquement sur un changement de valeur et de contraste de la couleur, mais également sur une augmentation de l'opacité et de la consistance de la matière. La peinture en clair-obscur, enseignée suivant le précepte « empâtez les lumières, frottez les ombres » tout au long du XIXe siècle dans les ateliers académiques, consiste à étendre les valeurs sombres en frottis avant de rehausser les valeurs claires en pleine pâte[776]. Le modelé est d'emblée défini par une ébauche tonale en grisaille, surnommée la *sauce* dans le jargon d'atelier en raison de son jus de couleur terreuse, grâce à laquelle le peintre contourne les motifs, réserve les lumières et installe les ombres[777]. Le modelé est approfondi, à mesure que les couches se superposent, par la gradation subtile des valeurs et la matérialité croissante d'une pâte de plus en plus consistante, du jus impalpable des ombres absorbées par le subjectile aux rehauts empâtés des lumières projetées au premier plan. Cette méthode exploite tout le potentiel de la peinture à l'huile, nuancée de la transparence à l'opacité et de la finesse à l'épaisseur les plus extrêmes par la proportion plus ou moins élevée de pigment, de liant et de solvant incorporés à la pâte colorée. L'usage de l'empâtement, autorisé localement à condition de renforcer l'illusionnisme de la texture, du lustre et du relief de l'objet représenté, reste modéré conformément aux critères académiques[778].

La peinture claire, telle qu'elle est pratiquée dans les mouvements impressionniste et néo-impressionniste, étale au contraire en pleine pâte les ombres comme les lumières. L'ébauche, colorée plutôt que tonale, installe les grandes masses de la composition par aplats

---

[776] LIBONIS [Léon], *Traité pratique de la couleur dans la nature et dans les arts : composition, mélange, solidité, jeu et nuance des couleurs, etc*., Paris, Henri Laurens, 1897, p. 39.

[777] CALLEN Anthea, *The Art of Impressionism*, *op. cit.*, p. 91 : *« The meaning of the term* sauce *used in this way seems to have become current only during the nineteenth century, when it commonly served to describe the fluid, transparent red-brown medium that the artist combined with colours, usually earths, for the* ébauche*. »* (« La signification du terme *sauce* utilisé de cette façon ne semble s'être imposée qu'au cours du dix-neuvième siècle, lorsqu'il désignait communément le médium fluide et transparent de couleur brun-rouge que l'artiste combinait aux couleurs, généralement des terres, pour l'ébauche. ») [Traduction personnelle.]

[778] CALLEN Anthea, *The Art of Impressionism*, *op. cit.*, p. 92 ; VAISSE Pierre, *La Troisième République et les peintres*, *op. cit.*, p. 72.

opaques sans recherche approfondie de modelé. Ce dernier, représenté par le contraste de valeur ou de température des tons, est cependant rabattu par la juxtaposition de touches sombres ou claires, froides ou chaudes, mais de consistance égale, qui composent une couche picturale uniformément épaisse et opaque. Le recours à la pleine pâte dans toutes les parties de la composition donne l'effet d'une « peinture plaquée », révélatrice de la planéité du tableau[779]. Cette méthode entraîne peu de variations dans le mélange et l'aspect d'une pâte maigre en liant et en solvant, dont la consistance et l'opacité sont systématiquement augmentées par la forte proportion de pigment blanc ajoutée aux couleurs dégradées. La peinture en pleine pâte se diversifie surtout par la présence et la nature de l'empâtement, fluide ou sec, à la brosse ou au couteau, dont le relief façonne une surface picturale plus ou moins épaisse et heurtée. La surenchère de l'empâtement à la fin du XIXe siècle trahit la tentative des peintres de compenser le manque de profondeur des ombres, affaiblies par le dégradé, au moyen du relief en saillie des lumières, épaissies par un additif.

Les artistes idéalistes explorent toute la gamme des effets de matière permis par la peinture à l'huile et leurs autres recettes. À l'emploi en pleine pâte de la peinture sortie du tube, ils privilégient le mélange d'une couleur additionnée de solvant ou de liant en quantité variable. Les proportions du mélange sont adaptées à la construction du modelé, suivant la méthode académique de superposition des lumières épaisses aux ombres légères sous-jacentes, particulièrement sensible au niveau des visages. La tête de l'*Orphée mort* [fig. 27], dont les ombres bleu foncé, les demi-teintes grises et les rehauts jaune clair sont étalés en couches de plus en plus épaisses par Jean Delville, est un cas d'école de la peinture en clair-obscur, dont la technique est reprise avec plus de liberté par les autres peintres rosicruciens, d'Alphonse Osbert (dans *Vision* [fig. 138]) à Pierre Amédée Marcel-Béronneau (dans *Orphée* [fig. 222]). Les artistes idéalistes partagent néanmoins une préférence pour le travail en demi-pâte, exécuté avec d'infimes variations dans l'opacité et la consistance du mélange, sans recherche active des effets de matière les plus extrêmes. Cette pratique de la demi-pâte, constatée pour l'ensemble des peintres du corpus, se vérifie au-delà dans les tableaux de nombreux artistes rosicruciens, parmi lesquels *Séverine* [fig. 216] de Louis Welden Hawkins, *Les Bâtisseurs de la ville* [fig. 223] de Pinckney Marcius-Simons ou encore *Composition allégorique* [fig. 233] de Charles Maurin. Les jus et les glacis, incompatibles avec la dégradation des tons qui opacifie et épaissit inévitablement les couleurs, sont rarement employés par les peintres, sinon dans des recettes spécifiquement adaptées aux jeux de transparence comme l'aquarelle chez André des Gachons

[779] CALLEN Anthea, *The Art of Impressionism*, *op. cit.*, p. 88.

LE BELLER, Elodie. La matérialité de la peinture idéaliste à l'époque du Salon de la Rose † Croix (1892-1897) - 2024

ou la tempera chez Armand Point. Les empâtements, admis avec parcimonie dans les pochades et les esquisses d'Alphonse Osbert et d'Alexandre Séon, ajoutent peu de relief à la surface d'une couche picturale homogène. Néanmoins, la faveur accordée par les artistes idéalistes à la peinture en demi-pâte ne fait pas l'unanimité dans le cercle rosicrucien. Les élèves de Gustave Moreau, incités par leur maître à rechercher la matérialité de la couleur, déploient dans leurs tableaux des effets de matière poussés jusqu'à l'empâtement dans le *Concert d'anges* [fig. 238] d'Edgard Maxence. Les épigones de Georges Seurat, praticiens du divisionnisme, peignent quant à eux par petites touches en pleine pâte qui recouvrent l'intégralité du subjectile dans *Muse pensive au jardin* [fig. 229] d'Henri Martin. Ces peintres font figures d'exceptions dans l'art idéaliste, dont la peinture claire rejette en général la consistance de la pleine pâte pour ne retenir que la luminosité des tons dégradés.

Sous-chapitre C : Du blaireautage au divisionnisme

Le choix de la brosse

Le geste du peintre se dérobe ou se révèle tour à tour à l'œil du spectateur, par le blaireautage de l'empreinte ou la division de la touche à la surface des tableaux du XIXe siècle. Cette touche se diversifie en même temps que les instruments de la peinture fournis par le marché du matériel artistique, dont l'offre intègre désormais des brosses plates et des couteaux en plus des brosses rondes et des pinceaux. Les brosses à peindre partageaient aux siècles précédents une garniture arrondie, dont la forme et la largeur étaient déterminées par celles de la plume d'oiseau alors utilisée pour emmancher les poils à la hampe. L'invention de la virole en fer-blanc, vraisemblablement située au XVIIIe siècle, permet la fabrication de brosses aux garnitures aplaties et élargies par l'écrasement de la bague de métal[780]. La diversification des gammes de brosses, d'une variété inédite par leur poil, leur forme et leur taille, profite à tous les peintres de la fin du XIXe siècle. Les artistes académiques, qui admettent la brosse plate pour l'exécution des dessous, continuent toutefois d'accorder leur faveur à la touche souple et discrète de la brosse ronde pour la finition de leurs tableaux. Exploitée dans toutes ses déclinaisons, du pinceau effilé au large blaireau, elle satisfait plus que tout autre instrument l'exigence d'illusionnisme de l'académisme par la précision des détails et la facilité des fondus. Les peintres pleinairistes accordent une place plus exclusive à la brosse plate dans leurs

[780] CALLEN Anthea, *The Art of Impressionism*, *op. cit.*, p. 174-175 ; KATLAN Alexander, « The American Artist's Tools and Materials for On-Site Oil Sketching », *Journal of the American Institute for Conservation*, vol. 38, n° 1, 1999, p. 25.

instruments : sa capacité à étaler, par traînées successives, une grande quantité de pâte sur une vaste surface présente un avantage certain pour la peinture *alla prima* d'études sur le motif. L'empreinte carrée et striée de la brosse plate, accusée par la dureté des garnitures en soies, devient un motif pictural à part entière (la *tache*) dans l'art des impressionnistes qui la préfèrent au pinceau dans leurs travaux préparatoires comme dans leurs tableaux aboutis. Si la peinture au couteau remplace rarement l'usage de la brosse au XIXe siècle, cette technique prend son essor au début de la décennie 1870 à l'initiative d'artistes comme Gustave Courbet, Camille Pissarro ou Paul Cézanne[781].

La diversité des instruments observés dans les œuvres des artistes idéalistes ne suffit pas à recouvrir celle des produits disponibles sur le marché du matériel artistique. Peu de peintres rosicruciens s'exercent à la peinture au couteau à la fin du siècle, sinon Fernand Khnopff dans ses tableaux précoces comme le *Portrait de Jeanne Kéfer* [fig. 77], ou Ferdinand Hodler dans certaines œuvres à l'image de *Truth* [fig. 219[782]]. Les brosses plates en soies interviennent quant à elles à titre secondaire dans la peinture idéaliste. D'une part, leur emploi ne fait pas l'unanimité : Armand Point s'en abstient de préférence, lui qui recommande explicitement les garnitures rondes dans *Peinture à l'œuf dite ooline*[783]. D'autre part, leur application est habituellement réservée aux motifs mineurs de peintures de plein air (comme les branches d'*À Fosset, un ruisseau* [fig. 52] de Fernand Khnopff) ou de tableaux de chevalet (comme le costume du *Sâr Joséphin Péladan* [fig. 189] d'Alexandre Séon). Alphonse Osbert se distingue de ses confrères par son choix répété de brosses plates en soies et à bout carré, dont les empreintes restent visibles à la surface de ses études de plein air (par exemple *Châteldon [Puy-de-Dôme]* [fig. 102]) comme de ses tableaux de chevalet (*L'Adieu au soleil* [fig. 91]). La brosse ronde reste donc l'instrument privilégié des peintres idéalistes qui ne dérogent pas sur ce point aux habitudes des maîtres anciens ni des artistes académiques. La prédilection pour la peinture au pinceau est motivée par la technique miniaturiste des artistes, la vocation décorative de leurs œuvres et le traitement synthétiste de leurs motifs. L'exécution de tableautins exige en effet les instruments de la plus grande précision de la part de Fernand Khnopff, d'Armand Point, de Louis Welden Hawkins ou d'Edgard Maxence. La représentation des ornements est détaillée par les accents du bout du pinceau sous la main de Jean Delville, d'Alphonse Osbert, de Gaston

[781] CALLEN Anthea, « Cézanne, Pissarro and Knife Painting », *in The Work of Art*, *op. cit.*, p. 159-209 ; LOCKE Nancy, « Piquer, Plaquer : Cézanne, Pissarro, et la peinture au couteau à palette », *in* JOUVES-HANN Barbara et VIRABEN Hadrien (dir.), *Aux limites de l'étude matérielle de la peinture*, *op. cit.*, p. 87-99.
[782] DRAGUET Michel, *Fernand Khnopff: Portrait of Jeanne Kéfer*, *op. cit.*, p. 29 ; CASADIO Francesca, INGE Fiedler, HIRSCH Sharon L. et HOERMANN LISTER Kristin, « Hodler's Truth », *art. cit.*, p. 60-73.
[783] POINT Armand, *Peinture à l'œuf dite ooline, op. cit*., p. 7-8.

LE BELLER, Elodie. La matérialité de la peinture idéaliste à l'époque du Salon de la Rose † Croix (1892-1897) - 2024

Bussière ou de Pierre Amédée Marcel-Béronneau. Le cerne des motifs peut être facilité par l'usage d'un pinceau à filet dans l'œuvre de Maurice Chabas, d'André des Gachons, de Charles Filiger ou encore de Charles Maurin. La peinture idéaliste, héritière sur ces trois points de la facture de Gustave Moreau, se caractérise ainsi par la méticulosité, le raffinement et la linéarité d'une touche étalée au pinceau[784].

L'empreinte de la tache

La touche est l'objet de tous les excès dans l'histoire technique de l'art contemporain, de l'invisibilité de l'empreinte blaireautée par les peintres dessinateurs à la proéminence de la tache empâtée par les peintres coloristes[785]. Les écoles de peinture fondées sur le dessin appellent au XIXe siècle à modérer la touche, par la maîtrise du geste et la précision de l'empreinte, afin de ne pas en outrepasser les contours. L'école néo-classique de Jacques-Louis David, représentée jusqu'au milieu du siècle par son élève Jean-Auguste-Dominique Ingres, s'efforce d'invisibiliser le travail de la brosse en réaction contre l'exubérance de facture des peintres rococos. Cette préoccupation est partagée à la même époque par plusieurs mouvements européens, en particulier les nazaréens allemands comme Johann Friedrich Overbeck, et plus tard les préraphaélites anglais comme Dante Gabriel Rossetti[786]. Le blaireautage est plus particulièrement associé dans la seconde moitié du siècle aux peintres académiques, les « maîtres blaireauteurs » désignés avec mépris par Joris-Karl Huysmans, au premier rang desquels est classé Jean-Léon Gérôme[787]. William Bouguereau enseigne à ses élèves le procédé du blaireautage, dont il nie pourtant l'application à ses propres peintures, égalisées de préférence par le raclage des couches colorées à peine solidifiées au couteau à palette[788].

---

[784] Le matériel conservé au musée Gustave Moreau inclut des centaines de pinceaux fins et quelques bambous : BENOÎT Christine, BRET Jacqueline, LACAMBRE Geneviève, *et al*., « *Les Rois Mages* de Gustave Moreau : étude et restauration », *La Revue du Louvre et des Musées de France*, n° 3, juin 2004, p. 80 ; PILLU Hélène, « Étude du matériel de Gustave Moreau », *art. cit.*, p. 45.

[785] Matthias Krüger étudie la touche à partir du discours sur l'empâtement construit par les critiques d'art français dans la seconde moitié du XIXe siècle : KRÜGER Matthias, *Das Relief der Farbe*, *op. cit.*

[786] DIETEMANN Patrick, NEUGEBAUER Wibke, ORTNER Eva, *et al.*, *Tempera Painting 1800-1950*, *op. cit*., p. 6 ; MOREAU-VAUTHIER Charles, *La Peinture*, *op. cit.*, p. 69.

[787] HUYSMANS Joris-Karl, *L'Art moderne*, Paris, Stock, 1902 [1883], p. 28.
Au sujet du blaireautage dans la peinture de Gérôme, voir : KRÜGER Matthias, « Jean-Léon Gérôme, His Badger and His Studio », *in* ESNER Rachel, KISTERS Sandra et LEHMANN Ann-Sophie (dir.), *Hiding Making, Showing Creation: The Studio from Turner to Tacita Dean,* Amsterdam, Amsterdam University Press, 2013, p. 43-61.

[788] MATISSE Henri. Cité dans : SCHWARTZ Emmanuel, « Gustave Moreau professeur à l'école des Beaux-Arts : études d'art et de poésie », *in* FOREST Marie-Cécile, MACÉ Emmanuelle, SCHWARTZ Emmanuel, *et al*., *Gustave Moreau, Georges Rouault*, *op. cit.*, p. 15 : « Le maître [Bouguereau] enseignait le modelé en vingt leçons, l'art de donner au corps humain une prestance académique et la meilleure façon de "blairoter" [sic] les fonds ».
BAYARD Émile. Cité dans : WALKER Mark Steven, « Bouguereau au travail », *in* D'ARGENCOURT Louise (dir.), *William Bouguereau 1825-1905*, *op. cit*., p. 78 : « On a parlé de blairottage [sic], ce dont l'artiste rit encore n'ayant jamais eu recours à ce moyen ».

D'autres moyens techniques que le balayage du blaireau, comme le fondu des couleurs ou le ponçage des couches, peuvent en effet servir le même objectif. L'effacement de la touche satisfait dans l'œuvre de ces peintres l'exigence de lisibilité du dessin, d'illusionnisme de la représentation et de dissimulation du travail manuel prônés par l'académie des Beaux-Arts, dont Ingres résume en quelques mots la doctrine au sujet de l'empreinte de la brosse :

> « Ce qu'on appelle "la touche" est un abus de l'exécution. Elle n'est que la qualité des faux talents, des faux artistes, qui s'éloignent de l'imitation de la nature pour montrer simplement leur adresse. La touche, si habile qu'elle soit, ne doit pas être apparente : sinon, elle empêche l'illusion et immobilise tout. Au lieu de l'objet représenté, elle fait voir le procédé, au lieu de la pensée elle dénonce la main[789]. »

Les artistes académiques, par le trompe-l'œil d'une brosse invisible, entrent en concurrence avec la photographie à l'époque où celle-ci démontre sa capacité à enregistrer le réel avec plus d'exactitude que la peinture[790]. L'influence de la photographie sur l'effacement de la touche est pressentie par Théophile Gautier lors du Salon de 1857 : « La touche aussi a disparu pour faire place à une exécution plus tranquille, plus unie et plus soutenue. Nous avons cru reconnaître là un conseil de la photographie[791]. » Au-delà d'une émulation entre ces deux arts, Matthias Krüger met en évidence le caractère photogénique des tableaux académiques dont la surface lisse facilite la reproduction photographique et donc la diffusion commerciale, au contraire d'une facture heurtée nuisible à la lisibilité de l'image[792]. La pratique académique du blaireautage, ou du moins de l'effacement du coup de brosse, s'applique en priorité aux carnations des figures pour en assouplir le modelé. L'empreinte de l'instrument, indispensable au trompe-l'œil des matières, reste en revanche perceptible à un examen rapproché des costumes et des décors. La question de la visibilité de la touche se pose donc principalement pour la représentation de la figure humaine et ne concerne pas le motif ni le genre du paysage, dans lequel le blaireautage est déconseillé[793]. Cette différenciation de la touche, plus soignée

---

BELLANGER Camille. Cité dans : *Ibid*., p. 75 : « Sa peinture de premier jet était large, solidement empâtée… Il ne la laissait jamais à cet état : dès que le morceau – qui pour tout autre aurait été achevé – commençait à se solidifier, il saisissait son couteau à palette, et avec une inconcevable adresse le promenait dessus en tous sens, égalisant, laminant, jusqu'à ce que la pâte eût acquis la transparence et la finesse souhaitées. »

[789] INGRES Jean-Auguste-Dominique. Cité dans : DELABORDE Henri, *Ingres : sa vie, ses travaux, sa doctrine d'après les notes manuscrites et les lettres du maître*, Paris, Henri Plon, 1870, p. 150.

[790] Pour une comparaison entre la photographie et la peinture académique, voir : KRÜGER Matthias, « Wie auf den Ratschlag der Photographie reagiert wurde », *in Das Relief der Farbe*, *op. cit.*, p. 241-251.

[791] GAUTIER Théophile, « Salon de 1857 », *L'Artiste*, t. I, 1857, p. 191.

[792] KRÜGER Matthias, « Jean-Léon Gérôme, His Badger and His Studio », *in* ESNER Rachel, KISTERS Sandra et LEHMANN Ann-Sophie (dir.), *Hiding Making, Showing Creation*, *op. cit*., p. 50-51.

[793] ROBERT Karl [MEUSNIER Georges], *Traité pratique de la peinture à l'huile (paysage)*, *op. cit.,* p. 61 : « Le blaireautage rend le travail mou : il nuit donc au relief et à la fermeté d'un paysage ; aussi ne doit-on s'en servir que pour les eaux et quelquefois dans les ciels, pour obtenir un fondu qui donnera de la profondeur. »

sur les figures que sur les paysages, reconduit la hiérarchie des genres proclamée par l'académie des Beaux-Arts.

Les écoles de peinture orientées vers la couleur laissent au contraire libre cours à la brosse pour étaler les masses et les accents colorés. L'empreinte visible et protéiforme laissée par la brosse ou le couteau est désignée sous le nom de *tache* par les critiques d'art de la fin du XIXe siècle, qui remarquent son apparition dans l'œuvre de peintres indépendants tels que Gustave Courbet et Édouard Manet, dont elle manifeste l'opposition au blaireautage académique[794]. Les *tachistes*, un néologisme que s'approprient les artistes dès 1885 d'après le témoignage de Félix Bracquemond, sont représentés avant cette date par les impressionnistes[795]. Anthea Callen analyse la tache impressionniste comme un emprunt à la technique de la peinture de paysage enseignée par Pierre Louis Bouvier, dont le manuel publié en 1827 conseille d'exécuter le ciel non par traînées, mais par petits coups espacés avec une large brosse en soies chargée de couleur[796]. Les impressionnistes retiennent cette touche adaptée au travail en plein air tout en négligeant l'étape chronophage du blaireautage, encore préconisée par Bouvier pour la finition du tableau en atelier, mais incompatible avec la peinture *alla prima* d'une œuvre sur le motif. Cette technique leur permet de traduire leurs sensations visuelles en taches colorées, dont la forme et la teinte imitent de façon rudimentaire celles de l'objet observé, ainsi que l'enseigne Claude Monet à Lilla Cabot Perry vers 1890 :

> « Lorsque vous allez peindre, essayez d'oublier l'objet qui est devant vous, un arbre, une maison, un champ ou quoi que ce soit d'autre. Pensez simplement : voici un petit carré de bleu, ici un rectangle de rose, ici un trait de jaune, et peignez-le tel qu'il vous apparaît, la couleur et la forme exactes, jusqu'à ce qu'il rende votre impression personnelle et naïve de la scène face à vous[797]. »

Cette peinture par taches, en raison de sa rapidité d'exécution, est propice à la représentation immédiate de la perception visuelle recherchée par le mouvement impressionniste. Son application est étendue aux figures comme aux paysages, sans traitement différencié des motifs qui suggérerait la persistance de la hiérarchie des genres. Alors que la touche du peintre

---

[794] Au sujet de la tache dans la peinture impressionniste, voir : CALLEN Anthea, « "Artless" Simplicity », *in The Art of Impressionism*, *op. cit.*, p. 156-176.

[795] BRACQUEMOND Félix, *Du dessin et de la couleur*, Paris, G. Charpentier, 1885, p. 42 : « C'est encore par cette manière d'envisager la couleur et les valeurs que *ton local* est exprimé par *tache* ; d'où est venue l'épithète de *tachiste* donnée aux peintres qui usent de ce procédé. »

[796] CALLEN Anthea, « "Artless" Simplicity », *in The Art of Impressionism*, *op. cit.*, p. 171-172.

[797] MONET Claude, vers 1890. Cité dans : *Ibid*., p. 173 : *« When you go out to paint, try to forget what object you have before you, a tree, a house, a field or whatever. Merely think, here is a little square of blue, here an oblong of pink, here a streak of yellow, and paint it just as it looks to you, the exact colour and shape, until it gives your own naïve impression of the scene before you. »* [Traduction personnelle.]

académique se dérobe à la vue du spectateur, celle du peintre impressionniste reste perceptible sur l'intégralité de la composition, avec pour conséquence de révéler au public le geste créateur.

Les peintres idéalistes ne recherchent pas le caractère sensationnel de la touche académique, qui éblouit le spectateur par le trompe-l'œil d'une main insaisissable, ni de la touche impressionniste, qui choque le public par la gestuelle assumée de la tache. La discrétion qui caractérise habituellement leur touche résulte moins d'un effacement actif des coups de brosse que de la légèreté intrinsèque aux instruments et aux matériaux mis en œuvre. Le blaireautage n'est pas un procédé habituel dans la peinture idéaliste : tout au plus suspecte-t-on l'usage du blaireau dans le modelé extrêmement subtil des carnations d'un Jean Delville ou d'un Fernand Khnopff. Le travail au pinceau, omniprésent dans l'œuvre d'André des Gachons ou d'Armand Point, suffit à amortir le geste de la main par la souplesse de la garniture qui laisse une trace moins marquée que la brosse en soies ou le couteau à peindre. La peinture en demi-pâte, dans les tableaux de Maurice Chabas ou d'Alexandre Séon, atténue de la même manière le passage de l'instrument dans une matière trop fluide pour en retenir l'empreinte. Ces choix techniques, partagés en peinture à l'huile et en détrempe par de nombreux peintres rosicruciens tels que Louis Welden Hawkins ou Pinckney Marcius-Simons, aboutissent à un effacement relatif de la touche : les coups de brosse, discernables à un examen très rapproché de la surface picturale, disparaissent aux yeux du spectateur placé à distance du tableau – *a fortiori* dans les œuvres de grand format qui imposent au public une posture en recul pour apprécier l'ensemble de la composition. Cette tendance commune à l'évanouissement de la touche n'exclut pas totalement la tache de la peinture idéaliste. La gestuelle de la brosse se révèle çà et là dans plusieurs tableaux du corpus, à l'image de *L'Eau immobile* [fig. 63] de Fernand Khnopff, de *L'Adieu au soleil* [fig. 91] d'Alphonse Osbert ou d'*Un rêve qui passe* [fig. 174] d'Armand Point, sans qu'aucune fonction préparatoire ne justifie le relâchement de leur facture. La tache ne constitue pas encore un motif autonome dans l'art idéaliste où elle sert à renforcer l'illusionnisme du tableau par l'imitation de la forme, de la couleur ou de la texture du motif représenté. Elle acquiert cependant une valeur décorative sous l'influence de Gustave Moreau, dont les œuvres fastueuses superposent l'ornement linéaire du cerne à l'ornement coloré de la tache[798]. La technique de l'aquarelle et de la peinture à l'huile des peintres rosicruciens, celle

[798] La tache dans la peinture de Moreau, la technique aléatoire qui la produit, les essais de pinceaux où elle s'épanouit et l'art de l'abstraction auquel elle aboutit, ont attiré l'attention de Raphael Rosenberg : ROSENBERG Raphael, « Hasard et abstraction : les palettes d'aquarelle de Gustave Moreau », *in* LOBSTEIN Dominique (dir.), *Gustave Moreau : mythes et chimères*, catalogue d'exposition (Paris, Musée de la vie romantique, 22 juillet – 9 novembre 2003), Paris, Paris musées, Réunion des musées nationaux, 2003, p. 93-107 ; ROSENBERG Raphael, « Taches ou paysages ? les peintures non figuratives de Gustave Moreau », *in* SARDA Marie-Anne (dir.), *Paysages de rêve de Gustave Moreau*, catalogue d'exposition (Bourg-en-Bresse, Monastère royal de Brou,

d'André des Gachons (dans les flaques de *Petits contes des bois* [fig. 40]) comme celle d'Edgard Maxence (dans le vitrail de *Concert d'anges* [fig. 238]), trouve dans la coulure et l'empâtement un nouveau prétexte au décor.

La division de la touche

La tache, à l'origine du morcellement de la couche picturale, participe de la division de la touche des peintres à la fin du XIXe siècle. La généalogie du divisionnisme *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme* est retracée par Paul Signac en 1898 dans *La Revue blanche*[799]. L'origine du procédé remonte en deçà d'Eugène Delacroix – il est décrit sans être nommé au XVIIe siècle par Roger de Piles – et s'étend au-delà de la France – il est préconisé outre-Manche sous le terme *stippling* (pointillé) par John Ruskin[800]. Les néo-impressionnistes se réclament toutefois de l'héritage de Delacroix et de l'impressionnisme comme principaux précurseurs de la division de la touche. Inventeurs autoproclamés du divisionnisme, systématisé par Georges Seurat en 1886 et formulé par Paul Signac en 1898, les néo-impressionnistes apportent une justification scientifique et une application méthodique à un procédé jusqu'alors empirique et spontané. Le divisionnisme, en tant que technique de peinture par juxtaposition de petites touches de couleurs pures, nous intéresse du point de vue de l'espacement de la touche plus que de la décomposition du ton. Le peintre renonce au mélange matériel des couleurs sur la palette, responsable de ternir les tons rompus, auquel il préfère le mélange optique des couleurs dans l'œil du spectateur, susceptible de préserver la saturation des tons purs. Son objectif est de garantir l'intensité maximale de la couleur par son isolement physique sur le subjectile au moyen d'une touche divisée. Signac reconnaît le caractère protéiforme de l'empreinte de la brosse, qui peut être « de forme indifférente, car cette touche n'a pas pour but de donner le trompe-l'œil des objets, mais bien de figurer les différents éléments colorés des teintes[801] ». La touche, en d'autres termes, est autonome et non plus mimétique : sa forme, émancipée de la réalité observable, n'imite plus celle du motif représenté. Cette autonomie, en contradiction avec la convention formulée en 1867 par Charles Blanc d'une touche « variée, surtout dans les ouvrages de dimension petite ou moyenne, selon le caractère des objets[802] », est progressivement acquise par les impressionnistes et les néo-impressionnistes dans le dernier

12 juin – 12 septembre 2004, Reims, Musée des Beaux-Arts, octobre 2004 – janvier 2005), Bourg-en-Bresse, Monastère royal de Brou, Reims, Musée des Beaux-Arts, 2004, p. 60-71.

[799] SIGNAC Paul, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*, *op. cit.*

[800] CALLEN Anthea, *The Art of Impressionism*, *op. cit.*, p. 169 ; SIGNAC Paul, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*, *op. cit.,* p. 97.

[801] SIGNAC Paul, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*, *op. cit.,* p. 77.

[802] BLANC Charles, *Grammaire des arts du dessin : architecture, sculpture, peinture*, Paris, Jules Renouard, 1867, p. 614.

quart du XIXe siècle. La tache impressionniste adapte encore partiellement sa forme à celle de l'objet dans les années 1870 (la virgule des herbes ou la traînée des vagues sont des motifs récurrents), avant sa géométrisation dans les œuvres tardives de Paul Cézanne ou de Camille Pissarro. Le point néo-impressionniste situe au milieu de la décennie 1880 l'accomplissement de la libération de la touche, désormais indépendante de tout référent.

Le pointillisme n'est qu'une variante extrême et tardive du divisionnisme, illustré à la fin du XIXe siècle par les représentants du néo-impressionnisme tels que Georges Seurat, Henri-Edmond Cross ou Théo Van Rysselberghe, mais dont Signac conteste lui-même la nécessité : « Le point n'est qu'un moyen[803]. » Le pointillisme est choisi par les néo-impressionnistes comme le moyen le plus adapté, sans être exclusif, pour obtenir les trois propriétés essentielles de la touche divisée. Premièrement, la touche doit être « nette, pour permettre le dosage[804] », une qualité garantie par la peinture en pleine pâte, dont la consistance empêche l'écoulement de la couleur et donc l'évanouissement de la forme. Deuxièmement, la touche doit être « sans balayage, pour assurer la pureté[805] », une consigne qui rompt avec le passage horizontal de la brosse habituel aux peintres contemporains pour lui substituer le geste vertical de la pose des couleurs du bout du pinceau. Troisièmement, la touche doit être « de dimension proportionnée au format du tableau et uniforme pour un même tableau, afin que, à un recul normal, le mélange optique des couleurs dissociées s'opère facilement et reconstitue la teinte[806]. » Le critère de la proportionnalité justifie selon Signac le choix du point, de forme plus circonscrite et de dimension plus petite que toute autre touche, comme le plus approprié à l'exécution de tableaux de chevalet. Ce critère met par ailleurs en évidence la posture de recul imposée au spectateur par la division de la touche : une distance proportionnelle au format de l'œuvre est nécessaire à l'activation du mélange optique des tons et donc à la lisibilité de la composition. Le paradoxe du divisionnisme est de révéler la touche de près, par l'isolement des empreintes sur le subjectile, et de la faire disparaître à distance, sous l'effet du mélange optique des couleurs. Si les impressionnistes assument leur geste pictural par la visibilité de la tache, les néo-impressionnistes tentent au contraire de le faire oublier par l'uniformité de la touche et la régularité de son espacement. La rigueur de leur procédé empêche toute démonstration de dextérité et minimise le travail de la main : « Ce moyen d'expression, le mélange optique de petites touches colorées, posées méthodiquement les unes à côté des autres, ne permet guère

[803] SIGNAC Paul, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*, *op. cit.,* p. 82.
[804] *Ibid.,* p. 77-78.
[805] *Ibid.,* p. 78.
[806] *Ibid*.

LE BELLER, Elodie. La matérialité de la peinture idéaliste à l'époque du Salon de la Rose † Croix (1892-1897) - 2024

l'adresse ni la virtuosité ; la main aura bien peu d'importance ; seuls le cerveau et l'œil du peintre auront un rôle à jouer[807]. » L'acte de peindre, à l'ère industrielle de la machine, devient un processus automatique par la pose à intervalles réguliers des touches colorées.

La pratique du divisionnisme pourrait apporter la preuve d'une influence technique de la peinture néo-impressionniste sur l'art idéaliste. Cette hypothèse, à contre-courant d'une historiographie construite sur l'antagonisme des impressionnistes et des symbolistes, mérite d'être examinée en raison des relations entretenues entre Georges Seurat et les peintres idéalistes (en particulier Alexandre Séon et Alphonse Osbert) suite à leur formation commune dans l'atelier d'Henri Lehmann[808]. Alexandre Séon est le premier peintre du corpus à faire l'expérience du divisionnisme entre 1885 et 1891, sans adhérer totalement à la méthode de Seurat[809]. La technique néo-impressionniste, qui a pour effet de rabattre la composition sur un plan unique par le traitement pointilliste uniforme de la surface, ne satisfait pas la représentation tridimensionnelle de l'espace pictural recherchée par Séon. Il explique pour cette raison son refus du point et sa préférence pour la hachure dans son traité manuscrit :

> « Le point coloré comme moyen en mélange optique est possible sur une surface plane. Pour exprimer un relief, le point est très défectueux comme moyen (aussi bien pour exprimer une forme en clair et obscur). Lorsqu'il y a relief, il y a toujours "vue perspective" ; le point ne change pas de forme en perspective. La ligne seule peut se modifier selon sa direction, son épaisseur (etc.). Les hachures colorées ne détruisent pas la forme[810]. »

Soucieux de concilier la division de la touche et la représentation de l'espace, Séon invente la dégradation perspective du ton, fondée sur une diminution de la touche colorée proportionnelle à la profondeur de l'espace pictural[811]. Le *Désespoir de la chimère* [fig. 178], illustration la plus accomplie du divisionnisme de Séon en 1890, met effectivement la touche au service de la perspective : les saillies de la roche sont projetées au premier plan par le chevauchement et l'empâtement des coups de brosse, tandis que ses cavités sont creusées par l'espacement et la

---

[807] *Ibid.,* p. 14.

[808] Le néo-impressionnisme et l'idéalisme ont précédemment été rapprochés autour des cas de Seurat et de Séon : MARLAIS Michael, « Seurat et ses amis de l'école des Beaux-Arts », *Gazette des Beaux-Arts*, octobre 1989, p. 153-168 ; JUMEAU-LAFOND Jean-David, « Le néo-impressionnisme idéaliste d'Alexandre Séon », *in* FROISSART PEZONE Rossella, HOUSSAIS Laurent et LUNEAU Jean-François (dir.), *Du romantisme à l'art déco*, *op. cit*., p. 63-76.

[809] Pour une étude technique du divisionnisme dans l'œuvre de Séon, voir : JUMEAU-LAFOND Jean-David, « Le néo-impressionnisme idéaliste d'Alexandre Séon », *in* FROISSART PEZONE Rossella, HOUSSAIS Laurent et LUNEAU Jean-François (dir.), *Du romantisme à l'art déco*, *op. cit*., p. 63-76.

[810] SÉON Alexandre, Traité, s. d. Reproduit dans : JUMEAU-LAFOND Jean-David (dir.), *Alexandre Séon (1855-1917)*, *op. cit*., p. 38.

[811] JUMEAU-LAFOND Jean-David (dir.), *Alexandre Séon (1855-1917)*, *op. cit*., p. 40 ; JUMEAU-LAFOND Jean-David, « Le néo-impressionnisme idéaliste d'Alexandre Séon », *in* FROISSART PEZONE Rossella, HOUSSAIS Laurent et LUNEAU Jean-François (dir.), *Du romantisme à l'art déco*, *op. cit*., p. 71.

dilution des empreintes. Séon ne persévère pas dans cette division proportionnée d'une touche soumise à l'effet de perspective, à laquelle il renonce à partir de 1892. À l'époque du Salon de la Rose † Croix, Osbert est donc le seul peintre du corpus à expérimenter une technique divisionniste, fidèle au modèle néo-impressionniste par son application à l'intégralité de la surface picturale plutôt qu'au traitement de motifs isolés[812]. Introduite dans son œuvre par le repeint de *Feuilles d'automne* [fig. 109] en 1891, la division de la touche s'y déploie avec de nombreuses variations jusqu'au début du XXe siècle, sans jamais se soumettre à la rigueur du pointillisme : le morcellement de la couche picturale, d'abord atténué par le chevauchement de touches irrégulières en demi-teinte dans *Vision* [fig. 138] en 1892, est bientôt exalté par l'espacement de touches de formes nettes et de couleurs contrastées dans *Les Fleurs du soir* [fig. 110] en 1894.

Le Salon de la Rose † Croix intègre dans ses rangs d'autres adeptes du divisionnisme, en particulier Henri Martin, dont la technique réinterprète la méthode de Seurat par la juxtaposition de la touche sur l'ensemble de la composition de *Muse pensive au jardin* [fig. 229] en 1894 ou de *L'Apparition* [fig. 225] en 1895. Martin est pointé du doigt par Signac comme un plagiaire du néo-impressionnisme, parce qu'il en reprend le procédé (la division de la touche) sans en partager l'objectif (l'intensité de la couleur) :

> « Les tableaux de M. Henri Martin, dont la facture est absolument empruntée au néo-impressionnisme, trouvent grâce devant le public, la critique, les commissions municipales et l'État. Chez lui le point ne choque pas, et pourtant il est inutile – donc gênant –, puisque, de couleur grise, terne et rabattue, il ne procure pas de bénéfices de luminosité ou de coloration de nature à faire passer sur les inconvénients possibles du procédé[813]. »

Cette remarque peut s'appliquer à tous les artistes idéalistes partisans du divisionnisme qui, selon l'expression de Signac, « n'ont vu que le moyen et non l'esprit de la division[814] ». Séon, Osbert et Martin renient en effet sur plusieurs points la leçon de Seurat. Ils renoncent à la méthode systématique du néo-impressionnisme pour revenir à une approche plus empirique, favorable aux variations techniques individuelles[815]. Ils attribuent au divisionnisme une fonction décorative plus que chromatique, par l'adoption de la division de la touche à

---

[812] Pour une étude technique du divisionnisme dans l'œuvre d'Osbert, voir : DUMAS Véronique, « La technique », *in Alphonse Osbert (1857-1939)*, *op. cit.*, p. 453-460.
[813] SIGNAC Paul, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*, *op. cit.,* p. 115.
[814] *Ibid*., p. 83.
[815] JUMEAU-LAFOND Jean-David, « Le néo-impressionnisme idéaliste d'Alexandre Séon », *in* FROISSART PEZONE Rossella, HOUSSAIS Laurent et LUNEAU Jean-François (dir.), *Du romantisme à l'art déco*, *op. cit*., p. 65 : « La séduction qu'opère ainsi l'environnement néo-impressionniste sur Osbert, Ernest Laurent, Aman-Jean ou Henri Martin s'inscrit plus dans une intégration de la sensibilité optique à une poésie symboliste de l'indécis que comme démarche scientifique et adhésion à des règles strictes ».

l'exclusion de la décomposition du ton, sur la base de teintes mélangées plutôt que de couleurs pures[816]. Ils respectent le mimétisme de la touche sans lui accorder son autonomie, par l'adaptation de la forme de l'empreinte à celle de l'objet représenté. Enfin, ils préfèrent la hachure au point pour le modelé des carnations, suivant un procédé habituel aux dessinateurs et aux décorateurs. La peinture idéaliste détourne ainsi la méthode néo-impressionniste en direction de recherches spécifiquement symbolistes sur l'individualité de la facture, le mélange des nuances, le modèle de la nature ou l'ambition du décor. Le divisionnisme, compatible avec le programme idéaliste, n'en occupe pas moins une place marginale au Salon de la Rose † Croix, où l'effacement de la touche est privilégié à sa division.

Sous-chapitre D : Du fini au *non finito*

La finition du tableau

Le critère de la finition censé distinguer l'esquisse préparatoire de l'œuvre aboutie est mis en question au XIXe siècle par la valeur nouvelle accordée à cette peinture de facture libre et rapide que l'on désigne alors sous le terme de *pochade*[817]. La nuance « entre un morceau *fait* et un morceau *fini* », distinguée par Charles Baudelaire à propos de Jean-Baptiste Camille Corot au Salon de 1845, exprime l'écart croissant entre l'apparence léchée des œuvres *finies* par les artistes académiques et l'impression pochée des tableaux *faits* par les peintres pleinairistes[818]. La finition est regardée avec défiance par les théoriciens et les critiques d'art du XIXe siècle pour son excès dans la peinture académique, coupable de pervertir le tableau fini en une surface léchée[819]. La pochade est parallèlement reconnue comme une œuvre à part entière par les auteurs contemporains, qui prônent une esthétique de l'inachevé poussée à son paroxysme dans l'art fin-de-siècle. Le *fini* est ainsi dévalué en faveur du *non finito*, état d'inachèvement accidentel ou intentionnel de l'œuvre d'art. L'expression *non finito*, historiquement associée à

---

[816] DUMAS Véronique, *Alphonse Osbert (1857-1939)*, *op. cit.*, p. 454 : « Osbert n'essaie pas d'appliquer le système scientifique de Seurat à sa peinture et semble l'utiliser dans un but purement décoratif. [Rodolphe Rapetti] parle en effet de "détournement à tendance purement décorative de la touche néo-impressionniste, sans véritable division de la couleur". »

[817] ADELINE Jules, « Pochade », *in Lexique des termes d'art*, Paris, Quantin, [1884], p. 338.

[818] BAUDELAIRE Charles, *Salon de 1845*, Paris, Jules Labitte, 1845, p. 54 : « Braves gens ! qui ignorent d'abord qu'une œuvre de génie – ou si l'on veut – une œuvre d'âme – où tout est bien vu, bien observé, bien compris, bien imaginé – est toujours très-bien exécutée, quand elle l'est suffisamment. – Ensuite – qu'il y a une grande différence entre un morceau *fait* et un morceau *fini* – qu'en général ce qui est bien *fait* n'est pas *fini*, et qu'une chose très-*finie* peut n'être pas *faite* du tout – que la valeur d'une touche spirituelle, importante et bien placée est énorme… etc… d'où il suit que M. Corot peint comme les grands maîtres. »

[819] ADELINE Jules, « Fini », « Léché », *in Lexique des termes d'art*, *op. cit.*, p. 206 et 264 ; KRÜGER Matthias, « Jean-Léon Gérôme, His Badger and His Studio », *in* ESNER Rachel, KISTERS Sandra et LEHMANN Ann-Sophie (dir.), *Hiding Making, Showing Creation*, *op. cit.*, p. 45.

la sculpture de la Renaissance italienne (en particulier Michel-Ange) et principalement utilisée dans ce domaine de recherche, peut être étendue à la suite de David Bomford à la peinture de l'époque contemporaine[820].

Le fini de la peinture, parachevée au terme de plusieurs séances de travail en atelier, se reconnaît à trois critères techniques essentiels : la couverture intégrale du support, l'effacement de la touche et le vernissage de la couche picturale[821]. Le soin extrême de la finition confère à la surface picturale un aspect lisse et brillant qui lui vaut d'être comparée au poli d'une sculpture de marbre ou à l'émail de la porcelaine. Ce fini est une vertu cardinale de la peinture académique héritée de Jacques-Louis David, dont l'œuvre néo-classique marque un retour à l'épiderme lisse des tableaux du XVIIe siècle après le relâchement de facture des peintres rococos[822]. Si l'académie des Beaux-Arts reconnaît pleinement la valeur de l'esquisse en tant que démonstration de la capacité d'invention de l'artiste, elle maintient cependant une distinction claire entre la peinture préparatoire et le tableau autonome. La première, rabaissée par son manque de finition au statut de document de travail, renferme le secret de composition de l'œuvre dans le domaine privé de l'atelier ; tandis que le second, respectueux des critères du fini exigé par le jury du Salon, est seul destiné à une exposition publique. Les artistes académiques confèrent une valeur morale au fini en tant que preuve de leur labeur. La lenteur du processus, la rigueur de la facture, la perfection de la surface sont perçues comme les marques de la persévérance, de la discipline et de la probité du peintre, autant de qualités enseignées à l'école des Beaux-Arts dont Jean-Auguste-Dominique Ingres s'attribue le mérite : « Si mes ouvrages ont valu ou valent quelque chose, c'est parce que j'ai dû vingt fois les remettre sur le métier, les châtier avec une recherche et une sincérité extrêmes [823] ». L'accomplissement de l'exécution atteste de la maîtrise du métier, un savoir-faire défendu avec insistance dans le discours des artistes académiques, en réaction contre les peintres

[820] BOMFORD David, *Unfinished Paintings: Narratives of the Non Finito*, Edinburgh, National Galleries of Scotland, 2015 ; VITACCA Sara, « Récit de l'inachèvement : la réception du *non finito* de Michel-Ange au XIXe siècle », *in* BETELU Claire, PARMENTIER Cécile et SERVAIS Anne (dir.), *Contribution à une histoire technologique de l'art*, *op. cit.*, p. 172-180.

[821] Au sujet du fini dans la peinture académique, voir : CALLEN Anthea, « Tradition and Innovation », *in The Art of Impressionism*, *op. cit.*, p. 1-14 ; KRÜGER Matthias, « Einleitung », *Das Relief der Farbe*, *op. cit.*, p. 11-28 ; ROSEN Charles et ZERNER Henri, « The Ideology of the Licked Surface: Official Art », *in Romanticism and Realism: The Mythology of Nineteenth Century Art*, Boston, London, Faber and Faber, 1984, p. 203-232 ; SWICKLIK Michael, « French Painting and the Use of Varnish, 1750-1900 », *art. cit*., p. 157-174.

[822] MOREAU-VAUTHIER Charles, *La Peinture*, *op. cit.*, p. 58 : « De plus, la facture, par réaction contre le XVIIIe siècle, a disparu. On revient au faire lisse des maîtres du XVIIe siècle, mais sans l'agréable qu'ils cherchaient. »

[823] INGRES Jean-Auguste-Dominique. Cité dans : VACHON Marius, *Pour devenir un artiste : maximes, conseils et exemples d'après les maîtres français contemporains*, Paris, Delagrave, 1903, p. 85.

indépendants qui bafouent les règles de la profession à partir du milieu du XIXe siècle[824]. La finition du tableau a pour effet paradoxal de dissimuler le métier du peintre, loué pour l'honnêteté de son labeur, à condition de ne pas pécher par son ostentation. Le fini est au service de l'illusionnisme dans l'art académique, qui invisibilise le processus de fabrication sous une surface égale afin de concentrer le regard du spectateur sur la représentation du sujet, sans détourner son attention vers la matérialité du tableau[825].

Le *non finito* de la peinture, causé en général par la technique *alla prima* du peintre, est principalement caractérisé par la réserve du subjectile, la visibilité de la touche et l'absence de couche de protection[826]. L'inachèvement délibéré du tableau assimilé à une pochade joue des contrastes de matière créés par les aspérités d'une surface picturale à l'éclat mat. Le *non finito* est déjà mis à l'honneur dans la première moitié du XIXe siècle par les peintres romantiques, en particulier Eugène Delacroix qui tente de préserver dans le tableau certaines qualités de l'esquisse telles que la liberté de la touche[827]. La distinction entre les travaux préparatoires et les œuvres abouties perd sa pertinence à partir de la génération impressionniste qui entretient la confusion par l'extension des caractéristiques matérielles de la pochade aux deux catégories. Sa pratique dérive de l'art académique par l'intérêt porté aux travaux préliminaires à la peinture (croquis, esquisses, études et ébauches), tout en s'en démarquant par le statut d'œuvres autonomes accordé à ces derniers. L'exposition dans les Salons indépendants de peintures préparatoires ou de pochades, jusqu'alors cantonnées à l'espace confidentiel de l'atelier, est replacée par Anthea Callen dans le contexte d'une porosité nouvelle entre les sphères publique et privée dans la société du XIXe siècle[828]. Alors que la conscience professionnelle des artistes académiques repose sur la finition de leurs tableaux, les peintres impressionnistes accordent au contraire une valeur morale au *non finito* comme signe de leur spontanéité et de leur sincérité. L'apparence de la pochade, quand bien même elle résulterait d'une construction artificielle en plusieurs séances plutôt que d'une peinture au premier coup, est recherchée comme un gage de la franchise de l'artiste qui exprime directement sa première impression. Les peintres

---

[824] VACHON Marius, « La science technique », *in Pour devenir un artiste*, *op. cit*., p. 83-98.

[825] KRÜGER Matthias, « Jean-Léon Gérôme, His Badger and His Studio », *in* ESNER Rachel, KISTERS Sandra et LEHMANN Ann-Sophie (dir.), *Hiding Making, Showing Creation*, *op. cit*., p. 46 : *« The purpose of* fini *consisted in concealing the painter's craft. »* (« L'objectif du fini consistait à dissimuler le métier du peintre. ») [Traduction personnelle.]
VAISSE Pierre, *La Troisième République et les peintres*, *op. cit.*, p. 72 : « De même fallait-il proscrire les effets trop voyants dans l'exécution matérielle, comme les "empâtements à outrance", coupables de "matérialiser l'art" au détriment de son contenu. »

[826] Au sujet du *non finito* dans la peinture impressionniste, voir : CALLEN Anthea, « Tradition and Innovation », *in The Art of Impressionism*, *op. cit.*, p. 1-14.

[827] SWICKLIK Michael, « French Painting and the Use of Varnish, 1750-1900 », *art. cit*., p. 160-161.

[828] CALLEN Anthea, *The Art of Impressionism*, *op. cit.*, p. 12.

impressionnistes, en prenant le contrepied du trompe-l'œil académique, font preuve de transparence par la révélation des procédés matériels de la peinture. L'état d'inachèvement saisit l'œuvre à une étape intermédiaire de son processus de fabrication, en exposant au spectateur le matériau brut du support, le coup de brosse du peintre et le relief de la couche picturale.

La distinction entre l'esquisse préparatoire et l'œuvre aboutie, à une époque où le développement de la technique *alla prima* entraîne leur assimilation, se perpétue dans la peinture idéaliste comme dans l'enseignement académique par le soin apporté à la finition du tableau. L'esthétique de l'inachevé connaît une faible diffusion dans le cercle rosicrucien. La surface heurtée du *non finito*, creusée par les réserves et empâtée par les touches, y est généralement reléguée aux peintures inachevées (par exemple l'*Autoportrait* [fig. 17] de Jean Delville) ou préparatoires (comme l'esquisse d'*Hylas et les nymphes* [fig. 243] par Edgard Maxence). Alphonse Osbert fait exception par son usage privilégié de la réserve et du divisionnisme, qui confère l'apparence de la pochade à des tableaux de grand format comme *L'Adieu au soleil* [fig. 91]. Les autres peintres du corpus s'autorisent tout au plus à mettre en évidence la texture du support et l'empreinte de la brosse par la négligence des fonds, sensible dans le *Portrait des enfants de Louis Nève* [fig. 83] de Fernand Khnopff ou dans *Un rêve qui passe* [fig. 174] d'Armand Point. Si un certain laisser-aller dans l'exécution des décors est toléré de la part des artistes idéalistes, la finition des figures reste en revanche une étape indispensable. L'achèvement du tableau est rarement poussé jusqu'à l'obtention d'une surface léchée, lisse et brillante, telle qu'elle apparaît dans *L'Ange des splendeurs* [fig. 16] de Jean Delville ou *Princesse de légende* [fig. 167] d'Armand Point. La plupart des artistes rosicruciens tendent à une peinture finie plutôt que léchée – au subjectile voilé sans être caché, à la touche légère sans être blaireautée, à la surface homogène sans être égalisée – dont la matérialité est moins effacée par la facture du peintre qu'atténuée par la posture du spectateur placé en retrait des œuvres de très grand format telles que les *Passantes de rêve* [fig. 39] d'André des Gachons ou *La Révélation* [fig. 199] de Gaston Bussière. La finition de la peinture idéaliste, adaptée au motif et au format par le relâchement de la facture sur l'arrière-plan de la composition ou sur les toiles de grandes dimensions, se tient ainsi éloignée du *non finito* intentionnel de l'impressionnisme autant que du fini excessif de l'académisme.

Le vernissage du tableau

Le vernissage du tableau est l'ultime acte de finition du peintre, dont l'exigence ou la négligence oppose le fini académique au *non finito* impressionniste dans le dernier quart du

XIXe siècle[829]. La pose d'une couche de protection à base de résine, particulièrement adaptée à la peinture à l'huile, s'impose en même temps que cette recette à partir du XVIe siècle. La règlementation du Salon de peinture et de sculpture transforme cette habitude technique en une norme esthétique et en un rituel social par l'institution en 1803 – en premier lieu pour l'exposition du concours du prix de Rome, et par la suite pour le Salon – du jour de vernissage destiné à la finition des tableaux à la veille de l'ouverture de l'exposition au public[830]. Le vernissage des œuvres exposées au Salon, obligatoire jusque dans les années 1880, reste habituel après cette date : les œuvres doivent être livrées déjà vernies ou, seulement si leur exécution trop récente ne le permet pas, être protégées sur place. La finition de l'œuvre, non seulement encadrée par le règlement, mais couramment déléguée à un tiers (en particulier le marchand de couleurs), n'est plus un choix ni même un acte de l'artiste : les centaines de tableaux accrochés au Salon sont uniformisés par la pose systématique d'une couche de protection, sans considération pour les préférences individuelles des exposants. La ritualisation du vernissage au Salon désigne la présence d'une couche de vernis, dont la surface lisse et brillante satisfait tous les critères du fini, comme la marque de l'académisme tout au long du XIXe siècle[831]. Cette pratique est néanmoins partagée par de nombreux peintres indépendants au cours de la décennie 1890. Par nécessité de protéger leur peinture ou par goût pour les effets optiques de la résine, des artistes impressionnistes comme Auguste Renoir ou symbolistes comme Gustave Moreau décident encore de vernir leurs tableaux, à une époque où le bien-fondé de cette pratique est remis en question[832].

Le refus du vernissage apparaît dans le dernier quart du XIXe siècle comme un choix idéologique de la part de peintres indépendants qui manifestent leur opposition au système académique par la transgression des critères du fini et des règles du Salon. Alors que la pose du vernis satisfait une convention esthétique héritée de la tradition, son absence démontre une liberté artistique ancrée dans la modernité. Le refus du vernissage résulte également d'une préférence optique chez les peintres impressionnistes et leurs successeurs qui opposent l'aspect

---

[829] Au sujet du vernissage dans la peinture française du XIXe siècle, voir : CALLEN Anthea, « Framing the Debate », *in The Art of Impressionism*, *op. cit.*, p. 191-216 ; SWICKLIK Michael, « French Painting and the Use of Varnish, 1750-1900 », *art. cit*., p. 157-174.

[830] CALLEN Anthea, *The Art of Impressionism*, *op. cit.*, p. 209.

[831] *Ibid*., p. 210 : *« Varnish had a normative function: it made vanguard art look more like academic art. »* (« Le vernis avait une fonction normative : il donnait à l'art d'avant-garde une apparence plus proche de l'art académique. ») [Traduction personnelle.]

[832] Renoir pratique le vernissage tout au long de sa carrière, à l'exception possible des œuvres de sa manière « aigre » dans les années 1880 : SWICKLIK Michael, « French Painting and the Use of Varnish, 1750-1900 », *art. cit*., p. 167-168.
Le matériel de Gustave Moreau inclut du « vernis fin au mastic G. Édouard » : PILLU Hélène, « Étude du matériel de Gustave Moreau », *art. cit.*, p. 43.

mat de leurs peintures non vernies à l'éclat luisant des tableaux léchés de l'académisme[833]. Cette matité, recherchée à chaque étape du processus de fabrication du tableau par le choix d'un support absorbant (au matériau brut ou au subjectile encollé) et par l'emploi d'un liant maigre (de nature aqueuse ou appauvri en huile), doit être préservée au moment de la finition par l'exclusion de la couche de protection[834]. Le refus du vernissage est plus simplement motivé par les préoccupations techniques d'une génération d'artistes soucieuse de protéger la peinture contre les effets nuisibles du vieillissement du vernis. L'absence de couche de protection constitue paradoxalement une mesure de conservation préventive destinée à éviter le jaunissement, l'obscurcissement et l'altération des couleurs causés par le vernissage. Ces trois facteurs idéologique, optique et technique détournent de nombreux peintres de la fin du XIXe siècle du vernissage de leurs tableaux. Le recul d'une pratique si profondément ancrée dans les habitudes des artistes contemporains n'est pas instantané, et encore moins généralisé. Les peintres impressionnistes, soumis à la pression de leurs marchands et de leurs clients en attente d'œuvres finies, admettent encore le vernissage dans les années 1860-1870 avant que Joris-Karl Huysmans ne remarque son abandon lors de leur sixième exposition en 1881[835]. Camille Pissarro, contraint d'ajouter l'inscription « veuillez ne pas vernir[836] » au revers de ses toiles pour faire respecter son choix, est le plus engagé dans la lutte contre la pratique contemporaine du vernissage. Il est suivi dans cette voie par les peintres néo-impressionnistes qui systématisent l'absence de couche de protection pour ne pas risquer la décoloration de leurs tableaux fondés sur la pureté de la couleur[837]. Une lettre de Georges Seurat exprime en 1887 leur avis péremptoire sur le sujet : « Je crois utile de vous faire connaître l'horreur que m'inspire le vernis. Il arrive souvent qu'un marchand de couleurs vernisse sans ordres, croyant bien faire, envoyant ensuite sa petite note [VETO] je m'oppose à tout vernissage de mes toiles gratuit ou payé[838]. »

---

[833] Au sujet de la recherche de matité dans la peinture de la fin du XIXe siècle, voir : CALLEN Anthea, « The Unvarnished Truth: Mattness, "Primitivism" and Modernity in French Painting, c. 1870-1907 », *The Burlington Magazine*, vol. 136, n° 1100, 1994, p. 738–746 ; JIRAT-WASIUTYŃSKI Vojtěch et NEWTON Travers H., « Absorbent Grounds and the Matt Aesthetic in Post-Impressionist Painting », *art. cit*.

[834] LANGLAIS Xavier de, *La Technique de la peinture à l'huile*, *op. cit*., p. 94.

[835] HUYSMANS Joris-Karl, *L'Art moderne*, *op. cit.,* p. 275 ; SWICKLIK Michael, « French Painting and the Use of Varnish, 1750-1900 », *art. cit*., p. 166-167.

[836] PISSARRO Camille. Cité dans : SWICKLIK Michael, « French Painting and the Use of Varnish, 1750-1900 », *art. cit*., p. 168.

[837] SWICKLIK Michael, « French Painting and the Use of Varnish, 1750-1900 », *art. cit*., p. 169 : *« While the unvarnished look had apparently become a matter of choice for the impressionists, it was a matter of dogma for the neo-impressionists, who by then also included Pissarro. »* (« Alors que l'apparence non vernie était apparemment devenue un choix pour les impressionnistes, elle était un dogme pour les néo-impressionnistes, qui incluaient aussi Pissarro à ce moment-là. ») [Traduction personnelle.]

[838] SEURAT Georges, Lettre à Octave Maus, s. l., 19 janvier 1887. Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, Archives Octave Maus. Cité dans : HERBERT Robert Louis, *Georges Seurat, 1859-1891*, catalogue d'exposition

Le vitrage offre une alternative au vernissage pour la protection des tableaux, qui présente l'avantage de ne pas altérer le chromatisme ni d'augmenter l'éclat de la surface picturale. Cette solution, recommandée dès 1829 par Jacques-Nicolas Paillot de Montabert pour les tableautins, peut être étendue à la fin du siècle aux œuvres de grand format grâce aux progrès dans la production de vitres de dimensions élargies[839]. La mise sous verre du tableau, désignée comme le « système anglais[840] » par Joris-Karl Huysmans, est une pratique habituelle dans les Salons et les musées d'Angleterre du dernier quart du XIXe siècle, qui se diffuse à la même époque en France sur le modèle des peintres académiques (comme Lawrence Alma-Tadema) et préraphaélites (comme Edward Burne-Jones[841]). L'ajout d'une vitre de protection aux cadres des impressionnistes est attesté au plus tard lors de leur sixième exposition collective en 1881, un exemple bientôt suivi par les peintres néo-impressionnistes[842]. L'exposition des tableaux sous verre, à la manière des objets en vitrine des grands magasins qui ouvrent leurs portes à la même époque, est perçue par Anthea Callen comme un signe supplémentaire de la modernité impressionniste[843].

Le vernissage du tableau, ainsi contesté par les générations impressionniste et néo-impressionniste, n'est plus un choix unanime dans les ateliers de la fin du XIXe siècle. La diversité des pratiques observées dans le corpus confirme la divergence des opinions des artistes idéalistes face aux enjeux idéologiques, optiques et techniques posés par l'adoption ou l'abandon du vernissage dans les années 1890. Le rite du vernissage, parce qu'il satisfait leur exigence de finition, se perpétue dans l'art de Maurice Chabas, Jean Delville, Alphonse Osbert et Armand Point. Edgard Maxence maintient également l'usage de vernis à tableaux – notamment dans *Concert d'anges* [fig. 238] dont la couche de protection est présumée d'origine –, dont l'ingrédient principal pourrait être la résine ou la cire d'après sa correspondance avec Émile Blanchet et son témoignage auprès de Charles Moreau-Vauthier[844]. Edmond Aman-Jean, pour sa part, « vernit au bout d'un an » ses tableaux en optant pour une

(Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 9 avril – 12 août 1991, New York, Metropolitan Museum of Art, 24 septembre 1991 – 12 janvier 1992), Paris, Réunion des musées nationaux, 1991, p. 36.

[839] CALLEN Anthea, *The Art of Impressionism*, *op. cit.*, p. 212.

[840] HUYSMANS Joris-Karl, *L'Art moderne*, *op. cit.,* p. 275 : « Outre qu'ils usent, presque tous, de l'aquarelle, du pastel et de la gouache, ils ont corrigé le miroitant de l'huile enduite de vernis, en adoptant, pour la plupart, le système anglais qui consiste à laisser la peinture mate et à la recouvrir d'un verre. »

[841] SWICKLIK Michael, « French Painting and the Use of Varnish, 1750-1900 », *art. cit*., p. 167.

[842] *Ibid*., p. 167-169.

[843] CALLEN Anthea, *The Art of Impressionism*, *op. cit.*, p. 203.

[844] Dossier d'Edgard Maxence, *Concert d'anges*, 2010, Beauvais, Musée de l'Oise, inv. 90.11.
MAXENCE Edgard, Lettre à Émile Blanchet, [La Bernerie-en-Retz], 16 septembre 1915. Reproduit dans : BLANCHET Frédéric, *Les Blanchet, teinturiers, broyeurs, marchands de couleurs, papetiers, libraires, 1834-1964*, *op. cit*., p. 160 : « Aussi du vernis à tableaux cristal petit flacon. »
MOREAU-VAUTHIER Charles, *Comment on peint aujourd'hui*, *op. cit*., p. 84 : « Maxence. – Vernis à la cire. »

finition mate[845]. La documentation disponible sur d'autres tableaux vernis (*Au Louvre* [fig. 197] d'Étienne Azambre et *Composition allégorique* [fig. 233] de Charles Maurin) incite à généraliser cette pratique à plusieurs peintres rosicruciens, sans permettre d'attester que leur couche de protection a bien été posée de la main de leur auteur[846]. Si la décision de vernir rapproche de nombreux artistes idéalistes, les propriétés du vernis les différencient cependant : la préférence d'Osbert pour une mince couche de protection incolore et satinée, signe de son rejet de l'aspect léché donné à la peinture académique par son épaisse couche de vernis brillant, contraste avec le fini lisse, lustré voire mordoré des tableaux de Point, en harmonie avec les peintures de Salon de son temps. L'attention exceptionnelle accordée par Point au vernissage ne relève pourtant pas du respect d'une convention institutionnelle dictée par l'académie, mais de la concrétisation d'un programme technique orienté vers la tradition. Son expérimentation avant 1896 du vernis à l'albumine, à l'alcool, à l'encaustique et à la résine, puis vers 1910 d'une patine mordorée, représente une facette essentielle de son projet de rénovation des techniques picturales du passé.

D'autres peintres rosicruciens – Fernand Khnopff, Alexandre Séon, ainsi que Ferdinand Hodler – prennent au contraire la résolution de ne pas vernir leurs tableaux[847]. L'abandon du vernissage est une mesure de prévention de la part de Séon qui tente en 1896 de convaincre un conservateur de musée, Jean Grivolat, que l'absence de vernis garantit une meilleure conservation du tableau[848]. Son opinion est vraisemblablement partagée par Khnopff qui a pu tirer les leçons des peintures de James Abbott McNeill Whistler, gâtées par un vernissage répété lors de leur exposition aux XX dans les années 1880[849]. Une préférence esthétique s'ajoute toutefois aux motivations techniques de Khnopff, au regard de sa critique en 1901 de l'obscurcissement et de l'archaïsme des tableaux présentés aux expositions annuelles du Sillon, imputables aux vernis teintés en faveur auprès des peintres de ce mouvement artistique belge : « Bien que l'exposition du club du "Sillon" ait été en apparence moins sombre que d'habitude cette année, on trouve cependant qu'il y avait encore trop d'imitation des peintures

[845] MOREAU-VAUTHIER Charles, *Comment on peint aujourd'hui*, *op. cit*., p. 81 ; JUMEAU-LAFOND Jean-David, *Les Peintres de l'âme*, *op. cit.*, p. 29.
[846] Dossier d'Étienne Azambre, *Au Louvre*, Paris, C2RMF, F15969 ; Dossier de Charles Maurin, *Composition allégorique*, Paris, C2RMF, C2RMF70336.
[847] CASADIO Francesca, INGE Fiedler, HIRSCH Sharon L. et HOERMANN Lister Kristin, « Hodler's Truth », *art. cit.*, p. 109.
[848] SÉON Alexandre, Lettre à Jean Grivolat, Paris, [vers 1896-1897]. Saint-Étienne, Musée d'Art moderne et contemporain.
[849] DRAGUET Michel, *Fernand Khnopff: Portrait of Jeanne Kéfer*, *op. cit.*, p. 64.

anciennes – imitation réalisée au moyen de vernis savamment mélangés[850]. » La suppression de la couche de protection a l'avantage de préserver le chromatisme clair et la finition mate de la peinture, deux qualités activement recherchées par Khnopff et Séon.

Le vitrage est une solution approuvée par les artistes idéalistes réfractaires au vernissage, au regard des tableaux de Khnopff (entre autres *Des caresses* [fig. 61]) et de Séon (en particulier *Lamentation d'Orphée* [fig. 180]) aujourd'hui exposés sous verre. Les deux peintres ont connaissance du mode d'exposition spécifique aux tableaux anglais. Séon explique en 1896 à Jean Grivolat qu'« en Angleterre les tableaux sont tous sous verre ; c'est un bon moyen de conservation. Avec notre climat le verre est moins nécessaire[851]. » Cette dernière remarque suggère que le peintre n'admet le vitrage qu'en dernier recours, lorsque les conditions de conservation de ses œuvres l'exigent : l'exemple du *Poète* [fig. 186], dénué à l'origine de vernis comme de verre, indique sa volonté de ne pas altérer l'aspect de ses peintures par la pose d'une couche ni d'une vitre de protection[852]. Khnopff, de son côté, découvre l'encadrement britannique devant *The Beguiling of Merlin* [fig. 260] d'Edward Burne-Jones à l'Exposition universelle de Paris en 1878, dont il se remémore encore en 1919 « la glace qui complète habituellement les cadres anglais[853] ». La vitre, adoptée sous l'influence de la peinture préraphaélite, répond moins à une mesure de protection qu'à un choix d'accrochage de la part de Khnopff qui expose ses peintures comme ses dessins sous verre dans l'environnement pourtant sécurisé de sa maison-atelier, ainsi que le remarque Reinhold Heller[854]. Sa prédilection pour ce matériau au cours de la décennie 1890 est attestée par une photographie ancienne de l'artiste devant le cadre vitré d'*Une aile bleue* [fig. 88] et illustrée par l'encadrement d'origine de *L'Encens* [fig. 64[855]]. La pose d'une vitre comme substitut au vernis n'est probablement pas exclusive à Khnopff et Séon dans le cercle rosicrucien, bien qu'aucun autre exemple original

---

[850] F. K. [KHNOPFF Fernand], « Studio-Talk: Brussels », *The Studio*, vol. XXII, nº 95, février 1901, p. 54-56. Reproduit dans : HOWE Jeffery W. (éd.), *Fernand Khnopff*, *op. cit*., p. 279 : *« Although the Exhibition of the "Sillon" Club was less sombre in appearance than usual this year, one nevertheless felt that there was still too much imitation of old pictures – imitation achieved by means of skillfully-mixed varnishes. »* [Traduction personnelle.]

[851] SÉON Alexandre, Lettre à Jean Grivolat, Paris, [vers 1896-1897]. Saint-Étienne, Musée d'Art moderne et contemporain.

[852] Le cadre d'origine du *Printemps*, comme celui du *Poète*, n'était pas vitré : Courriel de Jean-David Jumeau-Lafond, 8 mai 2023.

[853] [KHNOPFF Fernand], « L'Enchantement de Merlin », *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, nº 1-3, 1919, p. 13-18. Reproduit dans : HOWE Jeffery W. (éd.), *Fernand Khnopff*, *op. cit*., p. 454-458.

[854] HELLER Reinhold, « Concerning Symbolism and the Structure of Surface », *art. cit.*, p. 151.

[855] Fernand Khnopff devant *Une aile bleue*, s. l., s. d. Reproduit dans : GOLOVTEEVA Maria, « "Des Esseintes" of Brussels: Artifice of the Villa Khnopff », *art. cit.* ; Notice de Fernand Khnopff, *L'Encens*, [https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/lencens-146425], consulté le 28 octobre 2023.

n’ait été porté à notre connaissance. La protection du tableau, par le vernissage ou le vitrage, démontre dans tous les cas l’exigence de finition de la peinture idéaliste.

LE BELLER, Elodie. La matérialité de la peinture idéaliste à l’époque du Salon de la Rose † Croix (1892-1897) - 2024

Conclusion

Les artistes idéalistes participent aux évolutions majeures de l'histoire technique de la peinture à la fin du XIXe siècle, en tant que témoins de l'industrialisation du marché du matériel artistique, initiateurs de la rénovation de recettes picturales anciennes et héritiers des recherches techniques académiques et impressionnistes. Sans être réfractaires aux innovations de l'industrie, les peintres rosicruciens ne se laissent aucunement brider par les normes du « prêt-à-peindre » imposées par le monopole des marchands de couleurs, la standardisation des toiles sur châssis et le conditionnement des peintures en tubes, dont ils se distancient au besoin par le choix de supports ou de couleurs artisanaux. L'hégémonie de la peinture à l'huile est de la même manière refusée par ce groupe d'artistes fascinés par les secrets d'atelier des maîtres du Moyen Âge et de la Renaissance, dont ils aspirent à rénover les techniques de la peinture au vernis, de la détrempe, de la tempera, de la fresque et de l'encaustique. La pluralité des modèles anciens et contemporains dément par ailleurs les querelles de chapelle entre l'académisme, l'impressionnisme et le symbolisme dont les recherches se croisent dans la pratique des peintres rosicruciens : leur technique respecte l'enseignement académique par le travail en plusieurs séances à l'atelier, la modulation des valeurs mélangées sur la palette, l'effacement de la touche posée au pinceau ou l'exigence de finition du tableau verni, tout en suivant les expériences impressionnistes sur le plein air, la peinture claire, le divisionnisme ou le cadre vitré. La matérialité de la peinture idéaliste naît du syncrétisme de la tradition de l'artisanat, de l'art ancien et de l'académisme d'une part, et de la modernité de l'industrie, de l'art contemporain et de l'impressionnisme d'autre part. Elle aboutit ainsi à l'éclosion d'une « tradition moderne », selon l'expression attachée aux successeurs de Pierre Puvis de Chavannes[856]. L'histoire technique de la peinture du XIXe siècle ne suffit pas, cependant, à justifier les choix matériels et techniques des peintres rosicruciens. Aux facteurs historiques s'ajoutent des préceptes esthétiques, dont l'identification nécessite de confronter la pratique à la doctrine de l'art idéaliste, formulée par Joséphin Peladan dans le cadre du Salon de la Rose † Croix.

[856] WATTENMAKER Richard J., *Puvis de Chavannes and the Modern Tradition*, catalogue d'exposition (Toronto, Art Gallery of Ontario, 24 octobre – 30 novembre 1975), Toronto, Art Gallery of Ontario, 1976.

PARTIE III : IDÉE ET MATIÈRE

Introduction

La philosophie idéaliste de l'art repose sur l'antinomie de la matière et de l'idée héritée du dualisme platonicien : elle oppose la matérialité de la pâte modelée par la main du peintre à l'idéalité du sujet élaboré par l'esprit de l'artiste. Les théoriciens et les critiques du symbolisme pictural professent tout au long de la décennie 1890 la primauté de l'idéalité sur la matérialité, de la conception sur l'exécution, de l'iconographie sur la technique, par leur définition de l'œuvre d'art comme expression de l'idée. Ce postulat fonde la doctrine esthétique de l'Ordre de la Rose † Croix et du Sâr Joséphin Peladan, dont le Salon annuel ambitionne de promouvoir l'art idéaliste par l'exposition d'œuvres qui en illustrent les principes. Mary Slavkin, dans sa thèse *Dynamics and Divisions at the Salons of The Rose-Croix*, s'attache à déceler les points de divergence entre la théorie idéaliste de Peladan et la pratique artistique des exposants[857]. L'énonciation et l'application de préceptes relatifs à la matérialité de la peinture attendent encore d'être interrogées pour prolonger ses efforts : les matériaux et les techniques des peintres idéalistes concrétisent-ils le programme esthétique du Salon de la Rose † Croix ? La partie finale de cette thèse recherche dans la doctrine rosicrucienne les clefs d'interprétation des caractéristiques matérielles et techniques précédemment décrites et contextualisées. Elle confronte à cet effet les écrits et les œuvres représentatifs de la théorie et de la pratique de la peinture idéaliste, en accordant la priorité aux textes édités et aux objets exposés dans le cadre de la Rose † Croix esthétique. La théorie idéaliste, d'une part, est formulée dans les publications officielles de l'Ordre de la Rose † Croix signées par Peladan après sa fondation en 1891 et dans les écrits sur l'art rédigés à la même période par certains peintres rosicruciens[858]. La pratique idéaliste, d'autre part, est illustrée dans les peintures présentées au Salon de la Rose † Croix par les sept artistes du corpus et les autres exposants entre 1892 et 1897[859]. À travers l'analyse comparée des écrits et des œuvres, cette troisième partie aspire à révéler les enjeux idéologiques

[857] SLAVKIN Mary, *Dynamics and Divisions at the Salons of The Rose-Croix*, *op. cit*.
[858] Pour une liste des publications de l'Ordre de la Rose † Croix et des écrits sur l'art des peintres du corpus, voir : Volume I, sources et bibliographie.
[859] Pour les fiches techniques et les reproductions d'une sélection d'œuvres exposées au Salon de la Rose † Croix (signalées « R†C 1892 » en légende), voir : Volume II, illustrations.
L'exposition *Mystical Symbolism* réunissait en 2017 un ensemble de plusieurs dizaines d'œuvres retracées à partir des catalogues des six Salons de la Rose † Croix : GREENE Vivien (éd.), *Mystical Symbolism: The Salon de la Rose+Croix in Paris, 1892-1897*, *op. cit*.

LE BELLER, Elodie. La matérialité de la peinture idéaliste à l'époque du Salon de la Rose † Croix (1892-1897) - 2024

qui sous-tendent les choix de matériaux et de techniques des peintres idéalistes, désormais regardés du point de vue de la philosophie, de la théorie et de la critique d'art. Les principes d'idée, de forme et de matière hiérarchisés dans l'esthétique idéaliste ordonnent son plan, chacun introduit par un exposé de la doctrine du Salon de la Rose † Croix sur le sujet. Un premier chapitre sur la primauté de l'idée réconcilie l'idéalité et la matérialité de la peinture par le rapprochement entre les spéculations des théoriciens et les expérimentations des artistes engagés ensemble dans la renaissance idéaliste à la fin du XIXe siècle. Un second chapitre sur le dessin de la forme accompagne la transition du dessin vers la peinture, c'est-à-dire de la conception vers l'exécution, dans le travail préparatoire des peintres idéalistes. Un chapitre final sur la matière de la peinture, révélateur de la convenance entre la technique et l'iconographie de l'œuvre, confronte l'art idéaliste à la peinture léchée et à la peinture empâtée caractéristiques de la création picturale de son temps.

Chapitre 1 : Primauté de l'idée

Introduction : Doctrine

L'esthétique idéaliste reconnaît la primauté de l'idée sur la forme et la matière dans la création artistique. Ce postulat installe les bases d'un système hiérarchisé mais cohérent, dont la structure articule l'idéalité et la matérialité de la peinture. Le système à l'origine de la doctrine de la Rose † Croix esthétique peut être reconstitué par le recoupement entre les spéculations des théoriciens de l'esthétique idéaliste (en particulier Joséphin Peladan) et les expérimentations des représentants de l'art idéaliste (en priorité les peintres du corpus). L'esthétique néoplatonicienne, la théologie chrétienne et l'aristocratie artistique constituent trois fondements philosophique, religieux et sociologique sur lesquels s'érige la doctrine esthétique de l'Ordre de la Rose † Croix, dont l'écho résonne jusque dans la matérialité des tableaux accrochés aux cimaises de son Salon.

L'esthétique néoplatonicienne

La philosophie symboliste de l'art, et l'esthétique idéaliste du Salon de la Rose † Croix en particulier, trouvent leur source dans la théorie des idées de Platon et son commentaire par Plotin[860]. Leur aspiration à l'idéal découle de l'antinomie et de la hiérarchie entre les deux principes identifiés par Platon : la matière – la réalité physique, concrète, sensible, éphémère de l'apparence méprisée car illusoire ; et l'idée – la réalité métaphysique, abstraite, intelligible, éternelle de l'essence reconnue comme absolue. L'hylémorphisme aristotélicien, dissident de l'idéalisme platonicien, en reconduit le dualisme malgré de profondes divergences. Aristote appréhende les deux principes constitutifs de la substance des êtres vivants, la matière et la forme, et le mouvement par lequel la seconde est projetée dans la première : la matière qui contient l'être en puissance est dépendante de la forme qui accomplit l'être en devenir. La thèse de Platon contre le trompe-l'œil de l'image est dépassée par l'esthétique de la *technè* d'Aristote, dont la pensée artificialiste de l'art reconnaît pleinement la matérialité de l'artefact produit par l'homme[861]. La relecture d'Aristote par les théoriciens de l'art de la Renaissance italienne suscite une compréhension plus active et plus subjective de la matérialité et de la technicité de

[860] Au sujet du platonisme et du néoplatonisme dans la philosophie symboliste de l'art, voir : FRANGNE Pierre-Henry, « Néoplatonisme », *in La Négation à l'œuvre : la philosophie symboliste de l'art*, *1860-1905*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 55-59.

[861] Au sujet de la conception artificialiste de l'art comme *technè* chez Aristote, et de son influence sur la théorie de l'art de la Renaissance italienne, voir : KLEIN Robert, *L'Esthétique de la technè : l'art selon Aristote et les théories des arts visuels au XVIe siècle*, Paris, Institut national d'histoire de l'art, 2017 [1962].

l'art, pensé non plus comme la « *fabrication* d'objets conformes à leur idée », mais comme l'« *expression* d'un *concetto* » (d'un concept[862]). Le platonisme et l'aristotélisme, deux traditions philosophiques encore vivaces aux périodes moderne et contemporaine, donnent naissance à une théorie hybride de l'idéalisme au XVIe siècle qui présage déjà de la définition du symbolisme au XIXe siècle[863].

L'histoire contemporaine de l'idéalisme philosophique débute avec sa dénomination par Gottfried Wilhelm Leibniz en 1702. Son extension au domaine artistique intervient dans les cours de *Philosophie de l'art* professés par Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling en 1802-1805 et ceux d'*Esthétique* dispensés par Georg Wilhelm Friedrich Hegel en 1820-1829[864]. Plusieurs théoriciens de l'art français, héritiers de la thèse de Hegel – « le *beau* se détermine donc comme l'*apparence* sensible de l'idée[865] » –, développent au milieu du XIXe siècle une esthétique idéaliste fondée sur une définition de la beauté comme expression de l'idéal. Assimilé à l'*Idée*, à *Dieu* ou à la *Vérité* selon les auteurs, l'idéal est la quête poursuivie en parallèle par Jacques-Nicolas Paillot de Montabert dans *L'Artistaire* publié à titre posthume en 1855, par Charles-Ambroise-Napoléon Maignien dans les *Études de littérature et d'art* imprimées en 1862 et par Charles Blanc dans la *Grammaire des arts du dessin* éditée pour la première fois en 1867[866]. Les théoriciens du symbolisme pictural s'inscrivent dans ce même courant de pensée avec l'intention d'opposer une « réaction idéaliste[867] » au réalisme dominant : la conception de l'œuvre d'art comme symbole d'une *idée*, d'après le vocable unanimement admis à partir du manifeste du symbolisme littéraire par Jean Moréas en 1886,

---

[862] *Ibid*., p. 209.

[863] *Ibid*., p. 207 : « L'idéalisme ne serait donc qu'un prolongement légitime de l'aristotélisme, de la *Physique* et *Métaphysique* d'une part, de la *Poétique* de l'autre. Mais il reste qu'il s'y greffait, sur la définition orthodoxe de la *technè*, un tel nombre d'éléments platoniciens et néoplatoniciens qu'il serait abusif de parler encore de péripatétisme, bien qu'il importe de retenir que ce que les doctrines de l'art appellent, au XVIe siècle, *idea* n'est souvent que l'universel d'Aristote ou même tout simplement l'image intérieure. Parmi les éléments plus ou moins néoplatoniciens nouvellement admis dans la doctrine d'Aristote, le plus connu est l'idée de symbole. Il est facile de "prouver", avec des définitions convenablement choisies, que l'art envisagé comme expression d'un *concetto* n'est autre chose qu'une espèce du genre symbole, – le revêtement sensible ou la forme "intuible" [sic] d'une idée. »

[864] SCHELLING Friedrich Wilhelm Joseph von, *Philosophie de l'art*, PERNET Alain et SULZER Caroline (trad.), Grenoble, Jérôme Million, 1999 [1859] : la première édition posthume de la *Philosophie de l'art* en 1859 ne connaît aucune traduction française au XIXe siècle.
HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique*, t. I-II, BÉNARD Charles (trad.), Paris, Librairie générale française, 1997 [1832] : la première édition posthume de l'*Esthétique* en 1832 est suivie d'une première traduction en français par Charles Bénard entre 1840 et 1852.

[865] HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique*, t. I, *op. cit*., p. 177.

[866] PAILLOT DE MONTABERT Jacques-Nicolas, *L'Artistaire : livre des principales initiations aux beaux-arts, la peinture, la sculpture, l'architecture, la poésie, la musique, la mimique et la gymnastique*, Paris, Alexandre Johanneau, 1855 ; MAIGNIEN Charles-Ambroise-Napoléon, *Études de littérature et d'art*, Grenoble, A. Merle et Cie, 1862 ; BLANC Charles, *Grammaire des arts du dessin*, *op. cit*.

[867] AURIER Gabriel Albert, « Le symbolisme en peinture : Paul Gauguin », *art. cit.*, p. 158.

s'impose dans la presse et l'édition fin-de-siècle sous la plume de Gabriel Albert Aurier, de Gustave Soulier, d'Alphonse Germain et d'André Mellerio[868]. La citation de Platon en exergue de l'article fondateur d'Aurier rappelle le lignage néoplatonicien de ces auteurs[869].

Joséphin Peladan appartient à cette génération d'écrivains français engagés dans la renaissance de l'idéalisme à la fin du XIXe siècle[870]. L'Ordre de la Rose † Croix dans lequel il officie au titre suprême de *Grand Maître*, et plus particulièrement la branche esthétique de la société instaurée en 1891, annonce sa mission : « L'*Ordre de la Rose + Croix du Temple* se ramifie présentement en *Rose + Croix Esthétique* pour restaurer en toute splendeur, le culte de l'IDÉAL avec la TRADITION pour base et la BEAUTÉ pour moyen[871]. » Le Salon de la Rose † Croix, principale manifestation annuelle de l'Ordre, vise à réformer la civilisation latine et l'art contemporain tombés en décadence sous le poids du matérialisme et du réalisme par le truchement d'une exposition artistique, envisagée comme un moyen de diffusion de l'idéalisme auprès du grand public[872]. Ce programme est illustré, à l'occasion des six Salons consécutifs entre 1892 et 1897, par les artistes invités et les œuvres sélectionnées sous l'autorité de Peladan pour représenter l'art idéaliste[873]. Il est par ailleurs expliqué dans les publications officielles de l'Ordre de la Rose † Croix, constitutives du paratexte du Salon et réparties par Mary Slavkin en quatre catégories : la doctrine ; les règles ; les actes, mandements et constitutions ; les publicités et articles de presse[874]. La plus pertinente est la doctrine éditée en 1894 sous le titre *L'Art idéaliste et mystique : doctrine de l'Ordre et du Salon annuel des Rose+Croix*, un essai d'esthétique dans lequel Peladan synthétise les préceptes qui gouvernent sa critique d'art depuis

---

[868] MORÉAS Jean, « Un manifeste littéraire : le symbolisme », *art. cit.* ; AURIER Gabriel Albert, « Le symbolisme en peinture : Paul Gauguin », *art. cit.* ; GERMAIN Alphonse, « L'idéalisme-idéisme », *in Pour le Beau*, *op. cit.*, p. 29-36 ; SOULIER Gustave, « Les Artistes de l'âme », *art. cit.* ; MELLERIO André, *Le Mouvement idéaliste en peinture*, *op. cit*.

[869] PLATON, *La République*, IVe siècle avant J.-C. Cité dans : AURIER Gabriel Albert, « Le symbolisme en peinture : Paul Gauguin », *art. cit.*, p. 155 : « Que crois-tu qu'il répondrait si on lui disait que, jusqu'alors, il n'a vu que des fantômes, qu'à présent il a devant les yeux des objets plus réels et plus près de la vérité ? Ne penserait-il pas que ce qu'il voyait auparavant était plus réel que ce qu'on lui montre ? »

[870] Au sujet de l'idéalisme dans la littérature du XIXe siècle, voir : SCHIANO-BENNIS Sandrine, *La Renaissance de l'idéalisme à la fin du XIXe siècle*, Paris, Honoré Champion, 1999.

[871] PELADAN Joséphin, *Salon de la Rose † Croix*, *op. cit.*, p. 7.
PELADAN Joséphin, *Le Salon de Joséphin Peladan avec instauration de la Rose-Croix esthétique*, Paris, E. Dentu, 1891.

[872] LARMANDIE Léonce de, *L'Entracte idéal : histoire de la Rose-Croix*, Paris, Bibliothèque Chacornac, 1903, p. 10 : « Nous convînmes aisément que le temps n'était pas propice à la constitution d'un groupe d'occulte métaphysique, mais que les beaux-arts, par contre, offriraient à nos efforts une carrière vaste et utile, et que par le canal esthétique nous pourrions faire pénétrer nos théories spiritualistes dans les cervelles frivoles de nos contemporains. »

[873] PELADAN Joséphin, « Règle pour la Geste Esthétique de 1893 », *La Rose+Croix : Organe trimestriel de l'Ordre*, 1er fascicule, Paris, Commanderie de Tiphereth, avril 1892, p. 27 : « L'Ordre procède par invitation d'abord vis-à-vis de l'artiste ; ensuite vis-à-vis des œuvres elles-mêmes, que le Sar ira voir à l'atelier dans le mois précédent le Salon. »

[874] SLAVKIN Mary, *Dynamics and Divisions at the Salons of The Rose-Croix*, *op. cit.*, p. 6-7.

LE BELLER, Elodie. La matérialité de la peinture idéaliste à l'époque du Salon de la Rose † Croix (1892-1897) - 2024

les années 1880. Cet essai respecte les précédentes théories idéalistes dont il reprend la définition de l'art comme aspiration à l'idéal (« Si la Beauté est le but, l'art, le moyen, quelle sera la règle ? L'idéal. ») et de l'œuvre comme expression de l'idée (« il n'est pas de chef-d'œuvre qui ne soit le reflet d'une idée éternelle[875] »).

Néoplatonicien assumé, Peladan se réfère directement à Platon et cite longuement Maxime de Tyr (philosophe platonicien d'origine phénicienne du IIe siècle) pour étayer sa théorie de la beauté :

> « Platon seul a osé considérer la Beauté comme un être spirituel existant indépendamment de nos conceptions : et un penseur injustement oublié, Maxime de Tyr, montre qu'au IIe siècle (il vint à Rome sous Commode) la tradition vivait encore […]. Voici donc un philosophe qui légitime mes appellations : "idéaliste et mystique[876]." »

La doctrine rosicrucienne se présente comme une esthétique néoplatonicienne par son système dualiste hiérarchisé qui suppose la prévalence de l'idéalité sur la matérialité de l'art. Peladan situe « le plan esthétique qui est médian entre l'esprit et la matière[877] » à l'intersection de la sphère idéale et du monde matériel. Il admet l'œuvre d'art comme un point de passage d'une réalité à l'autre pour son créateur et son spectateur, par le mouvement descendant de la matérialisation qui incarne l'idée dans la matière (« les Augustes Idées descendent des hauteurs pour s'incarner ici ») et par le mouvement ascendant de l'idéalisation qui élève de la matière vers l'idée (« la ligne, la forme et la couleur sont d'augustes modes d'élévation d'âme[878] »). Cependant, la doctrine rosicrucienne ne questionne pas explicitement la matérialité de l'art, ni la possibilité de la transcender. Dans son ambition d'une esthétique générale, *L'Art idéaliste et mystique* passe sous silence la matérialité inexistante ou spécifique aux « sept arts réalisateurs de la beauté » compris dans son système – les *arts de la personnalité* (kaloprosopie, diction, élocution), les *arts extrinsèques* (architecture, sculpture, peinture) et la *musique* – en insistant sur le fait que plusieurs d'entre eux « sont manifestables sans secours technique[879] ». Aussi le chapitre dédié à la peinture s'arrête-t-il à des considérations sur le dessin, la couleur, le modelé et la perspective, augmentées de quelques lignes sur la touche, sans interroger l'existence et la contrainte du matériau[880]. La doctrine rosicrucienne, en défendant la primauté de l'idée par la négation de la matière, échoue à reconnaître et à résoudre la contradiction de ces deux principes

[875] PELADAN Joséphin, *L'Art idéaliste et mystique*, *op. cit.*, p. 37 et 270.
[876] *Ibid*., p. 39-40.
[877] *Ibid*., p. 171.
[878] *Ibid*., p. 134 et 269.
[879] *Ibid*., p. 34 et 273-274.
[880] *Ibid*., p. 143-149.

LE BELLER, Elodie. La matérialité de la peinture idéaliste à l'époque du Salon de la Rose † Croix (1892-1897) - 2024

pourtant inhérents aux arts extrinsèques. Sa partialité aboutit à une définition de l'art idéaliste fondée sur l'idéalité de l'œuvre (relative à l'iconographie et à la conception), à l'exclusion de sa matérialité (en rapport avec la technique et l'exécution) : « L'Art idéaliste est donc celui qui réunit dans une œuvre toutes les perfections que l'esprit peut concevoir sur un thème donné[881]. »

La théologie chrétienne

La doctrine de la Rose † Croix esthétique défend un idéalisme chrétien résultant du syncrétisme de la philosophie néoplatonicienne et de la théologie catholique. La convergence de l'esthétique et de la religion, unies dans leur aspiration commune à un idéal de nature divine, est affirmée par les principaux philosophes et théoriciens de l'art idéaliste du XIXe siècle, de Georg Wilhelm Friedrich Hegel à Charles Blanc[882]. Leur union résonne avec une force particulière à l'approche de 1900, dans le contexte du renouveau catholique qui imprègne les arts et les lettres[883]. Si les catholiques et les républicains se disputent tout au long du siècle la réappropriation religieuse ou laïque du Moyen Âge – deux idéologies concurrentes exprimées par *Le Génie du christianisme* de François-René de Chateaubriand dès 1802 et par *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo en 1830 –, le passé médiéval chrétien de la France suscite un enjeu patriotique supplémentaire de réhabilitation de la gloire nationale après la défaite de la guerre franco-prussienne en 1871[884]. Le renouveau catholique se conjugue dans les décennies suivantes au courant symboliste dans l'œuvre d'auteurs fin-de-siècle tels qu'Alphonse Germain, Joris-Karl Huysmans ou Adolphe Retté. Germain publie en 1906 un essai dont le titre, *Comment rénover l'art chrétien*, résume l'une des préoccupations des penseurs catholiques de son temps[885]. Artistes, écrivains et hommes d'Église réfléchissent à la fonction de l'art comme « auxiliaire de la quête de spiritualité[886] » et débattent des conventions artistiques à respecter pour la représentation du sacré. La peinture, reconnue par Blanc comme « l'art essentiel du

---

[881] *Ibid*., p. 37.

[882] HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique*, t. I, *op. cit*., p. 166 : « L'art qui s'occupe du vrai en tant qu'objet absolu de la conscience, appartient aussi à la sphère absolue de l'esprit, et, à ce titre, il se place dans le sens rigoureux du terme au même niveau que la religion et la philosophie. Car la philosophie elle aussi n'a d'autre objet que Dieu ; elle est essentiellement une théologie rationnelle, et le culte perpétuel de la divinité sous la forme du vrai. »
BLANC Charles, *Grammaire des arts du dessin*, *op. cit*., p. 16 : « [L'art] est religieux, parce que le beau est un reflet de Dieu même. »

[883] Au sujet du renouveau catholique dans les milieux littéraires et artistiques français au tournant du XXe siècle, voir : GUGELOT Frédéric, *La Conversion des intellectuels au catholicisme en France (1885-1935)*, Paris, CNRS, 1998 ; MCWILLIAM Neil, *L'Esthétique de la réaction*, *op. cit*.

[884] Au sujet de l'instrumentalisation républicaine ou catholique du renouveau médiéval en France au XIXe siècle, voir : EMERY Elisabeth et MOROWITZ Laura, « The Middle Ages Belong to France: Nationalist Paradigms of the Medieval », *in Consuming the Past*, *op. cit.*, p. 13-35.

[885] GERMAIN Alphonse, *Comment rénover l'art chrétien : caractères de l'art chrétien, causes de sa dégénérescence et moyens de le relever*, Paris, Bloud, 1906.

[886] MCWILLIAM Neil, *L'Esthétique de la réaction*, *op. cit.*, p. 100.

LE BELLER, Elodie. La matérialité de la peinture idéaliste à l'époque du Salon de la Rose † Croix (1892-1897) - 2024

christianisme » en raison de son immatérialité, est destinée à tenir le premier rôle dans cette rénovation de l'art chrétien[887].

L'histoire du Salon de la Rose † Croix s'inscrit dans ce renouveau catholique de la fin du XIXe siècle. Le schisme entre Joséphin Peladan et Stanislas de Guaita, fondateurs de l'Ordre kabbalistique de la Rose † Croix, résulte précisément d'un différend religieux : Peladan souhaite renforcer le purisme catholique du mouvement par l'instauration d'une secte rivale ultramontaine, l'Ordre de la Rose † Croix, en 1891[888]. La Rose † Croix esthétique qui en émane ne déroge pas à cette obédience catholique par l'ouverture de son Salon conçu comme « un temple dédié à l'Art-Dieu, avec les chefs-d'œuvre pour dogmes et pour saints les génies[889]. » La doctrine de *L'Art idéaliste et mystique* superpose la religion à la philosophie par le choix de ce dernier adjectif, le mysticisme désignant l'expérience de la transcendance par laquelle l'homme entre en communion avec la divinité[890] : « Voilà pourquoi, à la première épithète : *idéaliste*, j'ai dû en ajouter une autre : et *mystique*. Or, mystique veut dire qui tient du mystère ; et myste, initié. Il ne suffit donc pas qu'une œuvre satisfasse l'idée ; il faut encore qu'elle détermine une impression d'au-delà[891] ». « L'Art ou recherche de Dieu par la Beauté[892] », ainsi que le définit Peladan, assimile la vocation de l'artiste au sacerdoce du prêtre et la contemplation du spectateur à l'extase du fidèle en raison de leur aspiration à transcender l'œuvre pour communier avec Dieu. La foi des artistes ralliés sous le symbole de la croix latine au Salon est souhaitée sans être exigée, dans la mesure où « l'ordre favorisera d'abord l'Idéal catholique et le mysticité[893]. » L'iconographie des œuvres exposées, de la même manière, illustre en priorité « le dogme catholique et les thèmes italiens[894] » sans s'y limiter. Le Salon inaugural de la Rose † Croix sacralise les tableaux présentés entre ses murs, évocateurs de

---

[887] BLANC Charles, *Grammaire des arts du dessin*, *op. cit*., p. 67.
[888] ADAM Paul, BARLET Charles, GUAITA Stanislas de, *et al*., *Ordre kabbalistique de la Rose † Croix*, [Paris], [s. n.], 1891, p. 1 : « Considérant qu'un membre démissionnaire dudit Conseil, M. Joséphin Péladan, a fondé, en août 1890, une secte schismatique, sous le nom de *Tiers-ordre intellectuel de la Rose-Croix catholique R†C†C†* ; Considérant que cette secte, dont M. Péladan s'est proclamé le *Grand Maître* et l'*Archi-mage*, affiche des principes d'ultramontanisme intransigeant, d'inféodation au Saint-Siège, etc…, diamétralement hostiles à ceux de tous temps professés par les Frères illuminés de la Rose † Croix ».
Au sujet de la séparation des deux ordres de la Rose † Croix, voir également : DA SILVA Jean, « La "guerre des deux roses" », *in Le Salon de la Rose+Croix (1892-1897)*, Paris, Syros-Alternatives, 1991, p. 45-49.
[889] PELADAN Joséphin, *Salon de la Rose † Croix*, *op. cit.*, p. 24-25.
[890] HENDERSON Linda Dalrymple, « Mysticism and Occultism in Modern Art », *Art Journal*, vol. 46, n° 1, 1987, p. 5.
[891] PELADAN Joséphin, *L'Art idéaliste et mystique*, *op. cit.*, p. 38.
[892] *Ibid*., p. 34.
[893] PELADAN Joséphin, *Salon de la Rose † Croix*, *op. cit.*, p. 8.
[894] *Ibid*. p. 9.

vitraux indépendamment de leur sujet religieux ou profane, grâce à un cérémonial inspiré de la messe catholique[895].

L'idéalisme chrétien professé au Salon de la Rose † Croix réaffirme la primauté de l'idée sur la matière en plaçant Dieu à l'origine du monde par le dogme de la Création, tout en justifiant la matérialisation de l'idée dans l'œuvre d'art par le dogme de l'Incarnation. Alors que la philosophie platonicienne condamne l'image dont l'illusion détourne de la connaissance de l'absolu, la théologie chrétienne révère l'icône comme un support de contemplation de Dieu. La foi catholique ou orthodoxe, sous prétexte que le Verbe s'est fait chair par l'incarnation du Christ, autorise la représentation de Dieu dans l'icône, dont la vénération ouvre l'accès du fidèle à la divinité[896]. La doctrine rosicrucienne invite à prendre modèle sur la représentation du divin dans l'icône pour penser la matérialisation de l'idéal dans la peinture. Bien que Peladan ne se réfère pas à la tradition orthodoxe des peintres d'icônes, mais à la tradition catholique des primitifs italiens, son discours évoque la théologie chrétienne de l'image qui leur est commune :

> « L'art est l'effort de l'homme pour réaliser l'idéal, pour figurer et représenter l'idée suprême, l'idée par excellence, l'idée abstraite, et les grands chefs-d'œuvre sont religieux, parce que matérialiser l'idée de Dieu, l'idée d'ange, l'idée de Vierge mère, exige un effort de pensée et de procédé incomparable. Rendre visible l'invisible, là est le vrai but de l'art et sa seule raison d'être[897]. »

La peinture idéaliste comme « l'icône se veut image de l'invisible, et même présence de l'Invisible », « une présence de l'indicible qui jaillit de la matière » dans les mots de l'historien de l'art et peintre d'icône Egon Sendler[898]. La présence matérielle du tableau idéaliste ou iconique, en tant qu'objet de médiation entre le monde terrestre et le royaume divin, est indispensable à la communion avec Dieu. L'œuvre d'art devient un objet de culte au service de la liturgie esthético-religieuse du Salon de la Rose † Croix.

---

[895] MIDAVAINE Lucien, « Music and the Convergence of the Arts in Symbolist Salons: From the Salons de la Rose†Croix to the Salons d'Art Idéaliste », *Nineteenth-Century Art Worldwide*, vol. 18, nº 2, automne 2019, [https://www.19thc-artworldwide.org/autumn19/midavaine-on-music-and-the-convergence-of-the-arts-in-symbolist-salons], consulté le 5 août 2024 : *« The model for these ritualized evenings is clear: the salon was an attempt to mimic a Catholic mass. It alternated praise and sacred music, and included hidden performers, all in a room infused with incense. It would therefore not be hard to imagine the paintings as a substitute for stained glass windows. »* (« Le modèle de ces soirées ritualisées est clair : le salon tentait d'imiter une messe catholique. Il alternait éloges et musique sacrée, et incluait des interprètes cachés, le tout dans une salle imprégnée d'encens. Il ne serait donc pas difficile d'imaginer les peintures se substituant aux vitraux. ») [Traduction personnelle.]

[896] Au sujet de la théologie de l'icône, voir : SENDLER Egon, « Genèse et théologie de l'icône », *in L'Icône, image de l'invisible : éléments de théologie, esthétique et technique*, [Paris], Desclée de Brouwer, 1981, p. 11-79.

[897] PELADAN Joséphin, « L'esthétique au Salon de 1883 », *in L'Art ochlocratique*, Paris, Camille Dalou, 1888, p. 52.

[898] SENDLER Egon, *L'Icône, image de l'invisible*, *op. cit.*, p. 41 et 79.

L'aristocratie artistique

L'union de l'idéalisme, du catholicisme et de l'aristocratie dans la théorie et la critique d'art de Joséphin Peladan aboutit à la formation d'une élite artistique sous son patronage au Salon de la Rose † Croix[899]. Cette élite se distingue par le statut d'artiste accordé aux exposants admis sur invitation, dans une rhétorique fondée sur la confrontation de l'*artiste* et de l'*artisan*, respectivement associés à la beauté ou au métier, à l'idéalité ou à la matérialité. Le concept sociologique de *champ* de Pierre Bourdieu, appliqué à l'étude de l'interaction entre les champs littéraire et artistique dans le courant symboliste par Dario Gamboni, peut être étendu au rapport entre les champs artistique et artisanal dans ce même contexte[900]. La division de l'espace social en champs, distincts les uns des autres par leurs règles, leurs enjeux et leurs finalités propres, dont les frontières évoluent au gré des luttes entre leurs représentants, permet de penser les rapports de force entre les individus qui les dominent et ceux qui y prétendent. En l'occurrence, le champ artistique et le champ artisanal s'opposent en une rivalité multiséculaire dont l'histoire a été retracée par Stéphane Laurent dans *Le Geste et la pensée : artistes contre artisans de l'Antiquité à nos jours*[901]. La prétention aristocratique des artistes, et leur position dominante vis-à-vis des artisans, sont justifiées par la classification des *arts libéraux* et des *arts mécaniques*, des arts de l'esprit et des arts de la main, distingués dès le Moyen Âge et hiérarchisés à la Renaissance. Le système socioprofessionnel des corporations, dans lequel les guildes de peintres sont réglementées au même titre que les autres corps d'artisans d'art, classe la peinture parmi les arts mécaniques à l'époque médiévale. Plusieurs facteurs – parmi lesquels l'anoblissement des artistes de cour grâce au soutien des mécènes, le dépassement de l'anonymat par la pratique grandissante de la signature, ou la comparaison de la peinture à une science qui analyserait la nature à l'aide de la perspective et de l'anatomie – encouragent au contraire la revendication du rang d'art libéral de la peinture à la Renaissance. Les peintres du XVe siècle, forts d'une reconnaissance sociale nouvelle, font désormais valoir leur statut d'artiste et la dimension intellectuelle de leur travail devenu *cosa mentale*. La hiérarchie sociale de l'artiste et de l'artisan qui en résulte, de même que le classement esthétique des arts majeurs

[899] Le rapport entre la critique d'art et la pensée aristocratique de Peladan a précédemment été démontré par Matthias Krüger, afin de souligner la corrélation entre la matérialité de la peinture et la noblesse du modèle dans le genre du portrait : KRÜGER Matthias, « Die Verschwisterung von Ideal und Abel bei Joséphin Peladan », *in Das Relief der Farbe*, *op. cit.*, p. 78-80.

[900] BOURDIEU Pierre, « Quelques propriétés des champs », *in Questions de sociologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984, p. 113-120 ; GAMBONI Dario, *La Plume et le pinceau : Odilon Redon et la littérature*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1989.

[901] LAURENT Stéphane, *Le Geste et la pensée : artistes contre artisans, de l'antiquité à nos jours*, Paris, CNRS Éditions, 2019.

et des arts mineurs qui lui correspond, continuent d'être défendus par l'académie des Beaux-Arts au XIXe siècle. Ils sont pourtant remis en question par William Morris et le mouvement Arts & Crafts dont il est l'initiateur en Angleterre dans la seconde moitié du siècle. L'utopie sociale de Morris, qui ambitionne un retour au travail manuel et collectif des guildes médiévales en réaction à la mécanisation et à la déshumanisation de la production industrielle, réhabilite la figure de l'artisan. Sa défense de l'unité des beaux-arts et des arts décoratifs se concrétise au cours de la décennie 1890 par l'ouverture de sections pour l'exposition d'objets d'art dans les principaux Salons artistiques et par l'incursion de nombreux artistes dans le domaine de l'artisanat. Cet âge d'or des arts décoratifs, porté par l'art nouveau autour de 1900, place sur un pied d'égalité l'artiste et l'artisan pour mettre en valeur le travail manuel qu'ils ont en commun. Le métier du peintre s'impose alors comme un sujet de débat dans la presse où s'opposent les critiques réfractaires ou réceptifs à la dimension manuelle et artisanale de la peinture[902].

Le Salon de la Rose † Croix, en même temps que les Salons de la Société des Artistes Français et de la Société nationale des Beaux-Arts, contribue à cette reconnaissance des arts décoratifs par l'exposition d'objets d'art : « l'Ordre accueillera l'ouvrier qui aura fait *œuvre d'artiste* dans le travail des métaux, le meuble ou même le dessin ornemental[903]. » L'énoncé de cette règle trahit pourtant une hiérarchisation persistante entre le champ artistique et le champ artisanal qui situe la doctrine de Peladan à contre-courant du discours de Morris sur l'égalité des arts. En effet, la doctrine rosicrucienne reconduit implicitement la classification des arts libéraux et des arts mécaniques de la Renaissance par la distinction de l'artiste et de l'artisan (également désigné sous le terme d'*ouvrier* ou de *praticien*). Le rétablissement de leur hiérarchie fait partie du programme annoncé en préambule de *L'Art idéaliste et mystique* :

> « [Ce livre] conclut non seulement à une épuration des musées, qui rejette la moitié du Louvre et presque tout le Luxembourg aux greniers, il relègue encore au rang d'artisans la presque totalité des prétendus artistes. […] Ma conviction est faite ; convaincu, je vais essayer de convaincre mon lecteur qu'il n'y a aucune relation entre l'Art, cette théologie des expressions, cette idéographie des formes, et M. Vollon, ouvrier peintre, que la calligraphie n'est pas le style ; ni la seule exécution, le tableau ; ni la simple maçonnerie, le monument[904]. »

La figure du peintre idéaliste est construite par Peladan sur cet antagonisme de l'artiste et de l'artisan : « Je défendrai la cause de l'Art contre les ouvriers de palette et les praticiens de sculpture[905]. » La doctrine rosicrucienne, par la revendication de la suprématie de l'artiste au

---

[902] Au sujet du discours sur l'artiste, l'artisan et l'ouvrier dans la critique d'art du XIXe siècle, voir : KRÜGER Matthias, « Das Handwerk der Malerei », *in Das Relief der Farbe*, *op. cit.*, p. 197-227.
[903] PELADAN Joséphin, *Salon de la Rose † Croix*, *op. cit.*, p. 18.
[904] PELADAN Joséphin, *L'Art idéaliste et mystique*, *op. cit*., p. 29.
[905] PELADAN Joséphin, *Salon de la Rose † Croix*, *op. cit.*, p. 25.

préjudice de l'artisan, élève la peinture idéaliste dans le champ artistique tout en reléguant la peinture contemporaine dans le champ artisanal. Elle confère ainsi aux artistes idéalistes un capital symbolique qui légitime leur appartenance à une aristocratie artistique.

L'idéalité de l'œuvre est le principal critère de distinction de cette élite des arts regroupée autour de Peladan, par opposition à la matérialité des objets fabriqués par la classe des artisans inadmissibles au Salon de la Rose † Croix. L'artiste qui s'élève par la création à la beauté idéale dépasse l'artisan qui se borne à l'exercice d'un métier manuel. Le mépris du métier du peintre (auquel renvoient les termes *technie*, *procédé* ou *exécution*) devient alors un leitmotiv du discours de Peladan dans l'objectif de renforcer cette hiérarchie. L'instauration de la Rose † Croix esthétique annonce d'emblée son projet de « ruiner la notion qui s'attache à la bonne exécution, éteindre le dilettantisme du procédé, subordonner les arts à l'Art, c'est-à-dire rentrer dans la tradition qui est de considérer l'idéal comme le but unique de l'effort architectonique ou pictural ou plastique[906]. » La doctrine rosicrucienne rappelle que la beauté est la seule finalité de la peinture, et le métier un simple moyen au service du peintre, en stipulant que « la Beauté est l'essence de toute expression par les formes. Les technies ne sont que les modes aboutissant[907]. » Le parti pris de critique d'art de Peladan, dont la « fonction réside à signaler la beauté extrinsèquement aux procédés peccables ou impeccables », est de méconnaître délibérément la technique des artistes pour retenir l'idéal comme unique critère de jugement des œuvres : « Donc, sans être aveugle à la technie, le peintre et le sculpteur n'existent pour moi que dans la mesure où ils idéalisent. Je ne donne mon temps et mon attention qu'à *l'art*, et je nie tout ce qui ne vaut qu'au procédé[908]. » Le critique d'art doit en fait ignorer le métier, dont l'apprentissage est généralisé chez les peintres contemporains, pour mieux repérer le génie, une qualité innée qui se manifeste rarement chez les maîtres : « Si tout le peintre est dans le pinceau, tout le sculpteur dans l'ébauchoir, tout l'architecte dans le compas, comment se fait-il que nous n'ayons de maître que M. Puvis de Chavannes. Car, pour habiles, les artistes de nos jours le sont ; tout ce qui s'apprend, ils le savent[909]. » La critique et la théorie de l'art de Peladan passent sous silence le travail de la main qui classerait la peinture idéaliste parmi les arts mécaniques comme au temps du Moyen Âge, pour mettre en valeur le travail de l'esprit qui l'érige au rang des arts libéraux dans la lignée des maîtres de la Renaissance. Le mépris du

[906] PELADAN Joséphin, « Instauration de la Rose-Croix esthétique », *in Salon de la Rose † Croix : règles et monitoires*, *op. cit.*, p. 33-34.
[907] PELADAN Joséphin, *L'Art idéaliste et mystique*, *op. cit.*, p. 36-37.
[908] PELADAN Joséphin, *Le Salon de Joséphin Peladan avec instauration de la Rose-Croix esthétique*, *op. cit*., p. 48 et 49.
[909] PELADAN Joséphin, « Le Salon de 1882 : considérations esthétiques. I. Le matérialisme dans l'art », *in L'Art ochlocratique*, *op. cit.*, p. 16.

LE BELLER, Elodie. La matérialité de la peinture idéaliste à l'époque du Salon de la Rose † Croix (1892-1897) - 2024

métier, dans la doctrine rosicrucienne, apparaît comme une stratégie rhétorique destinée à rétablir la hiérarchie qui surclasse le peintre idéaliste dans une aristocratie artistique, représentée par le cercle sélecte du Salon de la Rose † Croix.

Sous-chapitre A : Une esthétique idéaliste

La formule trinitaire

La fondation du Salon de la Rose † Croix en 1892 ouvre un espace de diffusion de l'esthétique idéaliste dérivée de la philosophie platonicienne. La doctrine théorisée par Joséphin Peladan, conformément au dualisme hiérarchisé de Platon, formule une définition de l'art idéaliste qui exalte l'idéalité de l'œuvre autant qu'elle ignore la matérialité de la peinture. L'adhésion des exposants à cette doctrine, et à ses implications quant à la valeur attribuée au matériau et à la technique dans la peinture idéaliste, peut se vérifier à la lecture des textes théoriques laissés par les artistes rosicruciens. Les thèses avancées par Jean Delville à l'époque des Salons de la Rose † Croix et de l'Art Idéaliste ont été combinées dans son traité d'esthétique *La Mission de l'art* en 1900, une source de référence à recouper avec les écrits sur l'art publiés au tournant du siècle par Maurice Chabas et Armand Point[910]. Ces trois peintres, les plus investis de notre corpus dans la théorie de l'art idéaliste, développent en parallèle une esthétique dont les principes s'alignent sur la philosophie platonicienne et la doctrine rosicrucienne : Delville, en particulier, s'approprie jusqu'à la citation la pensée de Platon et le dogme de Peladan[911]. S'ils se conforment à ces penseurs par la prévalence accordée à l'idéalité de l'œuvre, ils en dérogent toutefois par l'attention portée à la matérialité de la peinture. Le point de vue de théoricien de Peladan produit une doctrine pluridisciplinaire focalisée sur le fondement idéaliste commun à tous les arts, sans considération pour leur manifestation matérielle – impalpable dans les arts de la personnalité ou hétérogène dans les arts extrinsèques. Le point de vue de praticien de Delville, de Chabas et de Point favorise au contraire une esthétique idéaliste inclusive des conditions matérielles et techniques spécifiques aux beaux-arts – « l'Architecture, la Sculpture, la Peinture, les trois arts qui réalisent les formes sous les multiples aspects de la Matière[912] ». L'ignorance ou la reconnaissance de la matière picturale est un sujet de dissension majeur entre

---

[910] DELVILLE Jean, *La Mission de l'art*, *op. cit*.
Pour une analyse de la théorie de l'art de Delville, voir : COLE Brendan, « "L'Indéfinissable frisson de l'infini" – Delville's Occult Aesthetic », *in Jean Delville*, *op. cit.*, p. 149-203.
[911] DELVILLE Jean, *La Mission de l'art*, *op. cit*. : Delville multiplie les références à Platon (p. 40, 56, 102, 135 et 149) et les citations de Peladan (p. 35 et 44).
[912] DELVILLE Jean, « Le discours de Jean Delville : prononcé à sa réception dans la salle de l'Académie, comme Lauréat du prix de Rome », *art. cit.*, p. 4.

la doctrine du Salon de la Rose † Croix et les écrits de ses exposants, plus attentifs à la coordination de l'idéalité et de la matérialité de la peinture en un système tripartite, hiérarchisé et équilibré[913].

Les peintres rosicruciens harmonisent leur théorie de l'art idéaliste autour d'un système tripartite commun par la décomposition de l'œuvre en trois facettes : la dimension idéelle ou iconographique, la dimension formelle ou plastique, et la dimension matérielle ou technique. Delville énonce dès 1895 « la formule trinitaire : la *Beauté spirituelle*, la *Beauté plastique*, la *Beauté technique*, qui forme notre principe fondamental d'art idéaliste […]. Elle sera la base de l'Art de demain[914]. » L'artiste s'applique à définir chacun des trois éléments constitutifs de la peinture idéaliste : « La *Beauté spirituelle* sous-entend l'élévation conceptive du sujet […]. La *Beauté plastique* sous-entend la recherche de la perfection des formes […]. La *Beauté technique* sous-entend l'épuration du métier[915] ». Cette triade iconographique, plastique et technique entre en correspondance, dans le langage de Delville, avec l'idée, la forme et la matière ; la pensée, le style et la technie ; la conception, l'émotion et la sensation ; le mental, l'astral et le physique ; ou encore le divin, l'humain et le naturel[916]. L'esthétique idéaliste de *La Mission de l'art* s'enracine donc dans une philosophie totalisante qui appréhende l'art, l'homme et l'univers dans leur ensemble.

La formule trinitaire de Delville est corroborée par les écrits de Chabas et de Point, dont la théorie de l'art idéaliste repose sur un système analogue. Chabas invoque la loi du ternaire pour différencier trois types d'artistes – l'intellectuel, le sentimental et l'instinctif – dont les vocations respectives tendent aux domaines de la beauté spirituelle (par l'idée et la ligne), de la beauté plastique (par l'émotion et la couleur) et de la beauté technique (par la matière et le métier) tels qu'ils sont catégorisés par Delville :

---

[913] SLAVKIN Mary, *Dynamics and Divisions at the Salons of The Rose-Croix*, *op. cit.*, p. 120-121 : *« Delville further distinguished himself from Péladan in the far higher position he assigned to execution and technique. »* (« Delville se distingue en outre de Péladan par la place beaucoup plus élevée qu'il accorde à l'exécution et à la technique. ») [Traduction personnelle.]

[914] DELVILLE Jean, *La Mission de l'art*, *op. cit*., p. 94.
DELVILLE Jean, « La fin du réalisme et la renaissance idéaliste (II) », *La Ligue artistique*, nº 22, 17 novembre 1895, p. 3 : « J'ajoute que la pure Beauté, la pure Harmonie n'habitent que dans le monde de l'Esthétique, car l'Art n'évolue jamais qu'autour de leur immuable absolu : la Beauté spirituelle, la Beauté plastique, la Beauté technique. »

[915] DELVILLE Jean, *La Mission de l'art*, *op. cit*., p. 15-17.

[916] *Ibid*., p. 16-17, 29, 35 et 141 : « L'on peut dire formellement que l'œuvre d'art commence par être une *Sensation*, – phase *physique*, inférieure, réaliste, – une *Émotion*, – phase *animique*, médiane, sentimentale, – une *Conception*, – phase *spirituelle*, supérieure, idéaliste. » ; « L'idée est de la correspondance *mentale* ; l'image est de la correspondance *astrale* ; la forme est de la correspondance *physique*. » ; « L'œuvre idéaliste est donc celle qui harmonisera en elle-même les trois grands Verbes de la Vie : le *Naturel*, l'*Humain*, le *Divin*. » ; « C'est que, en vérité, il n'y a plus ni pensée, ni style, ni technie ! Ni beauté spirituelle, ni beauté plastique, ni beauté technique ! »

> « L'art correspond directement aux trois états de l'individu : *Intellectuel*, *sentimental* et *instinctif*. […] Il obéit en cela, à la grande loi du *ternaire*, que nous retrouvons partout, loi universelle qui régit les êtres et les mondes. […] L'Intellectuel se consacre particulièrement à la *ligne*, et aux sujets exprimant une *idée*. Le métier proprement dit, ne l'intéresse pas. Le sentimental est attiré par les effets *poétiques* et *mélancoliques* de la nature, les *gris*, l'atmosphère enveloppée, les heures calmes du soir et du matin, et les sujets où l'amour et le sens affectif de l'homme se manifestent. L'Instinctif se préoccupe surtout du côté matériel de l'œuvre, il aime les sujets où il pourra faire triompher la virtuosité de son métier, et n'admire que la belle exécution, rejetant toute intervention animique et intellectuelle dans sa réalisation[917]. »

Point discerne également trois paramètres dans la création et la réception d'une œuvre d'art : la pensée et l'invention, correspondant aux critères de la beauté spirituelle selon Delville ; le sentiment et l'expression, critères de la beauté plastique ; la matière et l'exécution, critères de la beauté technique. L'artiste intervient en effet par son œuvre « dans les trois grands domaines de la création, où notre esprit conçoit la loi de l'harmonie suprême ; le domaine de la matière brute, celui que vivifie le sentiment et le royaume que la pensée illumine pour percevoir Dieu[918]. » Le spectateur, réciproquement, apprécie son travail en suivant l'une ou l'autre des « trois façons de juger une œuvre d'art ; le *sujet*, où l'invention de l'artiste se manifestait, l'*exécution*, qui faisait voir l'habileté du praticien et le *caractère* et l'*expression*, l'âme même du sujet[919]. » Une fois dépassées les idiosyncrasies du langage variable d'un auteur à l'autre, la « formule trinitaire », la « loi du ternaire » ou les « trois grands domaines de la création » s'accordent à distinguer les dimensions idéelle ou iconographique, formelle ou plastique, matérielle ou technique de la peinture. Ce système tripartite, auquel adhèrent certainement d'autres artistes rosicruciens, installe le fondement commun à l'esthétique idéaliste théorisée du point de vue des peintres par Delville, Chabas et Point.

La matérialisation de l'idée

Le système tripartite sur lequel repose l'esthétique idéaliste, d'après les écrits théoriques des artistes du corpus, hiérarchise en même temps qu'il dissocie les niveaux iconographique, plastique et technique de l'œuvre par l'affirmation de la primauté de l'idée sur la forme et la matière. Jean Delville situe l'idée à l'origine de l'œuvre d'art : il la présente comme le principe générateur de la création artistique, celui qui engendre les deux autres, dans la mesure où l'idée sert de modèle pour dessiner la forme, qui sert à son tour de moule pour façonner la matière.

---

[917] CHABAS Maurice, « Les idées de Maurice Chabas », *art. cit.*, p. 467.
[918] POINT Armand, « Florence, Botticelli, La Primavera », *art. cit.*, p. 14.
[919] POINT Armand, « L'éducation d'un artiste aux XIVe, XVe et XVIe siècles », *art. cit.*, octobre 1906, p. 288.

L'artiste idéaliste admet la déchéance de la pensée à partir de la sphère supérieure de l'idéalité, à travers le degré intermédiaire de la plasticité, jusqu'au monde inférieur de la matérialité :

> « Mais des hommes, des artistes nouveaux, sont venus : les rénovateurs idéalistes de la philosophie et de l'art. Ils savent, ceux-là, que l'esprit descend dans la forme, la forme dans la matière et que, sans la forme, la matière reste l'expression du néant, c'est-à-dire ce qui n'a pas de réalité. Ils savent, en accord avec la vérité, que la matière est la limite dernière où la Beauté peut se réfléchir et que c'est là, dans la substance physique, qu'elle se montre à nos yeux sous son aspect le plus obscuré, le plus voilé[920]. »

La peinture idéaliste, suivant la thèse de Delville, procède du mouvement réciproque de la matérialisation de l'idée et de l'idéalisation de la matière par l'artiste : « son inspiration consistera à faire descendre l'idée dans la forme et sa réalisation, la forme dans l'idée[921]. » La phase de conception, lors de laquelle le peintre invente le sujet de son œuvre, accompagne le processus descendant de matérialisation de l'idée ; la phase d'exécution, lors de laquelle il façonne les matériaux de la peinture, conduit le processus ascendant d'idéalisation de la matière. L'idéalité de l'œuvre d'art, qu'elle soit l'amorce de la conception ou le terme de l'exécution, prévaut toujours sur sa matérialité. En effet, deux propriétés infériorisent la matière de la peinture aux yeux de Delville. Sa résistance, d'une part, car un rapport de force s'installe entre la main du peintre et le matériau de la peinture : « Tout chef-d'œuvre est non pas de la matière imitée, mais vaincue[922]. » Son inertie, d'autre part, car l'esprit du peintre est le principe actif de l'art, celui qui émet la pensée, tandis que le matériau de la peinture en est le composant passif, celui qui la reçoit : « La matière, en elle-même, n'a ni forme ni beauté propres, mais elle est l'élément passif primordial où la beauté de l'esprit, traversant un autre élément, l'élément astral, se reflète et s'extériorise[923]. » La tâche du peintre idéaliste, en somme, est de vaincre la résistance et de rompre l'inertie de la matière pour l'asservir à l'idée : « L'artiste et l'artisan, soumettant la matière aux impulsions inventives de leur imagination, en même temps qu'aux nécessités de l'espace et du temps, ne font que manifester dans des formes l'Idée humaine[924]. »

Le système hiérarchique défendu par Delville réapparaît en termes analogues dans les écrits théoriques d'autres peintres idéalistes. Maurice Chabas et Armand Point reconnaissent comme lui la primauté de l'idée comme origine de la création de l'artiste idéaliste, dont les

---

[920] DELVILLE Jean, *La Mission de l'art*, *op. cit.*, p. 69.
[921] *Ibid.*, p. 71.
DELVILLE Jean, « La fin du réalisme et la renaissance idéaliste (III) », *art. cit.*, p. 2 : « Pour être complète relativement à sa genèse l'œuvre d'art sera un double mouvement d'involution par l'Idée de la forme dans celui de l'évolution de la forme dans l'Idée. »
[922] DELVILLE Jean, « Le principe social de l'art », *La Belgique artistique et littéraire*, nº 19, avril 1907, p. 40.
[923] DELVILLE Jean, *La Mission de l'art*, *op. cit.*, p. 154.
[924] DELVILLE Jean, « Le principe social de l'art », *art. cit.*, p. 46.

LE BELLER, Elodie. La matérialité de la peinture idéaliste à l'époque du Salon de la Rose † Croix (1892-1897) - 2024

« œuvres contiennent un principe vital de premier ordre, et sont la matérialisation des grandes Pensées supérieures[925] ». L'un et l'autre proclament également l'asservissement du matériau passif de la peinture à la pensée active du peintre, exigeant que « l'esprit domine la matière et la force à l'incarner dans toute sa splendeur[926]. » Tous s'accordent encore à décrire l'acte de la création comme un mouvement descendant de la sphère idéelle vers le monde matériel. Ce processus de matérialisation de l'idée est assimilé par Chabas au phénomène de l'incarnation, grâce auquel l'essence abstraite se manifeste sous une apparence concrète par l'entremise de l'artiste :

> « Ce qui constitue le chef-d'œuvre chez lui, c'est l'*Âme* et l'*Esprit* qui ont guidé sa main. Incarné dans la matière étalée sur ses toiles, se trouve le *Principe de Vie* qui ne meurt pas, et qui survivra à toutes les modes, parce qu'il est la traduction directe d'une *émotion ressentie*, *voulue ensuite*, et arrêtée, en un certain moment du Temps, selon le *Destin* de chaque être pour réaliser sa personnalité, émanation du centre divin, d'où vient toute lumière et toute force[927]. »

La matérialisation est sinon rapprochée par Point de la philosophie de l'animisme, selon laquelle la matière inerte est animée par l'esprit vital :

> « Le rayonnement animique de l'œuvre de Botticelli fécondait mon inexpérience et guidait mon esprit, car aucune des pensées qui accompagnent la création d'une œuvre ne se perd : les molécules de la matière les abritent, et au toucher délicat d'une âme elles revivent et parlent à l'amie visiteuse[928]. »

La confrontation des théories de Delville, de Chabas et de Point dégage ainsi plusieurs lois communes qui renforcent la cohérence de l'esthétique idéaliste : la primauté de l'idée, la passivité de la matière, et le processus de matérialisation au cours duquel la première informe la seconde.

L'équilibre de la matière

La distinction et la hiérarchisation de l'idée, de la forme et de la matière dans le système tripartite théorisé par les peintres rosicruciens n'empêchent aucunement leur union dans l'art idéaliste. La beauté spirituelle, la beauté plastique et la beauté technique, convergentes par leur aspiration commune à l'idéal, incitent Jean Delville à rechercher un point d'équilibre entre les trois principes de son système :

> « Le véritable caractère de l'œuvre idéaliste se reconnaît à l'équilibre qui préside à sa réalisation, c'est-à-dire qu'elle ne laisse prédominer ni l'idée, ni la plastique, ni la technie au détriment de l'un ou de l'autre de ces trois termes essentiels,

---

[925] CHABAS Maurice, « Du rôle social de l'art », *art. cit.*, p. 396.
[926] POINT Armand, « L'éducation d'un artiste XIVe, XVe et XVIe siècles », *art. cit*., septembre 1906, p. 246.
[927] CHABAS Maurice, « Les idées de Maurice Chabas », *art. cit.*, p. 468.
[928] POINT Armand, « Florence, Botticelli, La Primavera », *art. cit.*, p. 13.

> mais qu'elle les équilibre toujours, le plus possible, selon les relations proportionnelles à leur puissance respective[929]. »

Les trois étapes qui segmentent le travail de l'artiste idéaliste – la conception du sujet, la composition des formes, l'exécution de la peinture – doivent être traitées avec une application constante, en quête d'un idéal iconographique, plastique, mais également technique :

> « il faut que l'on trouve dans l'œuvre l'*idée* la plus pure sur le plan mental, la *forme* la plus belle dans le monde plastique, la *technie* la plus parfaite dans l'exécution. Sans *idée*, l'œuvre manque sa mission intellectuelle, sans *plastique*, elle manque sa mission naturelle et, sans *technie*, elle manque son but de perfection[930]. »

L'équilibre théorique entre la pureté de l'idée, la beauté de la forme et la perfection de la matière exige, de la part du peintre idéaliste, une maîtrise égale de l'iconographie, de la plastique et de la technique coordonnées dans ses œuvres.

L'équilibre de la matière et la perfection de la technique, conditions *sine qua non* de l'idéal selon Delville, sont deux exigences partagées par Maurice Chabas et Armand Point. Le premier, après avoir distingué chez l'artiste trois états intellectuel, sentimental ou instinctif, conclut en effet que « pour être complet, il faudrait donc [faire] participer les trois principes *équilibrés*, et réaliser son œuvre, sur les trois plans de l'activité humaine[931]. » Le second, entre autres leçons apprises au contact des chefs-d'œuvre du passé, retient « que l'art atteint l'Idéal lorsqu'il y a parfaite harmonie entre la conception et l'exécution, que la Beauté naît de cette perfection[932] ». L'*équilibre* et la *perfection* s'imposent, par leur récurrence dans les écrits des peintres du corpus, comme des maîtres-mots de leur théorie de l'art idéaliste et de leur pensée de la matérialité picturale. De la lecture des textes de Delville, Chabas et Point, nous tirons le même enseignement que Reinhold Heller à l'examen des peintures de Paul Gauguin, Edvard Munch et Fernand Khnopff : « L'œuvre d'art symboliste établit une relation dialectique entre son contenu et sa construction matérielle, dont l'esthétique de Hegel propose le modèle intellectuel[933]. » Les artistes rosicruciens formulent effectivement leur système esthétique sur

---

[929] DELVILLE Jean, *La Mission de l'art*, *op. cit*., p. 36.
DELVILLE Jean, « La fin du réalisme et la renaissance idéaliste (III) », *art. cit.*, p. 2 : Delville exprime cette pensée, en termes identiques, dès 1895.
[930] DELVILLE Jean, *La Mission de l'art*, *op. cit*., p. 35-36.
DELVILLE Jean, « La fin du réalisme et la renaissance idéaliste (III) », *art. cit.*, p. 2 : cette pensée est également formulée à l'identique en 1895.
[931] CHABAS Maurice, « Les idées de Maurice Chabas », *art. cit.*, p. 467.
[932] POINT Armand, « L'éducation d'un artiste aux XIVe, XVe et XVIe siècles », *art. cit.*, octobre 1905, p. 285.
[933] HELLER Reinhold, « Concerning Symbolism and the Structure of Surface », *art. cit.*, p. 152 : *« The Symbolist art work sets up a dialectical relationship between its content and its material construction, and for this Hegel's aesthetics proposes the intellectual model. »* [Traduction personnelle.]

la base d'une pensée dialectique, qui raisonne par opposition de l'idéalité à la matérialité pour aboutir à leur équilibre au sein de la peinture idéaliste.

Sous-chapitre B : Une peinture néo-chrétienne

L'icône idéaliste

La Rose † Croix esthétique, par l'emprunt de son jargon et de son cérémonial à la théologie et à la liturgie catholiques, érige son Salon en une église à la gloire de la beauté divine dans laquelle la contemplation de l'art accompagne l'élévation vers Dieu. La fonction médiatrice attribuée par Joséphin Peladan à la peinture, qui s'ancre dans le monde terrestre par sa matérialité tout en s'élevant vers le royaume divin par son idéalité, assimile l'œuvre d'art à un objet de culte dont les matériaux peuvent être transcendés pour communier avec la divinité. L'art idéaliste est ainsi mis au service d'un rituel esthétique et religieux qui prend place au Salon de la Rose † Croix indépendamment de la confession chrétienne ou païenne des exposants et de l'iconographie sacrée ou profane de leurs œuvres. Le catholicisme de Peladan n'est pas revendiqué par l'ensemble des peintres rosicruciens : la foi catholique assumée par André des Gachons, Edgard Maxence ou Georges Rouault est mise à distance par la spiritualité ésotérique et syncrétique de Maurice Chabas, Jean Delville ou Fernand Khnopff[934]. La Bible n'est pas même représentée dans la majorité des tableaux rosicruciens : les sujets allégoriques, mythologiques ou littéraires rivalisent avec les épisodes du Nouveau Testament dans l'iconographie plurielle de la peinture idéaliste. Cependant, les choix techniques des artistes et les propriétés matérielles des œuvres participent de l'avènement d'un art *néo-chrétien* d'après l'épithète attribuée par Paul Desjardins et George Desvallières aux écrivains et aux artistes engagés dans le renouveau catholique au tournant du XXe siècle[935]. Le Salon de la Rose † Croix, fidèle au programme de Peladan, devient le lieu d'une rénovation de l'art chrétien qui préfigure

---

[934] DURAND Delphine, « L'imagier ou le double ambigu », *in André des Gachons, peintre symboliste, 1871-1951, op. cit.*, p. 118-126 ; GUÉRIN Christine, *Monographie du peintre Edgar Maxence (1871-1951)*, *op.cit.*, p. 16 ; KRISTOF Jane, « Rouault and the Catholic Revival in France », *in* HAWLEY John C. (dir.), *Through a Glass Darkly: Essays in the Religious Imagination*, New York, Fordham University Press, 1996, p. 119-132 ; DE PALMA Myriam, « La Société Théosophique et ses rapports avec l'art », *in Maurice Chabas (1862-1947), du symbolisme à l'abstraction*, *op. cit.*, p. 93-96 ; COLE Brendan, « "L'Indéfinissable frisson de l'infini" – Delville's Occult Aesthetic », *in Jean Delville*, *op. cit.*, p. 149-203 ; CLERBOIS Sébastien, « Kumris et sa section plastique : les atermoiements du Martinisme français en Belgique (1890-1894) », *in L'Ésotérisme et le symbolisme belge*, *op. cit.*, p. 78-96.

[935] AMBROSELLI Maximilien, *George Desvallières, Georges Rouault, Léon Bloy : vers un art "néo-chrétien" ? (1901-1914)*, thèse de doctorat, WAT Pierre (dir.), Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2019, p. 15.
Au sujet du renouveau de l'art chrétien en France au tournant du XXe siècle, voir également : MCWILLIAM Neil, *L'Esthétique de la réaction*, *op. cit.* ; SAINT-MARTIN Isabelle, *Art chrétien, art sacré : regards du catholicisme sur l'art, France, XIXe-XXe siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.

les manifestations artistiques religieuses accueillies en Belgique et en France à travers la revue *Durendal* (1894-1914), la Confrérie de la Rosace (1909-1913) ou encore les Ateliers d'art sacré (1919-1947[936]). Les peintres rosicruciens perpétuent la tradition artistique du christianisme, telle qu'elle s'est épanouie après la crise iconoclaste grâce à l'art byzantin, au gothique international et aux primitifs italiens, par leurs emprunts répétés au répertoire matériel et technique des objets de la liturgie catholique et orthodoxe tels que l'icône, le livre et le retable.

La matérialité de la peinture idéaliste rénove celle d'un premier objet de la liturgie chrétienne : l'icône. Support de prière à l'usage du fidèle, l'icône est vénérée en tant qu'image sacrée du Christ ou de toute autre figure sainte. La tradition millénaire de sa fabrication respecte des règles matérielles et techniques aussi immuables que les codes iconographiques et plastiques de la représentation des saints définis au temps de l'Empire byzantin[937]. Les matériaux de l'icône se composent d'un panneau de bois aux bords moulurés pour servir à la fois de support et de cadre, d'une palette limitée aux pigments minéraux et organiques d'origine naturelle et d'un liant à base de jaune d'œuf en émulsion dans de l'eau suivant la recette de la tempera. La technique du peintre d'icône se déroule à la manière d'un rituel initié par la récitation d'une prière. L'encollage du support recouvert de plusieurs couches d'une préparation blanche à base de colle de peau et de craie, l'ébauche graphique de la composition reportée sur le support à l'aide d'esquisses réutilisables, ainsi que la dorure du fond et des auréoles des personnages, anticipent la construction de la couche picturale. Le peintre étale les couleurs en aplat dans les contours délimités par l'ébauche pour installer les tons locaux des motifs, puis superpose les glacis et les rehauts pour modeler les lumières des carnations et des costumes, avant de retracer les contours superficiels des formes au pinceau fin. Le rituel s'achève par l'inscription du nom du saint représenté et le vernissage à l'huile de lin de la surface picturale. Les peintures orthodoxes orientales partagent avec les œuvres catholiques occidentales plusieurs de ces caractéristiques matérielles et techniques. Les peintres d'icônes de l'Empire byzantin, contraints par la crise iconoclaste à l'émigration vers Rome, ont en effet

---

[936] VERLEYSEN Cathérine, « *Durendal. Revue Catholique d'Art et de Littérature*, 1894-1914 », *in Maurice Denis et la Belgique : 1890-1930*, Louvain, Presses universitaires de Louvain, 2010, p. 92-104 ; BEAUFILS Christophe, *Joséphin Péladan, 1858-1918 : essai sur une maladie du lyrisme*, Grenoble, Jérôme Million, 1993, p. 398-399 ; SAINT-MARTIN Isabelle et STAHL Fabienne (dir.), *Les Ateliers d'art sacré, 1919-1947 : rêves et réalités d'une ambition collective*, actes de colloque (Paris, Institut national d'histoire de l'art, 29 – 30 décembre 2019), Rome, Campasino, Paris, Hermann, 2023.

[937] Pour une présentation des matériaux et de la technique traditionnels de l'icône, voir : SENDLER Egon, « La technique de l'icône », *in L'Icône, image de l'invisible*, *op. cit.*, p. 173-228.

exercé une influence directe sur les artistes occidentaux – en particulier, à quelques siècles de distance, les primitifs italiens reconnus comme modèles par les peintres idéalistes[938].

Ces deux modèles perdurent au tournant du XXe siècle : à titre d'exemples, la tradition catholique primitive resurgit en Europe occidentale chez Maurice Denis dans *Le Christ vert* [fig. 264] en 1890 ; et la tradition orthodoxe byzantine se poursuit en Europe orientale chez Kasimir Malevitch dans *Le Triomphe du ciel* [fig. 269] en 1907. Leurs tableaux se présentent comme des icônes modernes par leurs références iconographiques, plastiques ou techniques (sujet religieux, fond jaune ou peinture à tempera). Les métaux sont des références matérielles plus évidentes encore à l'art chrétien de l'icône, en particulier à son fond doré, de la part des artistes fin-de-siècle. Les peintres se réapproprient les anciennes techniques de la dorure et de l'argenture avec d'autant plus de facilité que les marchands de couleurs mettent à leur disposition les matériaux métalliques nécessaires à cette pratique : l'or, l'argent, le bronze, le platine et l'aluminium sont commercialisés en poudre, en coquille, en godet, en flacon ou en feuille dans les années 1890[939]. La peinture métallisée, dont la pâte composée de poudre en suspension dans un liant s'étend à la brosse, ne se distingue ni par sa composition, ni par son application, mais uniquement par son éclat brillant des couleurs habituelles des peintres. La dorure à la feuille anticipe par contre la technique du collage par la pose sur le support, préparé par une assiette ou un mordant, d'une feuille métallique qui donne son hétérogénéité à la surface du tableau. Ces deux techniques, éventuellement combinées, permettent d'incorporer le métal dans les strates inférieures ou supérieures de la couche picturale pour lui servir de fond ou de rehaut. Les vierges nimbées d'or de William Bouguereau témoignent, sans surprise, de la persistance de la dorure comme symbole du sacré et attribut du saint dans la peinture religieuse de la fin du XIXe siècle. L'originalité de la période réside plutôt dans l'extension de l'or aux autres genres picturaux, pour lesquels les matériaux métalliques précieux assurent une fonction essentiellement décorative. La valeur spirituelle et la qualité ornementale du fond doré – commun à *Cupid's Hunting Fields* [fig. 258] d'Edward Burne-Jones, au *Regard* [fig. 277] d'Odilon Redon et au *Portrait d'Adele Bloch-Bauer I* [fig. 268] de Gustav Klimt – n'ont pas

---

[938] CAILLET Jean-Pierre (dir.), *L'Art du Moyen Âge : Occident, Byzance, Islam*, Paris, Gallimard, Réunion des musées nationaux, 1995, p. 274 : « Reprise aux Goths en 553, Rome reste sous tutelle byzantine jusqu'en 755. Entre le début du VIIe et le milieu du VIIIe siècle, treize papes sur vingt-cinq sont d'origine grecque ou syrienne et l'influence de l'art de Byzance, plus ou moins mêlée à des éléments locaux, est sensible dans de nombreux monuments. […] En raison de la conquête arabe des provinces orientales et des persécutions iconoclastes, moines et artistes grecs et orientaux vont affluer en Occident et y pratiquer une peinture religieuse figurative qui était alors interdite à Byzance ».

[939] LEFRANC & Cie, *Fabrique de couleurs & vernis*, *op. cit*., 1892, p. 92 ; SENNELIER Gustave, *Catalogue général illustré*, *op. cit*., p. 80.

manqué d'attirer l'attention des artistes préraphaélites, symbolistes et sécessionnistes, engagés dans la rénovation de la dorure autour de 1900.

Les artistes rosicruciens, par l'intermédiaire des primitifs italiens, s'inscrivent dans la lignée de ces peintres d'icônes anciens et modernes auxquels ils empruntent leurs matériaux et leurs techniques. La dorure et l'argenture apparaissent au premier abord comme des techniques rares dans l'œuvre des peintres du corpus, actuellement illustrées par trois cas extérieurs au cadre chronologique du Salon de la Rose † Croix : Fernand Khnopff use d'or plaqué ou frotté dans *De l'animalité* [fig. 59], Alexandre Séon de peinture dorée pour le fond de *La Chasse, Rambouillet* [fig. 176] et Alphonse Osbert de feuilles d'or pour les cieux du décor [fig. 116] de l'église Saint-Louis à Vichy[940]. La peinture remplace souvent le métal, sous la forme d'encre dorée chez André des Gachons ou de recettes de patines chez Alphonse Osbert, afin d'en imiter l'éclat à moindres frais[941]. Le portrait du *Sâr Joséphin Péladan* [fig. 189] par Alexandre Séon, évocateur de l'icône à double titre par l'arrière-plan mordoré de la composition et l'inscription du nom du modèle, est exemplaire de cette substitution. La dorure et l'argenture, à partir de poudre ou de feuille de métal, caractérisent plus directement la technique de Charles Filiger, de Louis Welden Hawkins et d'Edgard Maxence entre 1892 et 1897. Filiger superpose la peinture métallique dorée ou argentée aux couches colorées afin de cerner ou de rehausser les auréoles, les ailes et les costumes de ses personnages dans *Christ aux anges* [fig. 207], *La Vierge aux anges* [fig. 211] et *Le Jugement dernier* [fig. 209]. Hawkins applique de l'or en feuille ou en peinture pour illuminer les nimbes et les fonds des *Auréoles* [fig. 212], de *Perfect Harmony* [fig. 214] et de *Séverine* [fig. 216]. Maxence se remarque à son usage diversifié de l'or et de l'argent, en feuille et en poudre, pour le traitement des personnages, des inscriptions et des fonds de ses compositions. Les métaux incorporés à ses peintures, creusés par incision de la feuille ou rehaussés par un relief en plâtre, sont révélés par l'irrégularité de leur application ou au contraire dissimulés par la superposition de couches colorées. Les premières expériences de Maxence avec le plâtre et le métal, aux reliefs dorés évocateurs des peintres britanniques Robert Anning Bell, Edward Burne-Jones et George Frampton, sont accueillies au Salon de la Rose † Croix par la présentation d'une série de figures nimbées apparentées à celles des *Deux têtes auréolées* [fig. 239], des *Chanteuses* [fig. 237] et du *Concert d'anges* [fig. 238[942]]. Bien

[940] DRAGUET Michel, *Fernand Khnopff*, *op. cit*., p. 232 ; JUMEAU-LAFOND Jean-David (dir.), *Alexandre Séon (1855-1917)*, *op. cit*., p. 142 ; DUMAS Véronique, *Alphonse Osbert (1857-1939)*, *op. cit.*, p. 262.
[941] BLANCHEDIEU Marcel, CROZE Jean-Louis et MAILLARD Léon, *L'Imagier Andhré des Gachons*, *op. cit*., p. 11 ; OSBERT Alphonse, Album « L'art de la reliure », s. d. Paris, Musée d'Orsay, fonds Alphonse Osbert, RF.MO.ODO 2016, MS0470(11).
[942] GUÉRIN Christine, *Monographie du peintre Edgar Maxence (1871-1951)*, *op. cit.*, p. 40 ; *Edgard Maxence, 1871-1954 : les dernières fleurs du symbolisme*, catalogue d'exposition (Nantes, Musée des Beaux-Arts,

que les matériaux métalliques occupent une place marginale au Salon de la Rose † Croix, les exemples de Filiger, Hawkins et Maxence se font l'écho d'une rénovation générale de la technique de la dorure dans la peinture religieuse et symboliste de la fin du XIXe siècle.

L'art idéaliste, par l'application de la technique de la dorure à une iconographie profane ou sacrée, donne corps à la peinture néo-chrétienne réclamée par les penseurs et les artistes catholiques autour de 1900. Au Salon de la Rose † Croix où les artistes officient comme des prêtres, le tableau se transmue en icône pour servir le culte de l'idéal. La théologie et la technique de l'icône apportent des solutions théoriques et pratiques à la conciliation de la matérialité et de l'idéalité dans la peinture rosicrucienne. Les artistes s'approprient la composition matérielle en même temps que la fonction liturgique de cet objet dans lequel la peinture sert de médium entre l'homme et la divinité, entre la matière et l'idée, pour permettre à l'artiste et au spectateur d'exprimer ou de contempler une réalité supérieure intangible. L'artiste idéaliste comme le peintre d'icône, dans un acte de représentation du sacré, est doté du pouvoir de rendre visible l'invisible dans la matière picturale au moyen d'une technique ritualisée. Le spectateur comme l'iconodule, dans un acte de contemplation de l'image, est mis en présence du sacré par l'entremise du tableau. La technique de la dorure participe directement de cette expérience de la transcendance en raison de la symbolique divine attribuée à l'or dans la théologie de l'icône[943]. Alors que la peinture représente la lumière terrestre du soleil, dont la source extérieure produit un effet de clair-obscur sur les corps, la dorure symbolise la lumière céleste de Dieu, dont le rayonnement homogène est immanent à l'image. Le fond doré, qui rompt avec le décor naturel et tridimensionnel de la peinture illusionniste de la Renaissance pour rétablir l'arrière-plan abstrait et bidimensionnel de la peinture symbolique du Moyen Âge, projette la représentation dans la sphère idéale. L'or, en tant que symbole millénaire de lumière divine, se distingue comme le plus immatériel des matériaux, et de ce fait le plus apte à matérialiser l'idée de Dieu dans l'icône chrétienne et le tableau idéaliste.

Le livre idéaliste

La peinture idéaliste imite la matérialité d'un second objet de la liturgie chrétienne : le livre. L'écriture et l'enluminure des livres liturgiques, en particulier les recueils de prière tels que les missels, les bréviaires ou les livres d'heures, guident les fidèles catholiques dans leurs

---

21 mai – 19 septembre 2010, Douai, Musée de la Chartreuse, 16 octobre 2010 – 17 janvier 2011), [Montrouge], Burozoïque, Nantes, Musée des Beaux-Arts, Douai, Musée de la Chartreuse, 2010, p. 43 ; Dossier d'Edgard Maxence, *L'Âme de la forêt*, Nantes, Musée d'arts, inv. 739 ; Dossier d'Edgard Maxence, *Concert d'anges*, 2010, Beauvais, Musée de l'Oise, inv. 90.11.

[943] Au sujet de la symbolique de l'or et de la lumière dans la théologie de l'icône, voir : SENDLER Egon, « La lumière », *in L'Icône, image de l'invisible*, *op. cit.*, p. 155-171.

rites quotidiens par le texte et l'image. Copistes et enlumineurs collaborent, dans l'enceinte du scriptorium, à la création collective de ces manuscrits agrémentés de scènes historiées et de compositions ornementales, peintes à partir de matériaux et de techniques pérennisés tout au long du Moyen Âge avant d'être évincés par les illustrations mécaniques de l'ère de l'imprimerie[944]. Le livre leur impose leur support, des feuilles de parchemin décorées avant d'être reliées pour former un codex. La copie du texte, antérieure à la mise en couleur, délimite l'emplacement des images d'abord dessinées au graphite, repassées à l'encre, éventuellement dorées à la feuille pour les commandes les plus luxueuses. La peinture, à base de pigments naturels, liés par un liant aqueux à la colle ou à la gomme, intervient dans un dernier temps par l'aplat des couleurs, le rehaut des lumières, l'accent des détails et le cerne des contours. Le petit format du codex, la profusion décorative de la page et la touche méticuleuse de l'artiste condensent la facture de ces enluminures – lettrines en début de mot, drôleries en marge du texte ou miniatures en plein page – qui enrichissent le manuscrit.

L'ubiquité du patrimoine médiéval dans la société européenne du XIXe siècle met les artistes en présence du modèle des livres liturgiques, visibles dans l'espace public et le décor privé à travers l'exposition d'originaux et la publication de fac-similés[945]. L'apprentissage des rudiments techniques du dessin, de la peinture et de la dorure appliqués à l'enluminure est facilité dans les années 1890 par l'édition de différents types d'ouvrages sur le sujet. Les peintres disposent de manuels tels que le *Traité pratique de l'enluminure*, plusieurs fois réédité à partir de sa première publication en 1888 sous le pseudonyme de Karl Robert[946] ; de revues telles que *Le Coloriste enlumineur*, un « journal d'enseignement du dessin, de la miniature, des émaux, de l'aquarelle, de la peinture sur verre, sur soie, etc. » édité par Desclée de Brouwer entre 1893 et 1899[947] ; d'albums tels que *L'Ornementation des manuscrits au Moyen Âge*, conçu comme un « recueil de documents, lettres ornées, bordures, miniatures & tirés des principaux manuscrits de la Bibliothèque nationale, de diverses bibliothèques et des documents

[944] Sur la technique de l'enluminure médiévale, voir : ALEXANDER Jonathan James Graham, « Technical Aspects of the Illumination of a Manuscript », *in Medieval Illuminators and Their Methods of Work*, New Haven, London, Yale University Press, 1992, p. 35-51.

[945] Au sujet de l'exposition et du commerce de l'enluminure médiévale au XIXe siècle, voir : EMERY Elisabeth et MOROWITZ Laura, « From the Living Room to the Museum and Back Again: The Institutionalization of Medieval Art », *in Consuming the Past*, *op. cit.*, p. 61-84 ; JACOB Marie (dir.), « Le XIXe siècle en lumière : redécouverte et revalorisation de l'enluminure médiévale en France au temps du livre industriel », *op. cit*.

[946] ROBERT Karl [MEUSNIER Georges], *Traité pratique de l'enluminure des livres d'heures, canons d'autel, images et gravures, selon la méthode des anciens, d'après les documents du moine Théophile, et selon les procédés modernes, d'après les meilleurs Artistes-Peintres, Imagiers et Enlumineurs*, Paris, G. Meusnier, 1898 [1888].

[947] *Le Coloriste enlumineur : journal d'enseignement du dessin, de la miniature, des émaux, de l'aquarelle, de la peinture sur verre, sur soie, etc.., à l'usage des amateurs et professionnels*, Paris, Desclée de Brouwer, mai 1893 – avril 1899.

de l'époque » par Ernest Guillot en 1892[948] ; ou encore de modèles tels que le *Livre d'heures* de Van Driesten, une collection de pages gravées à colorier parue chez les éditeurs Desgodets et Gérard en 1890[949]. Les marchands de couleurs distribuent tous ces documents dans leurs bibliothèques artistiques en plus de fournir des matériaux, des instruments et même des panoplies spécifiques à l'enluminure, à l'instar de la « boîte complète de l'enlumineur » commercialisée par la maison Lefranc & Cie en 1892[950]. Ces produits ciblent en priorité une clientèle de peintres amateurs à laquelle les artistes idéalistes n'appartiennent pas. L'effervescence du monde de l'édition et du marché du matériel artistique n'en est pas moins symptomatique d'une vogue de l'enluminure exactement contemporaine des Salons de la Rose † Croix.

Le chapitre « L'art moderne : enluminure… symbolisme » ajouté par Karl Robert à la réédition de son *Traité pratique de l'enluminure* souligne en 1898 la corrélation entre l'épanouissement de l'idéalisme et le renouveau de cette technique[951]. L'auteur situe les peintres symbolistes dans la filiation des enlumineurs médiévaux en choisissant comme unique illustration l'œuvre d'un exposant du Salon de la Rose † Croix : une série d'aquarelles pour l'illustration du *Rêve* [fig. 254] d'Émile Zola par Carlos Schwabe. La critique d'art construit dans les revues symbolistes de cette époque la figure de l'enlumineur moderne, peintre fin-de-siècle spécialisé dans la détrempe sur papier, créateur de compositions autonomes ou illustratives à caractère néo-médiéval. La circulation de ses œuvres par la reproduction gravée sur les pages de livres ou de revues l'assimile à l'imagier, défini comme un artiste anonyme à la production populaire dans le contexte du marché de l'art et du domaine de l'édition parisiens de la fin du XIXe siècle[952]. Les critiques d'art identifient dans les rangs du Salon de la Rose † Croix ces enlumineurs et ces imagiers, représentés dans le corpus par André des Gachons et au-delà par Charles Filiger, Eugène Grasset ou encore Carlos Schwabe. « L'Imagier Andhré des Gachons », pseudonyme sous lequel il se présente au public dans ses monographies et ses expositions dès 1892, fonde son identité artistique sur cet héritage médiéval et

[948] GUILLOT Ernest, *L'Ornementation des manuscrits au Moyen Âge : recueil de documents, lettres ornées, bordures, miniatures & tirés des principaux manuscrits de la Bibliothèque nationale, de diverses bibliothèques et des documents de l'époque*, Paris, L. Turgis et fils, 1892.
[949] VAN DRIESTEN Joseph-Guillaume-Emmanuel, *Livre d'heures*, Paris, Desgodets et Gérard, 1890.
[950] LEFRANC & Cie, *Fabrique de couleurs & vernis*, *op. cit.*, 1892, p. 97-98 et 132 ; SENNELIER Gustave, *Catalogue général illustré*, *op. cit.*, p. 79 et 91.
[951] ROBERT Karl [MEUSNIER Georges], « L'art moderne : enluminure… symbolisme », *in Traité pratique de l'enluminure des livres d'heures, op. cit.*, p. 123-130.
[952] Pour une définition et une contextualisation de l'imagier en France à la fin du XIXe siècle, voir : EMERY Elisabeth et MOROWITZ Laura, « Packaging the *Primitifs*: The Medieval Artist, the *Neo-Primitif* and the Art Market », *in Consuming the Past*, *op. cit.*, p. 37-60 ; SCHUH Julien, « Les nouveaux Imagiers : portrait de l'artiste en artisan médiéval au XIXe siècle », *in* BLAISE Marie (dir.), *Réévaluations du romantisme*, *op. cit.*, p. 321-343.

chrétien[953] : Yvanhoé Rambosson, parmi d'autres critiques, le place dans « la lignée des enlumineurs de missels, de ceux qui illustrèrent la vie des saints et des saintes[954]. » Le répertoire iconographique et plastique du peintre, aux sujets religieux et légendaires, aux formes simplifiées et cernées, ne suffit pas à justifier cette filiation qui repose fondamentalement sur une tradition technique. Les peintres rosicruciens se positionnent comme des enlumineurs modernes par leur spécialisation dans la technique de la détrempe, avec une prévalence d'aquarelles ou de gouaches sur papier dans leurs œuvres : l'inspiration médiévale se devine à la facture miniaturiste d'aquarelles telles que *Dans l'oratoire* [fig. 34] ou *L'Étoile des bergers* [fig. 252] exposées par Gachons et Schwabe au Salon de la Rose † Croix. Les artistes idéalistes s'apparentent d'autant plus à leurs prédécesseurs médiévaux qu'ils appliquent cette technique à l'art de l'illustration, au travers d'images composées au dessin aquarellé pour être reproduites par la gravure sur la page d'un livre.

La rénovation de l'enluminure accompagne en effet le développement de l'illustration à une époque d'intense collaboration entre les peintres et les écrivains, un contexte exploré par l'histoire éditoriale du symbolisme pictural et littéraire[955]. Les livres et les revues illustrés de la fin du XIXe siècle se présentent comme les pendants modernes, profanes et reproductibles des manuscrits enluminés du Moyen Âge. Gachons est engagé dans leur création en tant qu'éditeur et illustrateur en 1894-1895 : *Le Prince naïf*, *L'Album des légendes* et *Le Livre des légendes* mettent en regard les contes et les poèmes de Jacques des Gachons, Jean Lorrain ou Georges Rodenbach avec les miniatures, les lettrines et les culs-de-lampe gravés à partir de dessins et d'aquarelles d'André des Gachons, d'Eugène Grasset ou d'Alexandre Séon[956]. Un principe identique préside à la fondation de la revue *L'Ymagier* par Remy de Gourmont et Alfred Jarry en 1894, ornée pour son premier tome d'un frontispice attribué à Émile Bernard et d'une miniature de la *Vierge à l'enfant* [fig. 210] peinte à la gouache par Charles Filiger[957]. Ces éditions fin-de-siècle se différencient des codex médiévaux par la reproductibilité des images.

---

[953] BLANCHEDIEU Marcel, CROZE Jean-Louis et MAILLARD Léon, *L'Imagier Andhré des Gachons*, *op. cit.* ; Affiche de l'exposition « Andhré des Gachons : XVIe exposition du Salon des Cent », Paris, 31 rue Bonaparte, 12 novembre – 5 décembre 1895 ; DURAND Delphine, « La critique, André des Gachons, l'enfant, l'Ymagier, le moine », *in André des Gachons, peintre symboliste, 1871-1951, op. cit.*, p. 99-126.

[954] RAMBOSSON Yvanhoé, « Quelques commentaires », *La Plume*, n° 159, 1er décembre 1895, p. 553. Cité dans : DURAND Delphine, *André des Gachons et la modernité fin de siècle, op. cit.*, p. 34.

[955] Au sujet de l'illustration symboliste, voir : GAMBONI Dario, *La Plume et le pinceau*, *op. cit.* ; STEAD Évanghélia, *La Chair du livre : matérialité, imaginaire et poétique du livre fin-de-siècle*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2012.

[956] GACHONS André des et GACHONS Jacques des, *Le Prince naïf*, *op. cit.* ; GACHONS André des et GACHONS Jacques des (dir.), *L'Album des légendes*, *op. cit.* ; GACHONS Jacques des (dir.), *Le Livre des légendes*, *op. cit*.

[957] JARRY Alfred et GOURMONT Remy de (dir.), *L'Ymagier*, n° 1-8, octobre 1894 – décembre 1896 ; EMERY Elisabeth et MOROWITZ Laura, *Consuming the Past*, *op. cit.*, p. 45 ; Notice de Charles Filiger, *Vierge à l'enfant*, [https://drouot.com/fr/l/14968979], consulté le 26 octobre 2023.

Elles ne se conforment pas pour autant au modèle économique de la littérature industrielle, reproduite en milliers d'exemplaires illustrés selon des procédés photomécaniques sur du papier de médiocre qualité. *L'Album des légendes* et *L'Ymagier* proposent au contraire à la vente des tirages de luxe, au nombre d'exemplaires limité, imprimés sur papier japon, dont certaines illustrations sont réalisées suivant la technique ancienne de la gravure sur bois de fil et rehaussées à la main par le coloriage au pochoir d'images hors-texte[958]. L'édition artisanale symboliste, dans la continuité de la Kelmscott Press fondée en 1891 en Angleterre par William Morris, avance délibérément à contre-courant de la révolution industrielle par l'assimilation de l'imagier idéaliste à l'artisan médiéval[959]. L'exposition, de même que la reproduction, contribue également à dynamiser la circulation des illustrations fin-de-siècle. Les images quittent la page du livre et la fonction de décor par leur encadrement et leur accrochage dans les Salons ouverts au public : les frontispices dessinés ou peints par Fernand Khnopff, Alexandre Séon ou Carlos Schwabe prennent la place des tableaux de chevalet sur les cimaises du Salon de la Rose † Croix. Ce mode d'exposition témoigne d'une redéfinition du rapport hiérarchique entre le texte et l'image dans l'illustration de la fin du XIXe siècle qui reconnaît l'indépendance du peintre vis-à-vis de l'écrivain.

Le dogme catholique de l'Ordre de la Rose † Croix, de même que le projet contemporain de rénovation de l'art chrétien, se concrétisent de cette manière dans les livres et les revues édités avec la collaboration de peintres rosicruciens et exposés par l'intermédiaire d'illustrations originales dans les Salons. Ces œuvres éditoriales, dans lesquelles les miniatures médiévales peintes à la colle ou à la gomme sur parchemin sont remplacées par des illustrations fin-de-siècle gravées à partir d'aquarelles ou de gouaches sur papier, détournent la composition matérielle et la fonction liturgique des missels, bréviaires et autres livres d'heures de la chrétienté. Le livre idéaliste partage avant tout la finalité illustrative du livre liturgique. Indépendamment de leur programme iconographique sacré ou profane, l'enluminure chrétienne comme l'illustration idéaliste représentent une réalité spirituelle par le verbe et l'image, deux modalités de communication simultanées, complémentaires et irréductibles dont le rapport spatial et discursif est déterminé par la mise en page. Le livre idéaliste rétablit de surcroît la vocation méditative du livre liturgique. L'enluminure chrétienne et l'illustration idéaliste, dont

[958] Pour une analyse de la matérialité du livre et de la revue fin-de-siècle à partir du cas de *L'Ymagier*, voir : SCHUH Julien, « Les nouveaux Imagiers : portrait de l'artiste en artisan médiéval au XIXe siècle », *in* BLAISE Marie (dir.), *Réévaluations du romantisme*, *op. cit*., p. 321-343.
[959] ABÉLÈS Luce, « La Kelmscott Press de William Morris et son influence », *in 1900*, catalogue d'exposition (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 14 mars – 26 juin 2000) Paris, Réunion des musées nationaux, 2000, p. 74-81.

la petitesse du format et l'intrication des détails invitent à une contemplation rapprochée nécessaire à une expérience intimiste et introspective, offrent au fidèle ou au spectateur un support individuel de prière ou de réflexion propice à sa communion avec Dieu ou à sa compréhension de l'idée. La matérialité du livre chrétien ou idéaliste, du simple fait de la mise en page et du format du support, conditionne la réception de la divinité ou de l'idéalité de l'image par son usager.

Le retable idéaliste

La matérialité de la peinture idéaliste évoque un troisième objet de la liturgie chrétienne : le retable. Décor de l'autel où reposent les reliques d'un saint, sanctifié par son emplacement dans le chœur de l'église, le retable enclot le sacrement de l'Eucharistie qui s'y déroule à chaque messe. La richesse et la complexité de sa fabrication depuis le Moyen Âge, dans un style évolutif selon les siècles et les pays, engagent les compétences de multiples artisans (peintres, sculpteurs, doreurs, huchiers ou ébénistes). Son programme iconographique, peint, sculpté ou orfévré sur plusieurs registres, respecte un sens de lecture hiérarchisé du centre vers la périphérie. Il compose un polyptyque divisé en panneaux centraux et en volets latéraux, fixes ou mobiles pour être refermés suivant le calendrier liturgique, éventuellement soutenus par une prédelle et surmontés par un gâble. La structure du retable est généralement délimitée par un cadre architecturé dont le soubassement, les pilastres et le couronnement revisitent le vocabulaire architectural et ornemental de son temps. Les retables peints aux gâbles gothiques fleurissent au passage des primitifs italiens, dont l'écho résonne encore dans l'art de la fin du XIXe siècle.

La création de polyptyques, par l'encadrement solidaire de peintures aux supports morcelés, assimile la matérialité des tableaux contemporains à celle des retables chrétiens. « Épiphénomène » de l'histoire de l'art du XIXe siècle étudié par Bruno Foucart, la rénovation du polyptyque reste remarquable par son rayonnement géographique à l'échelle européenne et sa progression temporelle jusqu'à la « polyptycomanie » des années 1880 à 1900[960]. L'auteur souligne le refus du pastiche de la part des créateurs de « néopolyptyques[961] », qui se réapproprient en toute liberté le modèle des tableaux d'autel de la chrétienté, jusqu'à les détourner de leur fonction religieuse et de leur structure articulée d'origine. Le répertoire

[960] FOUCART Bruno, « Le polyptyque au XIXe siècle, une sacralisation laïque », *in* DUPUY-VACHEY Marie-Anne, GILLOT Sophie, LACLOTTE Michel, *et al*., *Polyptyques : le tableau multiple du Moyen Âge au vingtième siècle*, catalogue d'exposition (Paris, Musée du Louvre, 27 mars – 23 juillet 1990), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1990, p. 130 et 131.
[961] *Ibid.*, p. 132.

iconographique du retable moderne s'enrichit de sujets profanes – mythes antiques, thèmes allégoriques, références littéraires, scènes quotidiennes et paysages naturels complètent l'histoire sainte –, anoblis par le format sacré du polyptyque indépendamment de la hiérarchie des genres. Sa construction matérielle se simplifie par la réduction au diptyque ou au triptyque, par l'immobilité de volets impossibles à refermer, par la disjonction de panneaux souvent juxtaposés par l'accrochage plutôt qu'assemblés par le cadre, en adéquation avec le nouvel environnement de ces œuvres exposées dans leur entièreté le temps d'un Salon au lieu d'être déployées à l'occasion d'un rituel dans l'église. Les nazaréens allemands, les préraphaélites anglais et les symbolistes français se succèdent du début à la fin du siècle pour rendre hommage aux retables des primitifs italiens, dont l'héritage est prégnant dans *Sulamith und Maria* [fig. 275] de Franz Pforr, *The Annunciation and the Adoration of the Magi* [fig. 259] d'Edward Burne-Jones ou *La Vie de l'humanité* [fig. 273] de Gustave Moreau. À l'approche de 1900, les jeunes générations symbolistes trouvent dans le format du polyptyque une réponse à leurs aspirations décoratives et musicales : les peintures de *L'Éternel Été* [fig. 265] de Maurice Denis composent à la fois les quatre écrans d'un paravent décoratif et les quatre portées d'une partition musicale[962].

La peinture idéaliste, en phase avec cette rénovation, se réfère également au retable chrétien par le morcellement de son support. L'expression « virtuel polyptyque[963] », par laquelle Bruno Foucart désigne l'articulation visuelle plus que matérielle d'œuvres séparées mais perceptibles comme un ensemble, convient aux artistes rosicruciens qui préfèrent la juxtaposition de panneaux enclos dans des cadres distincts à l'assemblage de volets unis par un encadrement commun. La complémentarité des sujets et la régularité des dimensions indiquent le fonctionnement en diptyque ou en triptyque d'œuvres vraisemblablement accrochées côte à côte aux murs du Salon de la Rose † Croix, à l'exemple de *Stella Matutina* et *Stella Vespertina* [fig. 249-250] de Georges Rouault, ou de *L'Aurore de l'amour*, *L'Aurore du rêve* et *L'Aurore du travail* [fig. 230-232] de Charles Maurin[964]. Le format cintré de *Vierge ignorée* et

[962] *Ibid*., p. 136-137 : « Il était en quelque sorte normal que les histoires d'anges, chères aux symbolistes, viennent s'insérer dans des simili-retables, normal que les grandes interrogations sur le sens de la destinée humaine se prononcent en trois ou plusieurs chants, en strophes qui trouvaient dans la séparation et succession de panneaux l'équivalent des mouvements dans les compositions musicales. Polyptyque et symphonie font partie des correspondances les mieux chéries et les plus pratiquées par la fin du siècle. »

[963] *Ibid*., p. 139.

[964] Les catalogues des Salons de la Rose † Croix de 1892 et de 1897 signalent les œuvres *Vision diurne*, *Vision nocturne* et *L'Aurore* dont les titres et les dates concordent avec ces ensembles de Rouault et de Maurin : *Salon de la Rose † Croix*, catalogue d'exposition (Paris, Galerie Durand-Ruel, 10 mars – 10 avril 1892), Paris, A. Warmont, 1892, p. 14 ; *Ordre de la Rose † Croix du Temple et du Graal : VIe Geste esthétique, sixième Salon*, catalogue d'exposition (Paris, Galerie Georges Petit, 5 – 21 mars 1897), Paris, Georges Petit, 1897, p. 24 ; GREENE Vivien (éd.), *Mystical Symbolism: The Salon de la Rose+Croix in Paris, 1892-1897*, *op. cit.*, p. 80.

Vierge inconnue [fig. 45-46] d'André des Gachons, ou des deux volets du *Jugement dernier* [fig. 209] de Charles Filiger, exprime visuellement la parenté de peintures conçues comme un ensemble. À l'approche de 1900, Fernand Khnopff perfectionne l'imitation des anciens polyptyques par le montage fixe de ses dessins, pastels et aquarelles au moyen d'un cadre tripartite (dans *L'Isolement* [fig. 67-70]), d'un passe-partout (dans *Secret-Reflet* [fig. 85]) ou d'un encadrement à volets (dans *D'Autrefois* [fig. 56[965]]). D'autres réminiscences du retable chrétien, associées ou non au choix du polyptyque, renforcent encore l'analogie entre les peintures idéalistes et les tableaux d'autel. Le cadre architecturé du retable, d'une part, se retrouve dans l'encadrement néo-gothique ou néo-Renaissance des tableaux de Fernand Khnopff (*L'Encens* [fig. 64]) ou d'Armand Point (*Avril* [fig. 147]). La vitre des reliquaires placés au niveau de l'autel, d'autre part, se reflète dans le verre utilisé de préférence au vernis pour la protection des peintures de Fernand Khnopff (*Une aile bleue* [fig. 88]) et d'Alexandre Séon (*Lamentation d'Orphée* [fig. 180]). Le polyptyque, le cadre architecturé et la vitre de protection sont autant de références matérielles au retable chrétien, devenues des caractéristiques récurrentes de l'encadrement idéaliste.

La sanctification de l'œuvre d'art, dépendante de son emplacement derrière l'autel dans l'église catholique, se réalise désormais par l'encadrement des tableaux au Salon de la Rose † Croix. Les peintres rosicruciens s'approprient une fois encore la fonction liturgique en même temps que la composition physique d'un objet de culte par la création de retables idéalistes. Le cadre architecturé, métaphore de la Jérusalem céleste, et la vitre de protection, fenêtre sur la relique du saint, servent les deux mêmes objectifs dans l'art chrétien et la peinture idéaliste. Le cadre et la vitre sacralisent l'œuvre d'art, élevée du rang d'objet matériel à celui d'image sainte, en augmentant ou en affirmant sa valeur par son ornementation ou sa protection. Ils isolent également l'œuvre de son environnement, par la démarcation physique et symbolique entre le monde idéal de l'espace pictural créé par l'artiste et la réalité matérielle du lieu d'exposition visité par le spectateur. Le polyptyque permet par ailleurs le déploiement sur un support multiple de cet univers pictural dans lequel sont représentés le royaume divin ou la sphère idéale. Le christianisme trouve dans le polyptyque un format adapté à la transmission de la Bible, du fait de la répartition sur différents registres du monde céleste et du monde terrestre, de la narration des épisodes bibliques en séquences sur plusieurs panneaux ou de la figuration des personnages saints dans des niches individuelles. L'idéalisme applique le diptyque ou le

[965] Au sujet du polyptyque dans l'œuvre de Khnopff, voir : DRAGUET Michel, « Un théâtre virtuel », *in Khnopff : ou l'ambigu poétique*, *op. cit*., p. 185-225 ; THERON Isabelle, *Le Polyptyque au XIXe siècle*, *op. cit*.

triptyque à l'élaboration de sujets religieux ou profanes, avec pour intention similaire de dissocier plusieurs niveaux de réalité, de dérouler un récit dans le temps et l'espace, ou de rapprocher des figures allégoriques. La matérialité du polyptyque renforce l'idéalité de la peinture en offrant à l'artiste l'opportunité de développer un programme iconographique plus complexe, où les idées s'articulent dans le même ordre que les panneaux, afin de représenter simultanément les différentes facettes d'un thème donné. Elle incite en même temps le spectateur à approfondir sa compréhension de l'œuvre en ajoutant, à la signification interne de chaque panneau considéré isolément, la symbolique latente née de son interaction avec les volets adjacents. Néanmoins, là où le retable chrétien appelle une lecture linéaire et codifiée de la part du fidèle, le polyptyque idéaliste déjoue la circulation du regard et l'interprétation du sujet par la modification du rapport ou l'abolition de la hiérarchie entre les registres centraux et latéraux, supérieurs et inférieurs, dont la multiplication aggrave l'ambiguïté de la représentation[966]. Néo-chrétien par sa matérialité, sinon par son iconographie, le retable idéaliste n'en reste pas moins un objet sacré de la liturgie esthétique du Salon de la Rose † Croix.

Sous-chapitre C : Un art libéral

Le rang inférieur de l'artisan

Le Salon de la Rose † Croix se présente comme le lieu de réunion d'une aristocratie des arts, dont le critère distinctif réside dans la prévalence de la pensée sur le métier de l'artiste. La doctrine rosicrucienne défend la suprématie du peintre idéaliste sur la scène artistique fin-de-siècle par la hiérarchisation de l'artiste, noble représentant des beaux-arts ou des arts libéraux à prétention intellectuelle, et de l'artisan, praticien méprisé des arts décoratifs ou des arts mécaniques à dominante manuelle. Cette mise en concurrence du champ artistique et du champ artisanal par Joséphin Peladan, à une époque où leur décloisonnement est au contraire proclamé par William Morris, suscite des réactions ambivalentes de la part des peintres idéalistes influencés par ces deux penseurs. Leur aspiration aux arts libéraux dans la lignée des artistes de la Renaissance glorifiés par le premier se heurte à la tentation des arts mécaniques sur le modèle des artisans du Moyen Âge réhabilités par le second. La place de l'artisan, du métier et des arts décoratifs dans le discours et la pratique des peintres du corpus, malgré l'absence de consensus,

[966] FOUCART Bruno, « Le polyptyque au XIXe siècle, une sacralisation laïque », *in* DUPUY-VACHEY Marie-Anne, GILLOT Sophie, LACLOTTE Michel, *et al*., *Polyptyques, op. cit.*, p. 135 : « les polyptyques du XIXe siècle se permettent, on l'a dit et redit, toutes licences de sens de lecture, de droite à gauche, du centre aux côtés et inversement, se gardant la plus souvent, comme par esprit de système, de privilégier la partie centrale ».

tend plutôt à sous-estimer la dimension artisanale de leur travail pour légitimer leur appartenance au champ artistique, conformément à la doctrine aristocratique du Salon de la Rose † Croix. La hiérarchisation de l'artiste et de l'artisan participe d'une stratégie d'autopromotion de la peinture idéaliste au rang d'art libéral dans les écrits de certains peintres rosicruciens, en particulier ceux de Jean Delville et d'Armand Point où elle s'impose comme un argument récurrent.

L'antagonisme du champ artistique et du champ artisanal se manifeste avec autant de virulence dans le discours de Delville que dans la doctrine de Peladan, qui dédaignent de concert « tous les manouvriers de la palette et tous les maçonneurs de la glaise » pour l'un, « les peintres, œuvriers de palette et les praticiens de la sculpture » pour l'autre[967]. L'inimitié des peintres-artistes avides d'idéal envers les peintres-artisans satisfaits du métier serait réciproque, aux dires de Delville : « Les gens de la brosse ont pour les maîtres idéalistes cette même hostilité qu'ont les peintres en bâtiments pour l'artiste. Ceux-là non plus ne comprendront jamais que l'on fasse de l'Art au lieu de "faire de la peinture[968]" ». Le métier du peintre est l'enjeu d'une lutte sociale entre l'artiste et l'artisan, ainsi que d'une querelle esthétique entre le symbolisme et l'impressionnisme. La presse, en tant qu'espace de débat entre les partisans des deux camps, est le terrain de cette bataille dans laquelle s'engage Delville aux côtés de Peladan. Le peintre accuse frontalement les critiques d'art de favoriser le métier exhibé dans la peinture impressionniste au détriment de l'idéal recherché par l'art symboliste :

> « Entre l'œuvre idéaliste, exécutée d'une main à la fois savante et émue, et où le pays, le lieu, le moment, les individus, les choses disparaissent pour revivre dans le sens universel de leur figuration, sous la vivante idéalité de la synthèse, et l'œuvre réaliste ou impressionniste d'où toutes les qualités essentielles d'esthétique sont absentes, pour ne laisser place qu'au métier expéditif et adroit, au pianotage de la touche, au *flamingâtisme* de la couleur, la petite critique, bourgeoisement, n'hésitera pas ! […] Et c'est sous le gros prétexte qu'un *peintre* doit *peindre*, qu'ils préféreront l'artisan à l'artiste[969] ! »

Le mépris de l'artisan doit être compris, dans le contexte socioculturel de la décennie 1890, comme un jeu de pouvoir par lequel les artistes symbolistes tentent de supplanter leurs rivaux impressionnistes. L'esthétique idéaliste de Delville, fondée sur un système hiérarchisé, sert de cadre théorique pour justifier le rabaissement de l'impressionnisme au-dessous de l'idéalisme :

> « L'artiste réaliste, ou impressionniste, n'est en rapport qu'avec le plan physique de la nature, plan inférieur objectif. L'artiste idéaliste, en général, et le génie, en particulier, sont en rapport avec le plan mental, plan supérieur subjectif. Voilà

[967] DELVILLE Jean, « Exhortation à "L'Art idéaliste et mystique" », *La Ligue artistique*, n° 10, 19 mai 1895, p. 1 ; PELADAN Joséphin, *Le Salon de Joséphin Peladan avec instauration de la Rose-Croix esthétique*, *op. cit*., p. 49.
[968] DELVILLE Jean, « Burne-Jones jugé par M. M. P. Kustoh », *La Ligue artistique*, n° 5, 8 mars 1896, p. 6.
[969] DELVILLE Jean, *La Mission de l'art*, *op. cit*., p. 139-140.

> pourquoi les artistes de génie sont des voyants, qu'ils sont des exceptions et que les artisans pullulent[970] ! »

En appelant à « reléguer impitoyablement les impressionnistes réalistes au rang d'artisans[971] », Delville réclame en fait leur exclusion du champ artistique pour en accorder le monopole aux artistes idéalistes.

Les carrières d'artiste peintre et d'artisan émailleur poursuivies en parallèle par Point, à titre de fondateur du logis de Haute-Claire à Marlotte entre 1896 et 1911, expliquent une plus grande porosité entre le champ artistique et le champ artisanal dans son discours[972]. Présentée par Stéphane Laurent comme un « Arts and Crafts à la française », cette association mixte et cosmopolite d'artistes et d'artisans dédiée à la fabrication d'objets d'art (coffrets, vaisselle, bijoux, reliures, broderies, etc.) s'inscrit pleinement dans le renouveau de l'artisanat entrepris par Morris en Angleterre[973]. Des orfèvres (Louis de Angelis, Burlet, Pio Petri, Rion), des dinandières (Borghild Arnesen, Jeanne de Brouckère, Alice Holbach), des céramistes (Albert Boué, Numa Gillet, Alphonse Petit), aux côtés d'un sculpteur (Charles Virion), d'un ébéniste (Gilbert Chambon) et d'une brodeuse (Hélène Linder), collaborent avec Point à la création d'œuvres aussi ambitieuses que *Le Portique de la musique* [fig. 162], dont la matérialité composite requiert les compétences complémentaires de plusieurs métiers d'art. Or, l'ancienne hiérarchie des arts libéraux et des arts mécaniques se maintient derrière cette unité apparente de l'atelier de Haute-Claire. Point, grâce à son statut de directeur de l'association, sa fonction de concepteur des modèles et son privilège de signataire des objets, garde la mainmise sur le travail des artisans rabaissés au rang d'exécutants[974]. Les carrières parallèles de Point, en qualité d'artiste peintre dans le domaine des beaux-arts et d'artisan émailleur dans le secteur des arts décoratifs, ne dissimulent pas la priorité accordée à la première sur la seconde. La production de l'atelier de Haute-Claire, de l'aveu de son fondateur, est une activité secondaire et alimentaire dont l'objectif est avant tout de financer la création de peintures par la vente d'objets d'art :

> « Pour vivre, il faut s'intéresser à tout ce que l'art peut ennoblir. Mais, c'est une tâche trop grande pour un seul artiste : qu'il se choisisse un métier parallèle à sa conception d'art, et s'assure le concours des artisans pour la part de travail qu'il

---

[970] *Ibid*., p. 125.
[971] DELVILLE Jean, « La fin du réalisme et la renaissance idéaliste (II) », *art. cit.*, p. 2.
[972] Au sujet de l'atelier de Haute-Claire, voir : DORÉ Robert, « L'aventure de Haute-Claire (1896-1908) », *in Armand Point et son œuvre (1861-1932)*, *op. cit.*, p. 291-332 ; LAURENT Stéphane, « Armand Point : un art décoratif symboliste », *art. cit*.
[973] LAURENT Stéphane, « Armand Point et l'Arts and Crafts à la française », *art. cit*.
[974] Une double signature, qui identifie l'artiste par ses initiales « A.P. » tout en anonymisant les artisans sous le nom collectif « Haute-Claire », est apposée sur le *Portique de la musique* à l'image d'autres objets d'art fabriqués par l'association.

> ne peut faire lui-même, tous y gagneront. […] Et malgré les soins apportés à la fondation, à la direction et au dessin des modèles de Haute-Claire, j'ai pu continuer sans interruption mon œuvre de peintre[975]. »

L'intérêt sincère de Point pour les métiers d'art, et la valeur indéniable des créations de Haute-Claire, ne suffisent pas à abolir la hiérarchie des beaux-arts et des arts décoratifs dans son œuvre et sa carrière. L'orientation professionnelle de l'artiste, tournée vers la peinture de préférence à l'émail, revendique son appartenance au champ artistique en dépit de son incursion dans le champ artisanal.

Le métier au service de l'idéal

L'élévation de la peinture au rang d'art libéral, et l'admission du peintre dans le champ artistique, sont conditionnées par la subordination du métier à l'idéal. Jean Delville résume dans *La Mission de l'art* le rôle subalterne attribué au métier dans l'esthétique idéaliste :

> « La *Beauté technique* sous-entend l'épuration du métier au point qu'il ne prédomine pas dans l'œuvre au détriment de l'expression. Le peintre doit faire de son pinceau un outil merveilleux, afin de savoir mieux réaliser sa conception ; la technie, étant le *moyen*, doit être mise au service des deux termes précédents pour aboutir à la Perfection. Toute œuvre de métier ne réalisant aucun idéal est une œuvre inférieure, une œuvre morte. Le procédé importe peu ; seule la qualité technique et personnelle de son application s'impose[976]. »

L'exigence de maîtrise dans l'exécution, la compréhension de la peinture comme médium et le rapprochement entre l'art et la science sont autant d'arguments qui justifient, dans les écrits des artistes du corpus, que le métier se mette au service de l'idéal pour assurer la reconnaissance de la peinture idéaliste comme un art libéral.

L'expression exacte de la pensée exige tout d'abord la maîtrise complète du métier de la part des artistes rosicruciens. Delville énonce la condition *sine qua non* de la peinture idéaliste : « Il faut que les Idéalistes soient de grands techniciens, rigueur et discipline doivent les guider[977] ». Ces mêmes qualités sont requises par Armand Point après sa conversion aux techniques anciennes en Italie, alors qu'il renonce à la liberté de facture de ses œuvres de jeunesse pour se soumettre à l'austérité du métier des maîtres de la Renaissance :

---

[975] POINT Armand. Cité dans : DAURELLE Jacques, FORT Paul, MARGUERITTE Paul, *et al.*, *Armand Point et son œuvre*, *op. cit.*, p. 36-38.
Ibid., p. 59 : « Armand Point conçut le projet de reprendre une tradition du moyen âge et de la Renaissance, alors que les artistes ne répugnaient pas à être de simples artisans, à fabriquer des objets usuels où ils mettaient un peu de leur âme, un peu de beauté, et dont ils tiraient leur subsistance et la quiétude nécessaire à la lente réalisation de leur chef-d'œuvre. »
[976] DELVILLE Jean, *La Mission de l'art*, *op. cit.*, p. 16-17.
[977] DELVILLE Jean. Cité dans : LEVY-MERY Janine, *Péladan, l'ésotérisme et les peintres des Salons Rose-Croix*, mémoire de master, DAGEN Philippe (dir.), Paris, Université Paris IV, 1990, p. 251.

> « Je sais tout le plaisir qu'il y a à étaler une touche grasse, à écraser deux tons harmonieux qui se fondent comme le jus de deux fruits savoureux, mais combien plus noble la recherche approfondie de l'expression d'un sentiment, d'une pensée, avec la modestie obéissante et sévère du métier chez le peintre[978] ! »

L'apprentissage du métier s'impose comme une étape indispensable dans le parcours de l'artiste idéaliste, car l'habileté de l'exécution améliore la clarté de l'expression dans son œuvre : « Plus vous aurez vaincu les difficultés du métier, mieux vous saurez réaliser vos conceptions[979] » selon Delville. La complémentarité du *métier* et de l'*émotion*, dans le vocabulaire de Point, confirme l'interdépendance de l'exécution et de l'expression dans l'art idéaliste :

> « Vous reconnaîtrez que dans l'art il y a deux parties bien distinctes : *l'émotion* ou le son que produit l'âme au choc de la vie, et le *métier* qui sert à triturer de la matière pour incarner cette émotion. L'*émotion* vient d'un don, le *métier* d'un enseignement sans limites, car jamais une œuvre n'est assez parfaite, c'est-à-dire jamais l'union n'est assez intime entre l'esprit et le corps d'une œuvre[980]. »

Si le zèle de la technique est méprisé, l'incurie de l'exécution n'en est pas pour autant tolérée dans l'atelier des peintres idéalistes, dont la discipline du métier est nécessaire à l'accomplissement de l'idéal dans l'œuvre d'art.

Le métier, en tant que moyen et non finalité de la peinture idéaliste, n'est rien de plus qu'un médium pour la matérialisation de l'idée dans le discours des artistes rosicruciens. Jean Delville met en évidence « le choix supérieur du sujet, afin de ne point se minusculiser aux seules préoccupations du métier, qui ne doit jamais être le but, mais le *moyen*[981]. » Son argument est repris à l'identique par Armand Point (« la peinture n'est qu'un moyen, l'art est un but »), ou en d'autres termes par Fernand Khnopff (« le procédé est peu ; l'impression est tout[982] »). Ce dernier va jusqu'à démentir toute ambition technique dans sa carrière d'artiste : « Je pense peu aux buts et aux objectifs artistiques dans la représentation et la technique de mes œuvres[983]. » Ces paroles unanimes révèlent l'opposition des peintres idéalistes à la conception autotélique de l'art défendue à leur époque. Delville met en garde contre la théorie de l'art pour

---

[978] POINT Armand, « Florence, Botticelli, La Primavera », *art. cit.*, p. 15.
[979] DELVILLE Jean, « Le discours de Jean Delville : prononcé à sa réception dans la salle de l'Académie, comme Lauréat du prix de Rome », *art. cit.*, p. 4.
[980] POINT Armand, « Réponse à la critique contemporaine », *art. cit.*, p. 119.
[981] DELVILLE Jean, *La Mission de l'art*, *op. cit*., p. 15.
[982] POINT Armand, « L'éducation d'un artiste aux XIVe, XVe et XVIe siècles », *art. cit.*, décembre 1906, p. 75 ; KHNOPFF Fernand, « Referendum artistique », *L'Art moderne*, n° 52, 28 décembre 1890, p. 411. Reproduit dans : HOWE Jeffery W. (éd.), *Fernand Khnopff*, *op. cit*., p. 20.
[983] [KHNOPFF Fernand], [Extrait de lettre], *Amsler & Ruthardt's Wochenberichte: illustrierte Zeitschrift für Kunst, Kunsthandel und Kunstgewerbe*, n° 40, 31 août 1895, p. 280. Reproduit dans : HOWE Jeffery W. (éd.), *Fernand Khnopff*, *op. cit*., p. 48 : *« An künstlerische Ziele und Zwecke in der Darstellung und in der Technik meiner Werke denke ich wenig. »* [Traduction personnelle.]

LE BELLER, Elodie. La matérialité de la peinture idéaliste à l'époque du Salon de la Rose † Croix (1892-1897) - 2024

l'art, dont l'application en peinture légitimerait le métier comme finalité de la création et non plus seulement comme moyen d'expression :

> « La théorie de l'art pour l'art, belle en soi, nécessaire en elle-même, et défendable chaque fois que des vulgarisateurs maladroits la combattent au profit de spéculations sortant du domaine de l'esthétique, ne peut être absolue, et peut devenir un danger. Appliquée rigoureusement, elle fait déchoir l'art dans la technique machinale des conceptions restreintes[984]. »

Cette défiance envers l'art pour l'art est partagée par Khnopff qui se détourne pour cette raison vers le modèle de la peinture britannique, selon lui plus détachée de la préoccupation du métier, car « rarement, dans l'école [anglaise], on peint pour le plaisir de peindre ; les questions de technique, ailleurs si gênantes, n'y ont qu'une importance secondaire[985] ». La peinture autotélique, satisfaite de sa propre matérialité sans prétention à l'idéalité, révèle toute la vacuité du métier dépourvu de pensée aux yeux des peintres rosicruciens. Une peinture aboutie dans son exécution, mais défectueuse dans sa conception, en somme « toute œuvre qui ne fait sentir Dieu est une œuvre avortée, une scorie d'imperfection, une poussière de vaine technie, un faux et inutile labeur[986] » d'après la conclusion intransigeante de Delville. Le peintre virtuose sans être spirituel échoue à accomplir la mission de l'art : l'expression de l'idéal, unique et ultime finalité de la peinture idéaliste.

La théorie de l'art idéaliste, dans les écrits des peintres du corpus, renonce finalement au vocable du *métier*, dont le caractère manuel rabaisse la peinture aux arts mécaniques, pour retenir celui de la *science*, dont la dimension intellectuelle élève la peinture aux arts libéraux. Les deux termes peuvent servir de synonymes, par exemple lorsque Point déplore que « jamais une époque ne fut aussi ignorante du métier pur et simple. La science de la peinture est oubliée[987]. » Le choix privilégié de ce dernier terme par les artistes rosicruciens ne résulte donc pas d'un besoin sémantique, mais relève d'une stratégie rhétorique visant à rapprocher l'art de la science pour justifier le classement de la peinture idéaliste dans les arts libéraux. Delville et Point insistent, au moyen de leur vocabulaire, sur la nécessité de dépasser le travail manuel de l'artisan, le premier lorsqu'il déclare que « l'Art n'est pas un métier, l'artiste n'est pas un ouvrier », le second lorsqu'il affirme que « la peinture ne devient plus un métier, mais un

---

[984] DELVILLE Jean, *La Mission de l'art*, *op. cit*., p. 151.
[985] KHNOPFF Fernand, « Des souvenirs à propos de Sir Lawrence Alma Tadema », *Annexe aux bulletins de la classe des beaux-arts*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1919. Reproduit dans : HOWE Jeffery W. (éd.), *Fernand Khnopff*, *op. cit*., p. 416.
[986] DELVILLE Jean, *La Mission de l'art*, *op. cit*., p. 128.
[987] POINT Armand, « Deuxième lettre ouverte à Monsieur le Ministre des Beaux-Arts », *art. cit.*, p. 246.

LE BELLER, Elodie. La matérialité de la peinture idéaliste à l'époque du Salon de la Rose † Croix (1892-1897) - 2024

langage aussi divin que les vers et la musique[988]. » Ils revendiquent en même temps la démarche intellectuelle de l'artiste qui recherche les lois esthétiques de l'art comme le scientifique observe les lois physiques de la nature. À l'instar de Delville, convaincu que « l'Idéalisme doit être la beauté dans la science et la science dans la beauté », Point consacre sa carrière à la redécouverte de « toute la science méthodique contenue dans les chefs-d'œuvre » et de « toutes les formules scientifiques accumulées par les génies[989] ». Ce positionnement de la théorie de l'art idéaliste à l'intersection de l'esthétique et de la science est confirmé par les écrits sur l'art de Maurice Chabas qui expose les lois physiques de l'univers en préambule de considérations artistiques dans son article « Du rôle social de l'art[990] ». Il se vérifie également chez Alexandre Séon, dont le traité manuscrit illustre la méthode expérimentale et théorique, lorsqu'il revendique la démarche du scientifique dans sa carrière de peintre : « Je veux l'Idéal, avec la science pour guide[991] ». La rhétorique de ces auteurs, entre subordination du métier et revendication de la science, minore le travail manuel de l'artisan tout en valorisant la réflexion intellectuelle de l'artiste, dans le but de distancer la peinture idéaliste des arts mécaniques et de la rapprocher des arts libéraux.

Les arts décoratifs à la marge

L'incursion des artistes idéalistes dans le domaine des arts décoratifs, par la fabrication ou la sélection des cadres constitutifs des marges de leurs œuvres, est révélatrice du tiraillement de la peinture entre les arts libéraux et les arts mécaniques, et du peintre entre le champ artistique et le champ artisanal[992]. Les artistes du corpus ont laissé derrière eux suffisamment de cadres d'artiste ou de cadres d'origine pour démontrer que le tableau idéaliste est un objet hybride[993] : la peinture, en se prévalant de l'artiste, de l'idéal et des beaux-arts, justifie son appartenance aux arts de l'esprit ; l'encadrement, en se rapportant à l'artisan, au métier et aux

---

[988] DELVILLE Jean, *La Mission de l'art*, *op. cit*., p. 150-151 ; POINT Armand, « L'éducation d'un artiste aux XIVe, XVe et XVIe siècles », *art. cit.*, octobre 1906, p. 289.
[989] DELVILLE Jean, *La Mission de l'art*, *op. cit*., p. 18 ; POINT Armand, « L'éducation d'un artiste aux XIVe, XVe et XVIe siècles », *art. cit.*, octobre 1905, p. 286 ; POINT Armand, « Réponse à la critique contemporaine », *art. cit.*, p. 116.
[990] CHABAS Maurice, « Du rôle social de l'art », *art. cit.*, p. 397.
[991] SÉON Alexandre. Cité dans : GUINAUDEAU B[enjamin], « La Réaction idéaliste : A. Séon », *art. cit*., p. 2.
[992] Au sujet de l'encadrement dans l'art du XIXe siècle, dans la peinture symboliste et dans l'œuvre de Fernand Khnopff, voir : CAHN Isabelle, *Cadres de peintres*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1989 ; DELBARRE Louise, *« Je ne sais quoi d'étrange et d'enchanté » (Baudelaire, « Le cadre ») : les cadres d'artistes symbolistes en France, 1884-1914*, thèse de doctorat, PERNOUD Emmanuel et PLUDERMACHER Isolde (dir.), Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, [en cours de préparation] ; DRAGUET Michel, « Un théâtre virtuel », *in Khnopff : ou l'ambigu poétique*, *op. cit*., p. 185-225.
[993] Le cadre d'artiste, créé par le peintre lui-même, se distingue du cadre d'origine, choisi à l'époque de la création du tableau par son peintre, son marchand ou son acheteur : BERGEON Ségolène et CURIE Pierre, « Encadrement », *in Peinture et dessin*, vol. 2, *op. cit*., p. 1161-1162.

LE BELLER, Elodie. La matérialité de la peinture idéaliste à l'époque du Salon de la Rose † Croix (1892-1897) - 2024

arts décoratifs, admet son inscription dans les arts de la main. Un échantillon de quelques cadres idéalistes authentifiés suffit à illustrer l'éclectisme des styles d'encadrement appréciés des peintres rosicruciens, qui empruntent à plusieurs modèles en vigueur à la fin du XIXe siècle. L'*archaïsme*, l'*exotisme* et l'*impressionnisme* pourraient qualifier, sans aucune prétention à l'exhaustivité, trois orientations possibles de l'encadrement idéaliste. Le cadre archaïque renouvelle le répertoire architectural et ornemental du passé par un encadrement de style néo-classique, néo-médiéval ou néo-Renaissance : à cette catégorie appartiennent les cadres architecturés couronnés par des entablements antiques ou des gâbles gothiques adoptés par Armand Point (visibles autour d'*Avril* [fig. 147] puis des *Rois mages* [fig. 169[994]]). Le cadre exotique revisite les arts extra-européens dans le contexte du primitivisme ou du japonisme : cette dernière tendance est illustrée par les cadres japonisants habituels à Fernand Khnopff (aux motifs identiques dans *À Fosset, un soir* [fig. 53] et *Paysage à Fosset* [fig. 74[995]]). Le cadre impressionniste prolonge les recherches sur l'encadrement de l'impressionnisme et du néo-impressionnisme par la reprise des moulures plates ou rainurées et des couleurs blanches ou complémentaires expérimentées par leurs représentants : le choix de cadres blancs par Alphonse Osbert (supposé dans *Lever de lune* et *Les Saintes Femmes se rendant au tombeau* exposés au Salon des Cent en 1894) témoigne d'un nouveau rapport chromatique entre la peinture et son encadrement[996]. Les faux cadres et les maries-louises complètent quelquefois les cadres véritables par la peinture d'une bordure intérieure ou la pose d'un cadre intermédiaire, à l'image du filet d'encadrement ou du décor peint qui délimitent le format cintré de plusieurs œuvres d'André des Gachons (*Au seuil d'un rêve* [fig. 32] ou *Hélène* [fig. 35]).

Le cadre intervient à la fois comme complément de l'iconographie et comme extension de la matérialité du tableau idéaliste. La fonction iconographique du cadre est assurée par son décor et ses inscriptions en lien avec le sujet de la peinture. La thématique de l'œuvre gagne en

---

994 Notice d'Armand Point, *Avril*, [https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/avril-20819], consulté le 10 avril 2024 ; Notice d'Armand Point, *Les Rois mages*, [https://www.stairsainty.com/artwork/les-rois-mages-481/], consulté le 10 avril 2024.

995 LEEN Frederik, MARECHAL Dominique et OLLINGER-ZINQUE Gisèle (dir.), *Fernand Khnopff*, *op. cit*., p. 79 : « Khnopff orne ce tableau [*À Fosset, un soir*] d'un large cadre en cuivre repoussé, aux motifs stylisés de fleurs et de poissons d'inspiration japonisante. Il soignera du même encadrement les portraits de Gabrielle et de Maurice Braun qu'il réalise la même année. »

996 DUMAS Véronique, *Alphonse Osbert (1857-1939)*, *op. cit.*, p. 355 et 457 : « Léon Maillard, entre autres, à propos de l'exposition des Cent de 1894, fait remarquer la présence de cadres blancs autour des toiles d'Osbert » ; « Osbert a toujours su adapter la couleur de son cadre à celle de l'œuvre à encadrer. Pour les œuvres symbolistes, il utilise fréquemment le cadre doré : le plus souvent pour des toiles bleues monochromes. Le fond doré fournit la base la plus brillante et la plus lumineuse possible rehaussant l'éclat du bleu. De même, nous avons vu qu'Osbert a eu recours au cadre blanc pour les paysages impressionnistes. Étant donné l'intérêt qu'Osbert portait à la couleur et au choix de ses cadres, il est permis de penser qu'il avait pris connaissance de l'importance du cadre et de sa couleur pour l'harmonie d'une œuvre dans l'ouvrage de Chevreul. »

complexité et en profondeur grâce aux nuances sémantiques apportées par la symbolique des ornements, sinon par l'addition de prédelles. Ces deux types de décors sont combinés par Edmond Aman-Jean dans son *Portrait de Jean Dampt* [fig. 196], au cadre incrusté de branches en fausse marqueterie et de miniatures peintes sur la vie du sculpteur[997]. Les titres et les autres inscriptions présents sur le cartel ou le cadre lui-même clarifient également le message du tableau, communiqué au spectateur grâce aux deux moyens parallèles du texte et de l'image. Les mots « PAX » et « PANIS » s'ajoutent par exemple aux motifs du laurier et du blé pour représenter l'engagement politique de *Séverine* [fig. 216] dans le cadre de Louis Welden Hawkins[998]. La présence matérielle du cadre s'inscrit par ailleurs en continuité ou en rupture avec celle de la peinture. L'harmonisation des motifs, des couleurs ou des matériaux brouille la frontière entre la peinture et son cadre pour renforcer la cohésion globale de l'œuvre et faciliter la perception simultanée de l'ensemble. Jean Delville recherche cette unité entre le fond et le cadre de son *Portrait de Joséphin Péladan* [fig. 29] par la répétition des motifs de la croix et de la rose peints sur l'un et incisés sur l'autre à une échelle identique. À l'inverse, la dissonance des décors, des teintes ou des matières crée un contraste entre la peinture et son cadre destiné à exalter leurs qualités visuelles respectives. Le cadre de chêne choisi par Henri Martin pour *L'Enfant prodigue* [fig. 226], au vernis roux et aux moulures aplanies, fait d'autant plus ressortir le chromatisme froid de la peinture et la touche irrégulière du peintre[999]. Dans un cas comme dans l'autre, le cadre idéaliste accomplit sa mission décorative et esthétique par la mise en valeur du tableau et la concentration du regard du spectateur. Car l'intérêt remarquable des peintres rosicruciens pour l'encadrement ne remet pas fondamentalement en question son rôle subsidiaire comme complément ou extension de la penture idéaliste, devant laquelle il doit se laisser oublier. L'interaction de la peinture et du cadre au sein du tableau accroît la présence visuelle de la première, placée en son centre, au détriment du second, littéralement relégué à la marge. Cette marginalisation des arts décoratifs trahit, avec l'infériorisation de l'artisan et la subordination du métier, la valeur secondaire accordée à la vocation ornementale de l'art, au travail manuel de l'artiste et à l'existence matérielle de l'œuvre dans la théorie et la pratique des peintres rosicruciens. L'art idéaliste se détourne ainsi des arts mécaniques pour légitimer sa prétention aux arts libéraux.

---

[997] Notice d'Edmond Aman-Jean, *Portrait de Jean Dampt*, [https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/petit-palais/oeuvres/portrait-du-sculpteur-jean-dampt#infos-principales], consulté le 10 avril 2024.
[998] Notice de Louis Welden Hawkins, *Séverine*, [https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/severine-20414], consulté le 10 avril 2024.
[999] ANONYME, « Artcurial: Sale of Symbolist Paintings with some Original Frames, Paris 2017 », *The Frame Blog*, 2017, [https://theframeblog.com/2017/09/13/artcurial-sale-of-symbolist-paintings-with-some-original-frames-paris-2017/], consulté le 10 avril 2024.

Chapitre 2 : Dessin de la forme

Introduction : Doctrine

L'esthétique idéaliste requiert le dessin de la forme comme une étape intermédiaire entre l'expression de l'idée et le modelage de la matière par l'artiste. La recherche sur la peinture idéaliste ne peut faire l'économie d'une réflexion sur le dessin préparatoire en tant que lieu et instrument de la transition de l'idée vers la matière, accomplie au rythme de la progression du dessin vers la peinture, de l'esquisse vers le tableau, de la ligne vers la couleur. Les croquis, études, esquisses, cartons et ébauches préparatoires aux œuvres du corpus sont un objet d'étude privilégié pour observer cette transition. La classification de la peinture parmi les arts du dessin, la succession des étapes de conception et d'exécution, la double acception intellectuelle et manuelle du concept de *disegno*, sont autant de présupposés qui expliquent la valeur et la fonction attribuées au dessin dans la doctrine idéaliste du Salon de la Rose † Croix.

Les arts du dessin

Le classement de la peinture, de la sculpture et de l'architecture dans la catégorie des arts du dessin décèle, dans la doctrine rosicrucienne, l'héritage théorique de la Renaissance italienne. Le « dessin, père de nos trois arts – architecture, sculpture et peinture » selon Giorgio Vasari, est un topos des traités artistiques du XVIe siècle[1000]. Le dessin continue d'occuper le premier rang de la classification des arts au XIXe siècle, dans l'enseignement académique d'Antoine Quatremère de Quincy ou de Ludovic Vitet, comme dans l'esthétique idéaliste de Georg Wilhelm Friedrich Hegel ou de Charles Blanc[1001]. L'adhésion de Joséphin Peladan à ce système est démontrée par *L'Art idéaliste et mystique*, dont le chapitre « L'écriture des formes ou dessin » introduit le Livre II sur « Les arts extrinsèques » (architecture, sculpture, peinture[1002]). Peladan prend ici position dans le débat contemporain qui oppose le classement

---

[1000] VASARI Giorgio, CHASTEL André (éd.), « La peinture », *in Les Vies des plus excellents peintres, sculpteurs, et architectes*, vol. I, Arles, Actes sud, 2005 [1550], p. 149 ; KLEIN Robert, *L'Esthétique de la technè*, *op. cit*., p. 88.

[1001] QUATREMÈRE DE QUINCY Antoine, *Considérations sur les arts du dessin en France,* Paris, Desenne, 1791, p. IX : « Trois seuls arts ont droit à la dénomination d'arts du dessin : la peinture, la sculpture et l'architecture. »
VITET Ludovic, « De l'enseignement des arts du dessin en France », *Revue des deux mondes*, t. 54, 1864, p. 74 : « Tous les arts du dessin, peinture, sculpture, architecture, sont depuis quelque temps chez nous dans un état de malaise et de crise que les plus optimistes ne peuvent contester. »
HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique*, t. II, *op. cit*., p. 18 : « Ce triple mode de perception fournit la division connue : 1° *Arts du dessin*, qui représentent leurs idées par les formes visibles et les couleurs ; 2° *Art musical* ou des sons ; 3° *Poésie* ».
BLANC Charles, *Grammaire des arts du dessin*, *op. cit*., p. 57 : « Il y a trois arts principaux du dessin : l'architecture, la sculpture, la peinture. »

[1002] PELADAN Joséphin, *L'Art idéaliste et mystique*, *op. cit.*, p. 101-104.

de la peinture parmi les *arts du dessin* par les théoriciens idéalistes à la revendication de la *vraie peinture* par les critiques matérialistes[1003]. Les premiers considèrent la peinture comme une technique dérivée et dépendante du dessin, et réclament en conséquence la dissimulation de la matérialité de l'œuvre afin de mettre en évidence la ligne comme principal moyen d'expression de l'artiste. Les seconds reconnaissent au contraire la peinture comme une technique spécifique et autonome par rapport au dessin, et approuvent de ce fait la révélation de la matérialité du tableau qui exploite la pâte comme médium distinctif du peintre. Peladan professe pour sa part que la peinture dérive du dessin, et non l'inverse : « Il est donc illogique de considérer le dessin comme une partie de la peinture, puisqu'il la génère[1004]. » Réfractaire à la notion de vraie peinture, il se refuse à admettre la pâte comme médium et attribut du peintre idéaliste.

Le Salon de la Rose † Croix, instauré comme « un Salon de tous les arts du dessin », qui « admet toutes les formes de l'art du dessin depuis la simple mine de plomb jusqu'aux cartons de fresque et de vitrail », fonde son identité et trouve son unité dans cette classification des arts[1005]. Le dessin est le dénominateur commun aux arts visuels accueillis par l'Ordre, du dessin à la gravure, de la peinture à la sculpture, de l'architecture aux arts décoratifs, qui partagent tous le moyen d'expression de la ligne. Les catalogues d'exposition comptent près d'un quart d'œuvres graphiques d'après l'estimation de Mary Slavkin (22%), une proportion élevée qui ajoute une preuve quantitative à la place de choix accordée à cette technique sur les cimaises comme dans la doctrine du Salon de la Rose † Croix[1006]. Le public est mis en présence de dessins autonomes, dont l'exécution poussée confirme la valeur d'œuvres définitives, à l'exemple de *L'Idole de perversité* [fig. 24] de Jean Delville ou de *L'Offrande* [fig. 72] de Fernand Khnopff. Il découvre en même temps des dessins préparatoires (croquis, études, esquisses ou cartons) qui anticipent la réalisation de tableaux, d'illustrations ou de décors. L'exposition parallèle des travaux préparatoires et des œuvres définitives correspondantes, à l'occasion du même Salon, ou avec un décalage de temps, est un phénomène récurrent au Salon de la Rose † Croix : *Harmonie d'automne* est accrochée à proximité de son dessin préparatoire en 1893 par Alphonse Osbert ; le projet de *Puvis adjuvante, le poète évoquant les formes* progresse au rythme de la présentation de son dessin en 1895 et de sa peinture en 1897 par Maurice Chabas ; le carton et la fresque *Avril* [fig. 147-148] sont confrontés en 1896 par

[1003] Sur la notion de vraie peinture dans la critique d'art de la seconde moitié du XIXe siècle, voir *:* KRÜGER Matthias, « "Wahre Malerei" oder ein "saftiger Materialismus" », *in Das Relief der Farbe*, *op. cit.*, p. 29-66.
[1004] PELADAN Joséphin, *L'Art idéaliste et mystique*, *op. cit.*, p. 103.
[1005] PELADAN Joséphin, *Constitutions de la Rose-Croix, le Temple et le Graal*, Paris, Secrétariat, 1893, p. 36 ; PELADAN Joséphin, *Salon de la Rose † Croix*, *op. cit.*, p. 10.
[1006] SLAVKIN Mary, *Dynamics and Divisions at the Salons of The Rose-Croix*, *op. cit.*, p. 126.

LE BELLER, Elodie. La matérialité de la peinture idéaliste à l'époque du Salon de la Rose † Croix (1892-1897) - 2024

Armand Point ; de même, le carton de *Lamentation d'Orphée* [fig. 180] anticipe en 1896 la présentation du tableau en 1897 par Alexandre Séon[1007]. L'accrochage du dessin préparatoire à la place ou en regard du tableau abouti revalorise le statut du croquis, de l'étude, de l'esquisse et du carton, délivrés du secret de l'atelier pour être offerts à la contemplation du public. Ces derniers ne servent plus seulement de documents de travail, mais se donnent comme des œuvres graphiques dignes de l'admiration des spectateurs. Le Salon de la Rose † Croix expose le travail graphique antérieur à la création picturale, en une démonstration scénographique de l'appartenance de la peinture aux arts du dessin.

La conception et l'exécution

Les dessins préparatoires et les peintures définitives illustrent respectivement les deux étapes du processus de création de l'œuvre d'art, la conception et l'exécution, dont l'enchaînement est explicité par la juxtaposition de leur accrochage au Salon de la Rose † Croix. La première phase de conception désigne l'élaboration interne de l'idée dans l'esprit de l'artiste, à travers l'acte intellectuel d'invention du sujet assisté par le dessin ; la seconde phase d'exécution renvoie au modelage extérieur de la matière par la main de l'artiste, en l'occurrence l'acte manuel de fabrication du tableau au moyen de la peinture. Cette division logique et chronologique de la création artistique est l'un des piliers de l'esthétique de la *technè* d'Aristote qui pense « l'art, comme devenir, pris entre deux pôles : la conception et l'exécution[1008] ». La théorie de l'art de la Renaissance italienne apporte une nuance à la division aristotélicienne : l'exécution, précédemment comprise comme une opération mécanique dont le résultat matériel se conforme au concept initial, est désormais admise comme un prolongement de l'invention lors duquel l'idée se transforme en même temps qu'elle se concrétise[1009].

[1007] *Catalogue officiel illustré de 160 dessins du second Salon de la Rose † Croix avec la règle esthétique et les constitutions de l'ordre*, catalogue d'exposition (Paris, Palais du Champ-de-Mars, 28 mars – 30 avril 1893), Paris, Librairie Nilsson, 1893, p. XVIII-XIX ; *Catalogue des œuvres de dessin, peinture et sculpture exposées au quatrième Salon de la Rose+Croix*, catalogue d'exposition (Paris, 5 rue de la Paix, 20 mars – 20 avril 1895), *in Bulletin mensuel de l'Ordre de la Rose + Croix du Temple et du Graal contenant le catalogue du IVe Salon*, n° 1, avril 1895, p. 4 ; *Salon de la Rose † Croix*, catalogue d'exposition (Paris, Galerie des Arts Réunis, 20 mars – 20 avril 1896), Paris, Léopold Verger et Cie, 1896, p. 17-19 ; *Ordre de la Rose † Croix : VIe Geste esthétique, sixième Salon*, catalogue d'exposition (Paris, Galerie Georges Petit, 5 – 31 mars 1897), Paris, Georges Petit, 1897, p. 15 et 25.

[1008] KOERING Jérémie, « Présentation », *in* KLEIN Robert, *L'Esthétique de la technè*, *op. cit*., p. 21.

[1009] KLEIN Robert, *L'Esthétique de la technè*, *op. cit*., p. 253 et 273-274 : « Dans la conception classique, l'art, en tant qu'opération, était simple *exécution*, – entièrement déterminé par l'idée conçue et, sauf déficience de la matière, toujours conforme à cette idée. » ; « Mais cette séparation n'est possible qu'aussi longtemps que l'art est mécanique et n'ajoute ni n'emprunte rien à ce qu'il traduit. Or depuis que l'idée apparut comme une création unique et imprévisible de l'esprit, – c'est-à-dire depuis les apologistes, au XVe siècle, de l'homme-Prométhée –, l'exécution ne pouvait plus être une simple mise en œuvre des méthodes apprises ; l'"invention" intérieure se prolonge nécessairement en "invention" manuelle. […] L'exécution et l'idéation étaient désormais liées autrement que par une succession méthodique. L'exécution était création, parce qu'elle continuait l'invention en l'adaptant. »

La succession de la conception et de l'exécution reste la base du programme de l'enseignement académique au XIXe siècle. L'académie des Beaux-Arts distingue ces deux moments dans la genèse de l'œuvre en associant d'une part l'esquisse à « la phase générative », et d'autre part le fini à « la phase exécutive » du processus de création :

> « Dans l'esquisse, l'artiste consigne sa *première pensée*, c'est-à-dire sa première invention, son idée. L'esquisse est donc avant tout une question de génie et d'inspiration. En revanche, pour l'exécution artistique, on considère avant tout comme nécessaires l'application et la pensée rationnelle contrôlée – des vertus qui se retrouvent dans le fini[1010]. »

L'esquisse dessinée ou peinte, récompensée dans le cadre des concours de composition organisés par l'école des Beaux-Arts depuis 1816, est retenue par la doctrine académique comme la preuve de la capacité d'invention de l'artiste[1011]. L'opposition de la conception de l'esquisse à l'exécution du tableau vaut pour la pédagogie académique comme pour l'esthétique idéaliste, où elle est formulée par Charles Blanc. Ce dernier situe l'invention de l'idée dans la phase de conception, sans reconnaître l'inventivité potentielle de l'exécution,

> « c'est-à-dire de la réalisation purement mécanique du tableau, du transfert sur un support matériel de "l'image mentale" que l'artiste porte déjà dans son esprit avant de mettre la main à son œuvre. L'exécution recrée en quelque sorte l'image mentale dans le pigment, l'huile et les liants, la transformant en matière[1012]. »

L'idéalisme appréhende la conception comme le moment exclusif de l'invention de l'idée, et l'exécution comme la suite contingente de sa reproduction dans la matière.

Joséphin Peladan, en dépit de son mépris pour la pédagogie de l'école des Beaux-Arts, s'aligne sur les théories académiques et idéalistes lorsqu'il rétablit la distinction entre le dessin préparatoire et le tableau définitif, à une époque où la vogue de la pochade et l'esthétique de l'inachevé tendent à les confondre[1013]. La doctrine du Salon de la Rose † Croix divise

---

[1010] KRÜGER Matthias, *Das Relief der Farbe*, *op. cit.*, p. 16 : *« der generativen Phase »* ;*« der exekutiven Phase »* ; *« In der Skizze habe der Künstler seine* première pensée*, das heißt seinen ersten Einfall, seine Idee, niedergelegt. Bei ihr seien daher vor allem Genie und Inspiration gefragt. Dagegen habe man für die künstlerische Ausführung vor allem Fleiß und kontrolliertes, rationales Denken als erforderlich erachtet – Tugenden, wie sie sich im* fini *widerspiegelten. »* [Traduction personnelle.]

[1011] CHAPPEY Frédéric, « L'esquisse à l'école des Beaux-Arts : la création des concours de composition en 1816 », *Revue de l'art*, n° 104, 1994, p. 9-14.

VAISSE Pierre, *La Troisième République et les peintres*, *op. cit.*, p. 72 : « Ce primat sans cesse réaffirmé de l'invention, cœur de la doctrine, explique le rôle que l'Académie assignait à l'esquisse, "promesse d'un tableau", qui ne devait pas être un simple prétexte à faire valoir l'habileté de la main, mais "obliger les jeunes pensionnaires à raisonner leur conception" par des indications suffisamment précises, quant aux figures du moins. »

[1012] KRÜGER Matthias, *Das Relief der Farbe*, *op. cit.*, p. 49 : *« das heißt, sie ist Teil der rein mechanischen Ausführung des Gemäldes, der Übertragung des "geistigen Bildes", das der Künstler, bevor er Hand an sein Werk legt, bereits in seinem Geist mit sich trägt, auf einen materiellen Bildträger. Die* exécution *schafft das geistige Bild gleichsam in Pigment, Öl und Bindemitteln nach, überführt es in Materie. »* [Traduction personnelle.]

[1013] PELADAN Joséphin, *L'Art idéaliste et mystique*, *op. cit.*, p. 250 : « Parmi les chaires de pestilence que renferme Paris, n'envisageons pour un moment que les cours de l'École des Beaux-Arts et, sans citer les inepties qu'on y professe, arrivons au point décisif de l'entraînement : aux concours. »

implicitement le travail de l'artiste idéaliste en une phase de conception par le dessin suivie d'une phase d'exécution par la peinture. La conception graphique installe dans un premier temps les motifs de la composition en noir et blanc par le tracé des contours et le dégradé des volumes, conformément à la définition du dessin dans la doctrine rosicrucienne : « le dessin est l'art d'écrire au moyen des formes vivantes traitées par le procédé abstrait de la ligne, augmentée du modelé [1014] . » L'exécution picturale augmente dans un second temps l'illusionnisme des motifs par la pose des couches colorées, d'après la définition de la peinture par Peladan : « La peinture est cet art amplificateur du dessin qui consiste à ajouter à la ligne et au modelé les couleurs analogues à la réalité[1015]. » La peinture est donc pensée dans l'esthétique idéaliste comme un dessin coloré, dans lequel le tracé du travail préparatoire circonscrit la touche de l'œuvre aboutie.

Des instructions plus précises encadrent l'exercice du dessin préparatoire dans la doctrine rosicrucienne, qui recommande aux artistes idéalistes de suivre deux étapes et deux méthodes pour la conception de leurs œuvres : l'imagination et l'observation. Le dessin d'imagination invite d'abord le peintre à trouver la composition du tableau la plus appropriée à l'expression de son idée, à partir des seules ressources de son esprit, sans influence du monde extérieur. Le dessin d'observation permet ensuite au peintre de corriger les proportions ou le modelé des motifs par la confrontation au modèle vivant.

> « L'artiste a donc à lutter surtout contre le modèle, et voici comment il doit procéder, qu'il s'agisse de n'importe quel art. Une fois enceint d'une idée, il doit en chercher la composition, le mouvement et l'expression par le dessin, fût-il informe. Quand il aura composé entièrement, arrêté la plastique et l'expression, alors seulement il fera venir devant lui le modèle destiné à un rôle de métronome pour la proportion et l'éclairage. Une règle absolue c'est que la tête doit être toujours composée en dehors de tout élément vivant devant soi ; de même, les pieds et les mains seront dessinés intentionnellement avant d'être vérifiés. […] Ainsi armé de son schéma et résolu à n'en pas modifier autre chose que les écarts de proportion et les logiques de modelé, l'artiste s'approchera impunément de la nature, désormais servante de celui qui a su vouloir hors de ses suggestions[1016]. »

Cette méthode de travail préparatoire prescrite par Peladan privilégie le dessin d'imagination, expression libre de l'esprit propice à l'invention, au dessin d'observation, imitation servile de la nature limitée à la correction. Elle fait prévaloir l'idéal sur la réalité en plaçant l'imagination d'un type universel avant l'observation d'un individu particulier, de même qu'elle fait primer l'idée sur la matière en exigeant la conception du dessin avant l'exécution de la peinture.

[1014] *Ibid*., p. 103.
[1015] *Ibid*., p. 143.
[1016] *Ibid*., p. 177-178.

Le concept de *disegno*

Le concept de *disegno* éclaire le rôle attribué par la doctrine rosicrucienne au dessin préparatoire comme fondement de la peinture idéaliste[1017]. Bien qu'étranger au vocabulaire de Joséphin Peladan, l'acception du nom *dessin* dans l'esthétique idéaliste du XIXe siècle se rapporte en effet à celle du terme *disegno* dans les traités italiens du XVIe siècle. *Disegno* est porteur à la Renaissance d'une signification ambivalente qui recouvre le dessein et le dessin, le projet et le graphisme, l'image mentale et l'œuvre physique, l'activité de l'esprit et le geste de la main, la conception du sujet et l'exécution du tracé – ou, pour aller plus loin, l'idée et la matière. Giorgio Vasari souligne la complémentarité de l'intelligence et de la dextérité dans le *disegno* lorsqu'il déclare que « le dessin, quand il a extrait de la pensée l'invention d'une chose, a besoin que la main, exercée par des années d'étude et de pratique, puisse rendre exactement ce que la nature a créé, avec la plume ou la pointe, le charbon, la pierre ou tout autre moyen[1018]. » Le nom italien se traduit en langue française par le mot *dessein* qui admet encore cette double acception dans la théorie de l'art du XVIIe siècle, avant la restriction de sens concomitante à la disparition d'une lettre lors de son évolution orthographique en *dessin* dans les écrits esthétiques du siècle suivant. La relation de causalité entre le projet intellectuel et le tracé manuel, rompue par la distinction du *dessein* et du *dessin* dans la langue française de l'époque contemporaine, est cependant rétablie par l'esthétique idéaliste au XIXe siècle. La polysémie originelle du *disegno* italien et du *dessein* français est restaurée par Charles Blanc en 1867 :

> « Le mot *dessin* a deux significations. Dessiner un objet, c'est le représenter avec des traits, des clairs et des ombres. Dessiner un tableau, un édifice, un groupe, c'est y exprimer sa pensée. Voilà pourquoi nos pères écrivaient *dessein*, et cette orthographe intelligente disait clairement que tout dessin est un projet de l'esprit[1019]. »

Le dessin, dans la théorie de l'art idéaliste, désigne le tracé de lignes en même temps que l'expression de la pensée.

La doctrine de Peladan, à l'égal du traité de Blanc, se réfère implicitement au *disegno* de la Renaissance italienne lorsqu'elle installe la spiritualité du dessin à la base de l'idéalisme en peinture : « Spirituel dessin, ligne d'âme, forme d'entendement, tu donnes le corps à nos

---

[1017] Pour une définition du concept de *disegno*, voir : LICHTENSTEIN Jacqueline, « Disegno », *in* CASSIN Barbara (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies*, *op. cit.*, p. 322-325 ; CIARAVINO Joselita, *Un art paradoxal : la notion de* disegno *en Italie, XVe-XVIe siècles*, Paris, Budapest, Torino, L'Harmattan, 2004.

[1018] VASARI Giorgio, CHASTEL André (éd.), « La peinture », *in Les Vies des plus excellents peintres, sculpteurs, et architectes, op. cit.*, p. 149.

[1019] BLANC Charles, *Grammaire des arts du dessin*, *op. cit.*, p. 24.

rêves[1020] ». Le discours de Peladan sur la ligne comme la « partie pensée du dessin », la « philosophie de l'Art » ou la « théologie de la forme » insiste sur la dimension intellectuelle du graphisme[1021]. Le dessin, l'art de représenter des idées par le tracé de lignes, est revendiqué par Peladan comme le moyen d'expression suprême et essentiel de l'artiste idéaliste qui y déploie son inventivité (son *génie*), quand la peinture n'est qu'une technique inférieure et négligeable où il démontre tout au plus sa dextérité (son *talent*) : « La ligne […] est un idéogramme, le hiéroglyphe qui pour l'intelligence humaine traduit le monde sensible ; c'est donc la partie la plus élevée, la seule indépendante de la technie et où le génie se peut montrer ; tout le reste appartient au talent[1022]. » Cette métaphysique de la ligne justifie l'importance accordée au dessin préparatoire comme première pensée dans la doctrine rosicrucienne, qui situe la gestation intellectuelle de la peinture idéaliste dans le croquis, l'étude, l'esquisse, le carton ou l'ébauche[1023]. De Vasari à Peladan, la revendication du fondement graphique de la peinture impose celle-ci comme une *cosa mentale* créée par la main sous la dictée de l'esprit. De même que le *disegno* permit aux peintres de s'élever au rang des arts libéraux à la Renaissance italienne, le dessin légitime la promotion de l'art idéaliste comme un art de l'esprit au Salon de la Rose † Croix. Les enjeux esthétiques, techniques et sociologiques du concept de *disegno*, dont Jacqueline Lichtenstein constate la fonction polémique dans la théorie de l'art, gardent leur actualité au XVIe comme au XIXe siècles[1024].

Sous-chapitre A : De la conception à l'exécution

La génétique de l'art idéaliste

Le champ de recherche de la génétique des arts invite à retracer le processus de création des artistes idéalistes par la mise en lumière de leurs travaux préparatoires, jusqu'alors occultés par les œuvres définitives. La fondation de l'Institut des textes et manuscrits modernes

---

[1020] PELADAN Joséphin, *L'Art idéaliste et mystique*, *op. cit.,* p. 17.
[1021] *Ibid*., p. 102.
[1022] *Ibid*., p. 103.
[1023] KRÜGER Matthias, *Das Relief der Farbe*, *op. cit.*, p. 47 : *« Auch für Joséphin Peladan, Kritiker des Artiste, ist die Linie in den schönen Künsten das Äquivalent der Metaphysik. »* (« Pour Joséphin Peladan, critique de l'*Artiste*, la ligne est également l'équivalent de la métaphysique dans les beaux-arts. ») [Traduction personnelle.]
[1024] LICHTENSTEIN Jacqueline, « Disegno », *in* CASSIN Barbara (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies*, *op. cit.*, p. 324-325 : « En définissant la peinture comme un *arte del disegno,* les théoriciens italiens ne se contentent donc pas d'affirmer la supériorité du *dessin* sur la *couleur.* Ils proclament la nature intellectuelle de l'activité picturale qu'ils élèvent ainsi à la noblesse et à la dignité d'un *art libéral.* C'est le *disegno* qui fait de la peinture *una cosa mentale,* pour reprendre l'expression de Léonard. C'est ce qui explique que le concept de *disegno* ait souvent une fonction polémique, et soit utilisé contre toutes les formes picturales qui semblent mettre en danger le statut libéral nouvellement acquis de la peinture, depuis la manière "gothique" de dessiner jusqu'à la pratique des *coloristes.* »

institutionnalise en 1982 la recherche sur la genèse des œuvres littéraires à partir des manuscrits d'auteurs à laquelle s'astreint la critique génétique, avant l'extension de sa méthode à l'analyse des documents préliminaires des artistes depuis les années 2000[1025]. La doctrine du Salon de la Rose † Croix, par la division du processus de création en une phase de conception par le dessin suivie d'une phase d'exécution par la peinture, désigne l'art idéaliste comme un objet d'étude particulièrement adapté à une approche génétique. Les sources techniques gardent en mémoire chacune des étapes qui jalonnent la fabrication des tableaux idéalistes, de la première pensée croquée sur le vif au repeint décelable sous rayons X, indices révélateurs de la face cachée du travail des peintres rosicruciens. L'ambition de ce chapitre n'est pas de réaliser une étude systématique des travaux préparatoires aux œuvres du corpus, mais de soulever quelques réflexions générales sur la genèse de la peinture idéaliste.

Le processus de création des œuvres idéalistes se déroule habituellement en une chronologie longue, progressive et méthodique, à l'échelle de plusieurs mois ou années, qui laisse aux peintres rosicruciens le temps de repenser leur projet. L'invention du sujet du tableau est un exercice mental qui précède toute tentative de matérialisation : Fernand Khnopff, à titre d'exemple, situe explicitement le début de son travail dans la méditation (« Je médite toujours longuement mes sujets avant de tenter de les traduire ») et la rêverie (« Je rêve l'existence continue de mes personnages dans leur milieu jusqu'au moment venu de la représenter dans une œuvre d'art[1026]. »). L'écriture facilite, dans le cas particulier de Khnopff, la transition du mental au visuel par la projection de l'idée sur le papier, sous la forme d'une description ou d'un poème qui met en mots son inspiration : « Pour ne pas être entraîné à dévier malgré moi, il m'arrive même souvent de prendre une plume pour décrire minutieusement ma pensée. Ainsi armé, je me sens mieux à même de traduire ma vision[1027]. » La visualisation de l'idée n'intervient qu'à un stade ultérieur et progresse au rythme des dessins, des peintures, et plus rarement des photographies réalisés pour l'œuvre en cours de préparation (la photographie à

[1025] Au sujet de l'historique, de la méthodologie et de l'actualité de la recherche en génétique des arts, voir : Institut des textes et manuscrits modernes, [http://www.item.ens.fr/], consulté le 10 avril 2024 ; BIASI Pierre-Marc de, « Pour une génétique généralisée : l'approche des processus dans les arts et les sciences », *in* BIASI Pierre-Marc de et HERSCHBERG PIERROT Anne (dir.), *L'Œuvre comme processus*, *op. cit*., p. 289-305.

[1026] KHNOPFF Fernand. Cité dans : TAEYE Edmond Louis de, « Fernand Khnopff », *in Les Artistes contemporains*, *op. cit.*, p. 744 ; KHNOPFF Fernand, Lettre à Paul Schultze-Naumburg, Bruxelles, février 1899. Reproduit dans : DE CROËS Catherine, DELEVOY Robert L. et OLLINGER-ZINQUE Gisèle, *Fernand Khnopff*, *op. cit.,* p. 26-27.

[1027] KHNOPFF Fernand. Cité dans : TAEYE Edmond Louis de, « Fernand Khnopff », *in Les Artistes contemporains*, *op. cit*., p. 744.
HOWE Jeffery W., *The Symbolist Art of Fernand Khnopff*, [s. l.], Ann Arbor, UMI Research Press, 1982, p. 59 : *« Khnopff's description of his working method, beginning with a written description of the idea of the picture, then perhaps writing a sonnet on the theme, reveals his essential conservatism »* (« La description par Khnopff de sa méthode de travail, débutant par une description écrite de l'idée du tableau, puis éventuellement par l'écriture d'un sonnet sur le thème, révèle son conservatisme essentiel »). [Traduction personnelle.]

l'origine du *Portrait des enfants de Louis Nève* [fig. 83] est un exemple connu dans le corpus de Khnopff[1028]). Les travaux préparatoires (croquis, études, esquisses, cartons et ébauches) et les couches colorées (dessous, glacis, accents, repentirs et repeints) offrent autant d'opportunités pour l'apport de modifications tout au long du processus de conception et d'exécution de l'œuvre peinte.

La technique patiente et évolutive des peintres du corpus, favorable à la réflexion de l'artiste et dès lors à la spiritualité de son art, atteste d'un refus de l'improvisation en réaction contre l'engouement pour la peinture *alla prima* de leurs contemporains. L'exigence d'un procédé intentionnel plutôt qu'aléatoire, en dessin comme en peinture, est assumée par Khnopff : « Je ne suis pas de ceux qui s'amusent à tirer parti d'un coup de crayon tracé au hasard. Je veux de la précision. J'ai sans cesse un but dont rien ne saurait me détourner[1029]. » L'expérimentation de recettes picturales anciennes par Armand Point, au détriment de la technique contemporaine de la peinture à l'huile, résulte d'une même volonté de limiter l'improvisation pour renforcer l'intentionnalité de l'acte pictural grâce à la multiplication des travaux préparatoires :

> « Le métier de la fresque, de l'encaustique et de la tempera à l'œuf étaient des moyens correspondant exactement au dessin qui facilitaient le rendu de la forme avant tout et demandaient beaucoup de soins et d'études préparatoires avant l'exécution définitive. L'improvisation ne pouvait exister[1030]. »

Les artistes idéalistes rejettent la peinture *alla prima*, exempte de dessin sous-jacent, dans laquelle la conception et l'exécution se confondent par leur simultanéité dans la construction monolithique de la couche picturale. Ils lui préfèrent une peinture par stratification, sur la base de nombreux travaux préparatoires, qui leur garantit une conception poussée et par suite une exécution maîtrisée de leurs tableaux. La réflexivité du processus de création guide ainsi les peintres vers un idéal de perfection technique inhérent à l'esthétique idéaliste.

La priorité de la ligne

« L'Art commence par la ligne[1031] ». Ce postulat de l'esthétique idéaliste, énoncé par Joséphin Peladan, résume la priorité accordée au dessin sur la peinture dans la doctrine du Salon de la Rose † Croix et dans le processus de création de ses exposants. Le dessin précède la peinture d'un point de vue chronologique, car la phase de conception graphique anticipe l'étape

---

[1028] DRAGUET Michel, *Fernand Khnopff: Portrait of Jeanne Kéfer*, *op. cit.*, p. 40.
[1029] KHNOPFF Fernand. Cité dans : TAEYE Edmond Louis de, « Fernand Khnopff », *in Les Artistes contemporains*, *op. cit*., p. 744.
[1030] POINT Armand, « L'éducation d'un artiste aux XIVe, XVe et XVIe siècles », *art. cit.*, octobre 1906, p. 287.
[1031] PELADAN Joséphin, *L'Art idéaliste et mystique*, *op. cit.*, p. 101.

LE BELLER, Elodie. La matérialité de la peinture idéaliste à l'époque du Salon de la Rose † Croix (1892-1897) - 2024

de l'exécution picturale dans le travail préparatoire de l'artiste idéaliste. Il prévaut également d'un point de vue esthétique, car la beauté idéale réside dans la spiritualité de la ligne de préférence à la sensualité de la couleur. La doctrine rosicrucienne au sujet du dessin emporte l'adhésion des peintres du corpus – dont certains reprennent textuellement le discours de Peladan[1032]. Jean Delville revendique son antériorité lorsqu'il répète que « l'Art a commencé par le Dessin, par la Ligne, et la Ligne, c'est l'essence même de la Plastique[1033]. » Armand Point reconnaît à son tour son importance lorsqu'il soutient que « le dessin sera toujours la partie essentielle d'une œuvre d'art[1034]. » Les deux peintres s'accordent à identifier le dessin des formes comme l'essence de l'art, un principe qui justifie la classification de la peinture parmi les arts du dessin.

L'esthétique idéaliste, structurée en un système tripartite par les peintres du corpus, hiérarchise la forme à un niveau médian entre l'idée et la matière, et attribue par conséquent au dessin une fonction médiatrice entre l'esprit et la main du peintre. Delville, convaincu de l'origine divine et de la valeur expressive du graphisme, situe la ligne à l'intersection du monde naturel et de la sphère idéale :

> « La Ligne, dans les choses de la Nature, c'est la signature de Dieu. La Ligne, ne l'oublions jamais, est l'expression symbolique des affinités mystérieuses qui existent entre l'Esprit et la Matière. La Ligne, ou la Forme, est le mystère du monde physique, le mystère de l'Art, le mystère de la Beauté[1035]. »

La correspondance entre la ligne et la pensée, qui désigne le dessin comme un moyen privilégié de communication de l'idée, est une théorie reformulée par Point :

> « Depuis l'atelier de Phidias, jusqu'au plus humble établi de menuisier, la ligne a été ou doit être souveraine. Par les inflexions infinies dont elle est susceptible, elle correspond à toutes nos pensées, à tous nos sentiments, langage mystérieux qui se dégage de toute matière. Du plus grand artiste à l'artisan le plus modeste, il y a, par la ligne, transmission de pensée dans l'œuvre créée[1036]. »

La symbolique des lignes illustre dans l'art de Maurice Chabas et d'Alexandre Séon cette correspondance du dessin et de l'idée, dans la mesure où les axes directeurs de la composition participent à la représentation des sentiments exprimés par le sujet[1037]. Les peintres idéalistes,

---

[1032] DELVILLE Jean, « Le discours de Jean Delville : prononcé à sa réception dans la salle de l'Académie, comme Lauréat du prix de Rome », *art. cit.*, p. 4 : « Le dessin est la partie la plus élevée, la seule indépendante de la technie picturale et où le génie peut se montrer ; tout le reste appartient au talent. »

[1033] DELVILLE Jean, *La Mission de l'art*, *op. cit.*, p. 47.

[1034] POINT Armand, « L'éducation d'un artiste aux XIVe, XVe et XVIe siècles », *art. cit.*, décembre 1905, p. 61.

[1035] DELVILLE Jean, *La Mission de l'art*, *op. cit.*, p. 47-48.

[1036] POINT Armand. Cité dans : DAURELLE Jacques, FORT Paul, MARGUERITTE Paul, *et al.*, *Armand Point et son œuvre*, *op. cit.*, p. 3.

[1037] CHABAS Maurice, « Les idées de Maurice Chabas », *art. cit.*, p. 467 : « Personnellement dans les très humbles efforts que j'ai tentés, j'ai cherché dans mes compositions idéales ou symboliques, à incarner une idée ou un

à travers un détournement implicite du concept de *disegno* de la Renaissance italienne, trouvent dans la dualité manuelle et spirituelle du dessin un procédé capable de concilier la matérialité et l'idéalité de leur art. Le dessin préparatoire s'impose en conséquence, dans le processus de création des artistes rosicruciens, comme le fondement de la peinture idéaliste.

Sous-chapitre B : De l'individu au type

L'observation de la nature

Les instructions de Joséphin Peladan au sujet des travaux préparatoires, pour lesquels il recommande le dessin d'imagination complété du dessin d'observation, imposent à l'artiste idéaliste de se distancer du modèle de la nature pour la création de ses croquis, études, esquisses et cartons. Le modèle vivant, ignoré dans un premier temps pour la composition des figures, est convoqué dans un second temps pour leur correction – une méthode qui garantit la représentation idéale de types plutôt que l'imitation réaliste d'individus. Les travaux préparatoires des artistes rosicruciens respectent les deux termes de la méthode préconisée par Peladan, tout en inversant généralement leur chronologie. L'observation se situe au commencement du processus créatif des peintres qui cherchent dans la nature, par l'étude d'après modèle vivant ou en plein air, les moyens d'expression de leur idéal. L'imagination marque au contraire l'aboutissement du travail préparatoire des peintres qui se détachent de l'imitation du modèle par son idéalisation, au moyen de la simplification et de la géométrisation.

« L'Art est l'incarnation de l'Idée, du Verbe, dans les Formes de la Nature[1038]. » Cette définition de l'art idéaliste par Jean Delville justifie le recours à l'observation du modèle naturel en préparation de la création picturale : la nature fournit à l'artiste les formes, médianes entre l'idée et la matière, dont l'intermédiaire permet à la première de se concrétiser dans la seconde. La place réservée au modèle de la nature dans l'art idéaliste – à travers le dessin d'observation, l'étude de plein air ou le genre du paysage – trouve sa justification dans un système de pensée fondé sur l'analogie entre le monde matériel et le monde idéal, entre le microcosme terrestre et le macrocosme universel, renouvelé par les correspondances baudelairiennes au XIXe siècle[1039].

---

sentiment, à les *styliser* en faisant jouer l'expression des lignes générales, (montantes pour les sujets à portée d'*au-delà*, grandes lignes appuyées sur l'*horizontale* pour les motifs poétiques et mélancoliques de la nature). »
SÉON Alexandre, Traité, s. d. Cité dans : JUMEAU-LAFOND Jean-David (dir.), *Alexandre Séon (1855-1917)*, *op. cit.*, p. 200 : « Les lignes (directions) autant que les nuances (teintes) expriment des états d'âme : une fleur mauve (teinte), penchée sur sa tige (direction). Sentiment de mélancolie. »

[1038] DELVILLE Jean, *La Mission de l'art*, *op. cit.*, p. 22.

[1039] Au sujet de la nature dans le paysage mystique à l'époque du symbolisme et dans l'esthétique idéaliste de Delville, voir : COGEVAL Guy, LOCHNAN Katharine Aileen, NASGAARD Roald et STOEBER Michael, *Au-delà des étoiles : le paysage mystique de Monet à Kandinsky*, catalogue d'exposition (Toronto, Art Gallery of Ontario,

En accord avec le récit originel de la Création biblique et la philosophie panthéiste du romantisme allemand, les artistes idéalistes appréhendent la nature comme une émanation de Dieu et perçoivent l'essence divine contenue dans les objets physiques : « Il n'y a pas, en vérité, de plus grands amants de la Nature que les artistes idéalistes, puisqu'ils la voyent [sic] sous son double aspect, et que le moindre spectacle du monde physique devient, pour eux, un monde d'idées[1040]. » Les peintres idéalistes, dont la tâche est d'extraire l'essence idéale du modèle naturel, doivent s'astreindre à l'exercice de l'observation préalablement à toute tentative d'idéalisation : « avant de vouloir créer l'aile d'un séraphin, l'on doit savoir dessiner une aile d'hirondelle. La nature et l'idéal ne sont pas en opposition. La vérité et la beauté ne sont pas irréconciliables[1041]. » L'esthétique idéaliste formulée en ces termes par Delville dépasse la dichotomie de la nature et de l'idéal en installant le dessin d'observation à la base du travail d'imagination.

Deux traditions artistiques encouragent les peintres idéalistes à la pratique du dessin d'observation d'après nature. La tradition des anciens maîtres, d'une part, est convoquée par Armand Point qui expose la méthode de dessin préparatoire des peintres de la Renaissance italienne dans plusieurs articles de la série « L'éducation d'un artiste aux XIVe, XVe et XVIe siècles » en 1905-1906 :

> « "Les anciens se servaient-ils de modèles ?" – Oui, ils faisaient des croquis de petites dimensions, très poussés d'après nature, et ils transposaient ces documents lorsqu'ils composaient en grandeur définitive. Dans leurs œuvres, ils associaient ainsi l'élément premier, la nature, à leur idéal d'une seconde nature entrevue par leur rêve d'artiste[1042]. »

La tradition de l'enseignement académique, d'autre part, est transmise par Jean Delville à titre de lauréat du prix de Rome en 1895 puis de professeur d'après modèle vivant à la Glasgow School of Art à partir de 1900 :

> « Si longtemps que vous serez à l'Académie, travaillez, étudiez, soyez l'esclave du modèle, car la Nature devra être votre maître absolu, despotique et impeccable [sic]. Ici, vous n'avez pas le droit d'être libre n'y [sic] d'être vous-même. Vous êtes, non seulement l'élève de tel ou tel professeur, mais vous devez

22 octobre 2016 – 12 février 2017, Paris, Musée d'Orsay, 14 mars – 25 juin 2017), Paris, Musée d'Orsay, Réunion des musées nationaux – Grand Palais, 2017 ; COLE Brendan, « "L'Indéfinissable frisson de l'infini" – Delville's Occult Aesthetic », *in Jean Delville*, *op. cit.*, p. 149-203.

[1040] DELVILLE Jean, *La Mission de l'art*, *op. cit*., p. 165.

[1041] *Ibid*., p. 181.

[1042] POINT Armand, « L'éducation d'un artiste aux XIVe, XVe et XVIe siècles », *art. cit.*, mai 1906, p. 6.

LE BELLER, Elodie. La matérialité de la peinture idéaliste à l'époque du Salon de la Rose † Croix (1892-1897) - 2024

> être toujours le docile et attentif élève de la Réalité. Ici, vous apprendrez l'exercice de l'œil et de la main[1043]. »

Les peintres idéalistes, pour la plupart formés au dessin d'observation à l'école des Beaux-Arts, ont été soumis au modèle de la nature durant leurs années d'apprentissage avant de s'en émanciper dans la suite de leur carrière.

L'observation de la nature se manifeste de différentes manières dans les travaux préparatoires des artistes du corpus, dont l'inclination à l'étude de la figure humaine de préférence au paysage, et à l'usage du dessin de préférence à d'autres techniques, n'empêche aucunement l'exploration d'un répertoire de motifs et de matériaux plus étendu. Les cas d'Alexandre Séon et d'Alphonse Osbert suffisent à illustrer deux modalités d'exercice d'après nature, distinctes par leur objet et leur technique. Le premier observe attentivement les postures des individus qu'il croise au quotidien, avant de croquer les attitudes des corps à son retour à l'atelier sur les feuilles quadrillées d'un « Croquis-Journal » [fig. 177], commenté par son auteur en 1892 :

> « Ce sont mes notes quotidiennes, reprend A. Séon. J'aime, ma journée finie, à flâner parmi les gens du peuple, parmi la vie grouillante. Je regarde, j'étudie. Chaque soir, en rentrant, je rapporte ainsi quelque observation nouvelle que je consigne immédiatement dans mon *Croquis-Journal*. Et voilà ; c'est là que je prends ensuite mes symboles, mes types, dans la vérité de la nature, dans la sincérité du geste et de la vie. Je crois que c'est la bonne méthode[1044]. »

Le second étudie plutôt la topographie et l'atmosphère des sites ruraux, forestiers et marins où il plante son chevalet, peints *alla prima* sur de petits panneaux rangés dans sa boîte de campagne, auxquels il travaille du matin au soir comme en témoigne sa correspondance à la fin de la décennie 1880 :

> « j'ai des études que je voudrais finir, et il me faudra bien deux jours pour y arriver, et un jour pour deux autres que je désire revoir, afin d'avoir des choses à peu près justes. […] nous sommes toujours dehors, je me lève à 4 heures et je ne rentre qu'à 7 heures ½ du soir […]. Ce pays comme je vous l'ai dit est superbe, il y a à travailler longtemps, et j'en ai profité car toutes mes toiles sont employées[1045] ».

Séon et Osbert, à l'image d'autres peintres rosicruciens, exercent ainsi leur œil et leur main par la pratique régulière du dessin ou de la peinture d'observation.

[1043] DELVILLE Jean, « Le discours de Jean Delville : prononcé à sa réception dans la salle de l'Académie, comme Lauréat du prix de Rome », *art. cit.*, p. 4 ; LAOUREUX Denis (dir.), *Jean Delville, 1867-1953, maître de l'idéal*, *op. cit*., p. 133.

[1044] SÉON Alexandre. Cité dans : GUINAUDEAU B[enjamin], « La Réaction idéaliste : A. Séon », *art. cit.*, p. 2 ; JUMEAU-LAFOND Jean-David (dir.), *Alexandre Séon (1855-1917)*, *op. cit*., p. 18-19 et 194-195.

[1045] OSBERT Alphonse, Lettre à ses parents, Montigny-sur-Loing, s. d. Paris, Musée d'Orsay, fonds Alphonse Osbert, RF.MO.ODO 2016, MS0470(01).

Si l'observation du modèle naturel est admise dans les habitudes de travail des artistes idéalistes, ces derniers insistent sur la finalité préparatoire des dessins ou des peintures réalisés d'après modèle vivant ou sur le motif. Les peintres du corpus s'accordent, de concert avec Point, à attribuer le statut de document et la fonction d'exercice à ces travaux d'observation : « Les études ne doivent être considérées qu'à titre de gammes. On ne peut et on ne doit pas les recopier fidèlement mais s'en servir pour habiller sa pensée de tous les documents qu'ils contiennent[1046] ». Cette opinion, partagée par Delville, explique la diffusion confidentielle de ces travaux exclus des circuits d'exposition et de commercialisation : « Le peintre qui paysagise sous prétexte de simple exercice de palette ou en guise d'étude, a raison ; il aura tort chaque fois qu'il exposera cette gymnastique de touches[1047]. » Le fonds d'atelier d'Osbert, qui conservait à la mort de l'artiste un grand nombre de ses paysages peints en plein air, confirme que ces travaux n'étaient pas destinés à une présentation publique. Le dessin d'observation, rabaissé à un stade antérieur et à un rang inférieur dans le travail des peintres idéalistes, n'est que le commencement d'un processus créatif qui met à l'honneur l'imagination de l'artiste.

L'idéalisation du modèle

La peinture idéaliste distingue, dans les mots d'Alexandre Séon, l'*observation* exercée par l'œil sur le motif à la *vision* imaginée par l'esprit à l'atelier : « Pendant la création, la pensée semble entourée de mille choses qui ne resteront pas dans l'exécution définitive. Là, le rêve, quelquefois, montre une image plus simple : la pureté d'une œuvre vient bien plus d'une vision que des observations dans la nature[1048]. » Cette distinction correspond, dans les travaux préparatoires des peintres rosicruciens, à celle qui oppose le dessin d'observation, occupé à l'imitation du modèle naturel, au dessin d'imagination, appliqué à son idéalisation. L'évolution de la réalité vers l'idéal, c'est-à-dire la transformation de l'individu particulier en un type universel, requiert une mise à distance du modèle de la nature au moyen de deux opérations (désignées par Alphonse Germain dans son étude de Séon) : l'artiste doit « CHOISIR » et « MESURER[1049] ».

L'artiste idéaliste, d'une part, idéalise le modèle par le choix des motifs destinés à être représentés dans l'œuvre définitive. La démarche soustractive des peintres rosicruciens procède par la suppression des détails et des nuances observables dans la nature pour aboutir à la

[1046] POINT Armand, Carnet de croquis pour *Un rêve qui passe*, 1891-1892. Reproduit dans : DORÉ Robert, *Armand Point et son œuvre (1861-1932)*, *op. cit.*, cat. II-73.
[1047] DELVILLE Jean, *La Mission de l'art*, *op. cit*., p. 25-26.
[1048] SÉON Alexandre, 1897. Cité dans : JUMEAU-LAFOND Jean-David (dir.), *Alexandre Séon (1855-1917)*, *op. cit*., p. 248.
[1049] GERMAIN Alphonse, « L'idéalisme-idéisme », *in Pour le Beau*, *op. cit.*, p. 31.

LE BELLER, Elodie. La matérialité de la peinture idéaliste à l'époque du Salon de la Rose † Croix (1892-1897) - 2024

simplification des formes et des couleurs intelligibles par l'esprit. Le superflu, coupable de brouiller la compréhension du sujet, est éliminé pour ne retenir que l'essentiel, propre à renforcer l'expression de l'idée. Armand Point recommande la simplification du modèle naturel pour cette raison : « En analysant la nature vous pénétrerez vous-même le secret des correspondances entre les aspects et les émotions, vous élaguerez l'inutile et l'inexpressif, et vous arriverez ainsi au style, par la science du choix[1050]. » Alphonse Osbert adhère à la même méthode simplificatrice : « Partant de ce principe le peintre doit pour atteindre la hauteur de l'évocation, non donner une traduction servile de la nature (comme dans une étude qui est le document) mais au contraire débarrasser son œuvre de tout ce qui est inutile et diminuerait ainsi l'émotion initiale ressentie[1051]. » La technique du dessin au trait, habituelle dans les travaux préparatoires des peintres rosicruciens, est la plus adaptée à la schématisation du motif dont la forme complexe est réduite à une ligne continue – un cerne qui révèle par exemple le visage du *Sâr Joséphin Péladan* [fig. 190] dans son étude par Séon.

Le peintre idéaliste, d'autre part, idéalise le modèle par la mesure des formes dont les proportions doivent être reportées dans l'œuvre définitive. La rigueur mathématique des peintres rosicruciens les amène à substituer, aux formes organiques asymétriques observables dans le monde naturel, les formes géométriques régulières conçues par l'esprit humain. Le tracé de l'artiste, guidé par les formules mathématiques, les instruments de mesure et la mise au carreau, soumet la composition de l'œuvre et la représentation des motifs à des proportions idéales. Le traité manuscrit de Séon, recueil d'études de proportions sur des figures quadrillées et annotées de mesures, est exemplaire des canons de beauté qui guident la géométrisation du modèle naturel dans ses œuvres, en référence à l'art antique : « Les Égyptiens ont toujours mesuré le corps humain ; leurs figures, exécutées d'après des proportions observées dans la nature, sont des modèles de construction. Elles restent près du géométrique[1052]. » Les illustrations et les commentaires du peintre révèlent en outre les lignes et les formes élémentaires et symétriques auxquelles il soumet ses motifs, en particulier la ligne concave, la ligne convexe et la forme ovoïde : « Dans la nature il n'y a que concavité et convexité ; ces deux états se découvrent dans l'ensemble et dans les parties : relief ou creux. […] Pour étudier la lumière et la couleur sur les reliefs, je prends l'œuf qui me semble la forme parfaite parmi

[1050] POINT Armand, « L'éducation d'un artiste aux XIVe, XVe et XVIe siècles », *op. cit*., novembre 1905, p. 8.
[1051] OSBERT Alphonse, Brouillon de lettre à un critique d'art [Félicien Fagus], Paris, 1er mai 1899. Paris, Musée d'Orsay, fonds Alphonse Osbert, RF.MO.ODO 2016, MS0470(01).
[1052] SÉON Alexandre, Traité, s. d. Reproduit dans : JUMEAU-LAFOND Jean-David (dir.), *Alexandre Séon (1855-1917)*, *op. cit*., p. 202.

LE BELLER, Elodie. La matérialité de la peinture idéaliste à l'époque du Salon de la Rose † Croix (1892-1897) - 2024

toutes les formes créées par la nature[1053]. » Les lois mathématiques latentes auxquelles obéissent certains peintres rosicruciens, dissimulées dans le tableau final par l'assouplissement de la facture, sont mises en évidence par les tracés orthogonaux de leurs dessins préliminaires – à l'image des études mises au carreau par Alphonse Osbert pour *Harmonie virginale* [fig. 119]. Les travaux préparatoires des artistes, entre exercice d'observation et dessin d'imagination, accompagnent ainsi la progression de l'individu vers le type, de la réalité vers l'idéal, à laquelle aspire l'esthétique idéaliste.

Sous-chapitre C : Du croquis au carton

Les travaux préparatoires

Différents types de travaux préparatoires – du croquis au carton, en passant par l'étude et l'esquisse – jalonnent les étapes successives de la conception des peintures idéalistes[1054]. Le croquis, dans un premier temps, est la représentation rapide et sommaire d'un motif ou d'une idée, saisie sur le vif, à main levée, par laquelle le peintre enregistre la première pensée à l'origine du projet d'une œuvre sans en figer la composition définitive. Les artistes idéalistes s'intéressent au croquis en tant que memento de leur impression (pour un croquis d'observation) ou de leur inspiration (pour un croquis d'imagination), dont l'expression immédiate et spontanée précède l'intervention de la raison. Le carnet de croquis fournit aux peintres un répertoire de motifs susceptible d'alimenter le programme iconographique de leurs œuvres, parfois augmenté d'annotations de couleurs de façon à anticiper la transposition du dessin en peinture. La filiation entre le croquis et le tableau, difficile à reconstituer en l'absence de mention manuscrite du titre de l'œuvre concernée, se devine à la répétition de motifs précis, à l'image d'architectures urbaines croquées par Armand Point et retrouvées par Robert Doré à l'arrière-plan d'*Un rêve qui passe* [fig. 174[1055]]. L'influence des croquis sur la genèse des peintures peut être durable, ainsi que le démontre Jeffery H. Howe à propos de Fernand Khnopff, lorsqu'il repère dans un carnet de croquis de 1879 la copie d'une stèle funéraire reprise dans *Une aile bleue* [fig. 88] en 1894[1056]. La pratique du croquis trouve son prolongement dans le travail d'autres représentants du Salon de la Rose † Croix, à l'exemple de Ferdinand Hodler

[1053] SÉON Alexandre, Traité, s. d. Reproduit dans : *Ibid*., p. 203.
[1054] BERGEON Ségolène et CURIE Pierre, « Stades de la création, statut de l'œuvre et pratiques de la création », *in Peinture et dessin*, vol. 1, *op. cit*., p. 220-267.
[1055] POINT Armand, Carnet de croquis pour *Un rêve qui passe*, 1891-1892. Reproduit dans : DORÉ Robert, *Armand Point et son œuvre (1861-1932)*, *op. cit.*, cat. II-73.
[1056] HOWE Jeffery W., *The Symbolist Art of Fernand Khnopff*, *op. cit*., p. 114.

LE BELLER, Elodie. La matérialité de la peinture idéaliste à l'époque du Salon de la Rose † Croix (1892-1897) - 2024

qui consigne en quelques traits de crayon sur des feuilles volantes ou dans des carnets de notes ses idées de composition en préparation du tableau *Truth* [fig. 220[1057]].

L'étude, dans un deuxième temps, est la représentation fouillée d'un détail extrait d'une composition en projet, dans laquelle le peintre définit avec plus de précision un motif important ou difficile pour l'intégrer à l'œuvre finale. Les artistes idéalistes, pour lesquels la figure humaine est le principal vecteur du sujet de l'œuvre, approfondissent en priorité les personnages de la composition, individualisés ou au contraire idéalisés par la multiplication des études isolées et groupées, de têtes et de mains, de nus et de drapés, de physionomies et d'expressions, de gestes et d'attitudes. Le morcellement de la composition des peintures idéalistes se révèle dans le traitement dissocié des motifs soumis à l'étude : les couples de personnages d'*Harmonie virginale* [fig. 118] sont par exemple travaillés séparément par Alphonse Osbert dans des études graphiques ou des tableautins antérieurs (en particulier *L'Entretien du soir* [fig. 105] ou *L'Étang et la forêt* [fig. 106]), avant d'être arrangés en frise dans le tableau final. Les études peintes, plus poussées que les dessins, confirment l'importance de cette étape dans le processus créatif d'artistes tels qu'Armand Point, dont on connaît les études de têtes à fresque ou à l'huile pour *Ancilla domini* [fig. 145] et *Avril* [fig. 149]. Alexandre Séon approfondit encore l'exercice en ajoutant, aux études de nus, de drapés et de rochers en vue de tableaux prédéfinis comme *Lamentation d'Orphée* [fig. 182], son traité illustré d'études indépendantes de figures assises ou debout, statiques ou en mouvement, de visages ou de muscles, de postures ou d'articulations, d'écorchés ou de squelettes, dans lesquelles il analyse l'anatomie et les proportions du corps humain[1058]. De nombreux peintres rosicruciens prennent ainsi l'habitude d'étudier isolément les figures dans la phase de conception de leurs œuvres, à l'instar de Gaston Bussière qui anticipe le modelé des corps par la technique du lavis dans son travail préparatoire à *La Révélation* [fig. 200[1059]].

L'esquisse, dans un troisième temps, est la représentation d'ensemble, à échelle réduite et de facture enlevée d'une composition en projet, dans laquelle le peintre positionne les lignes directrices et les motifs principaux repris avec d'éventuelles modifications dans l'œuvre définitive. Le terme *maquette* est privilégié dans le cas d'une esquisse préparatoire à une œuvre décorative (peinture monumentale, vitrail, mosaïque ou tapisserie). L'esquisse, plus que tout

---

[1057] CASADIO Francesca, INGE Fiedler, HIRSCH Sharon L. et HOERMANN LISTER Kristin, « Hodler's Truth », *art. cit.*, p. 70-72.
[1058] SÉON Alexandre, Traité, s. d. Reproduit dans : JUMEAU-LAFOND Jean-David (dir.), *Alexandre Séon (1855-1917)*, *op. cit*., p. 23-25, 38-40 et 201-203.
[1059] LAPALUS Marie et MAHUET Benoît (dir.), *Gaston Bussière : 1862-1928*, catalogue d'exposition (Mâcon, Musée des Ursulines, 24 octobre 2009 – 24 janvier 2010), [Mâcon], Musées de Mâcon, 2009, p. 40.

autre dessin préparatoire, est pour l'artiste idéaliste le lieu de la conception du programme iconographique de l'œuvre et à travers elle de l'invention du sujet, qui prend sens dans l'arrangement général des personnages et des décors, des lignes directrices et de la gamme chromatique. L'esquisse se réduit quelquefois à un dessin proche du croquis par son petit format et sa facture expéditive, qui suffisent à installer en quelques traits la composition générale des tableaux d'Alexandre Séon tels que *Lamentation d'Orphée* [fig. 181] ou *Le Poète* [fig. 187]. La duplication de l'esquisse, graphique et peinte, est une pratique commune à plusieurs peintres du corpus : l'esquisse graphique linéaire ou tonale, destinée à la délimitation des formes ou à la définition des valeurs, est doublée d'une esquisse peinte réservée à l'installation des masses colorées dans les travaux préparatoires à *L'École de Platon* [fig. 22-23] de Jean Delville comme à la *Vision* [fig. 139-140] d'Alphonse Osbert. Les peintres rosicruciens en cours de formation à l'époque du Salon de la Rose † Croix peuvent s'exercer à la composition dans le cadre du concours d'esquisse peinte spécialement organisé par l'école des Beaux-Arts, pour lequel Edgard Maxence obtient une seconde médaille en récompense d'*Hylas et les nymphes* [fig. 243[1060]].

Le carton, dans un quatrième temps, est la représentation d'ensemble et à l'échelle réelle de la composition d'une œuvre, dans laquelle le peintre fixe avec précision le modèle à reporter presque sans modification sur le support définitif. L'ambition monumentale et décorative de l'art idéaliste accorde une place importante au carton, nécessaire à la création des peintures de très grand format favorisées par les artistes du corpus. Son usage est documenté pour la conception du *Cycle passionnel* [fig. 20] par Jean Delville en 1890[1061]. Il l'est également dans le travail préparatoire à *Avril* [fig. 147-148] d'Armand Point et *Lamentation d'Orphée* [fig. 180] d'Alexandre Séon, qui présentent au Salon de la Rose † Croix de 1896 deux œuvres du même titre, dont la fonction de carton est indiquée en légende du catalogue[1062]. Ces cas ne sont pas isolés puisque Georges Rouault expose à son tour plusieurs cartons pour *Le Baiser de Judas*, le *Christ mort* et *L'Enfant prodigue* au Salon de 1897[1063]. « Le carton, qui est la base solide de toute peinture ancienne » aux yeux de Point, sert encore de fondation à la peinture idéaliste à la fin du XIXe siècle[1064].

[1060] *Edgard Maxence, 1871-1954*, *op. cit.*, p. 62.
[1061] DELVILLE Olivier, *Jean Delville, peintre, 1867-1953*, *op. cit.*, p. 84.
[1062] *Salon de la Rose † Croix*, catalogue d'exposition (Paris, Galerie des Arts Réunis, 20 mars – 20 avril 1896), Paris, Léopold Verger et Cie, 1896, p. 18 et 19.
[1063] *Ordre de la Rose † Croix : VIe Geste esthétique, sixième Salon*, catalogue d'exposition (Paris, Galerie Georges Petit, 5 – 31 mars 1897), Paris, Georges Petit, 1897, p. 24.
[1064] POINT Armand, « L'éducation d'un artiste aux XIVe, XVe et XVIe siècles », *art. cit.*, mai 1906, p. 5.

Les méthodes de report

Plusieurs méthodes de report – le poncif, le calque ou la mise au carreau – facilitent la reproduction avec ou sans agrandissement de la composition, en évitant toute erreur d'emplacement ou de proportion des motifs, depuis l'esquisse ou le carton vers le support de l'œuvre définitive. Ces travaux préparatoires, non destinés à la conservation et détériorés par leur utilisation, laissent peu de témoins matériels dans l'œuvre des artistes idéalistes qui y ont recours. Le poncif, premièrement, est un dessin à échelle réelle dont les lignes sont piquées de petits trous et tamponnées de poudre de charbon de bois au-dessus du support définitif pour y laisser la trace des contours des motifs à reproduire. Son emploi est attesté dans le seul cas d'Armand Point grâce à la conservation exceptionnelle du dessin préparatoire à *L'Espérance et la douleur* [fig. 157], tracé au fusain et à la craie blanche sur un papier vélin au format proche du tableau final, identifiable comme un poncif sur la base de ses marques de poinçonnage[1065]. Aucune preuve matérielle ou documentaire de l'usage du poncif ne permet à ce jour d'en étendre la pratique à d'autres exposants du Salon de la Rose † Croix.

Le calque, deuxièmement, est un dessin à l'échelle réelle dont les lignes, tracées sur du papier calque transparent, reproduisent celles de la composition originale placée au-dessous et visible au travers ; repassées fortement au stylet sur le support définitif de l'œuvre, elles y laissent une empreinte inversée dénommée *contre-calque*. Cette méthode de report, préconisée par Armand Point dans *Peinture à l'œuf dite ooline*, est également pratiquée par Alexandre Séon[1066] : l'étude de figure sur papier calque pour la *Sirène* [fig. 192], par l'échelle de la représentation et le contour appuyé du corps, tend à confirmer son utilisation pour le report de la composition sur la toile du tableau. Alphonse Osbert fait un usage différent du papier calque, appliqué à l'étude plutôt qu'au report de la composition finale : l'artiste réalise ses dessins de nus sur papier ordinaire avant d'y superposer ses dessins de costume sur papier calque, une méthode en deux temps documentée par les calques préparatoires à *Harmonie virginale* [fig. 118] et *Chant à la lune* [fig. 100], dont le but est de diviser l'étude de l'anatomie du corps et celle du drapé du vêtement de ses personnages[1067]. Le calque est une méthode de report habituelle à un autre peintre rosicrucien, Edgard Maxence, assisté d'un carton dessiné sur papier calque qu'il corrige et reporte à plusieurs reprises entre deux couches colorées tout au long de l'exécution de son tableau[1068].

[1065] DORÉ Robert, *Armand Point et son œuvre (1861-1932)*, *op. cit.*, cat. II-122.
[1066] POINT Armand, *Peinture à l'œuf dite ooline, op. cit.*, p. 9.
[1067] DUMAS Véronique, *Alphonse Osbert (1857-1939)*, *op. cit.*, p. 312.
[1068] MOREAU-VAUTHIER Charles, *Comment on peint aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 71-72.

L'œuvre mise au carreau, troisièmement, est un dessin à l'échelle souvent réduite et à la surface quadrillée dont les lignes perpendiculaires divisent en sections la composition pour guider son report sur le support définitif, également recouvert d'un quadrillage de proportion identique mais de grandeur supérieure. Cette méthode est la plus courante dans les travaux préparatoires des peintres idéalistes, en particulier ceux de Jean Delville, quelquefois assisté de son fils pour le quadrillage de ses toiles de très grand format préparées en atelier ou *in situ*[1069] : en l'absence d'exemple conservé entre 1892 et 1897, les dessins préparatoires [fig. 25] au décor du palais de justice de Bruxelles en 1911-1914 témoignent de ce travail de report. Les autres peintres rosicruciens ont laissé de nombreuses illustrations de dessins quadrillés, entre autres ceux d'Osbert pour *Harmonie virginale* [fig. 119] et de Séon pour *Le Poète* [fig. 188]. La mise au carreau n'est qu'une technique parmi d'autres dans le travail préparatoire de Ferdinand Hodler qui expérimente différentes méthodes de report et de mesure : l'artiste s'aide par exemple d'une grille de fils ou du verre de Dürer pour reproduire sur papier la silhouette de son modèle[1070].

La création de croquis, d'études, d'esquisses et de cartons préliminaires à l'exécution, de même que l'usage du poncif, du calque et de la mise au carreau pour le report de la composition sur le support définitif de l'œuvre, sont autant de pratiques d'atelier habituelles aux artistes idéalistes. Ces derniers s'inscrivent, par la conception graphique de leurs tableaux, dans la lignée des maîtres de la Renaissance italienne qui considéraient le dessin comme un prélude indispensable à la peinture. L'exposition au musée du Louvre des cartons des maîtres des XVe et XVIe siècles contribue en effet à remettre en usage leurs méthodes dans les ateliers de la fin du XIXe siècle[1071]. Les artistes idéalistes s'alignent par ailleurs sur les habitudes des peintres académiques et des peintres décorateurs de leur époque. Les premiers, fidèles à l'enseignement de l'école des Beaux-Arts, préparent longuement l'exécution de leurs œuvres par l'étude d'après modèle vivant et l'esquisse de la composition générale. Les seconds, pour

---

MAXENCE Edgard, Lettre à Émile Blanchet, [La Bernerie-en-Retz], 14 juillet 1913. Reproduit dans : BLANCHET Frédéric, *Les Blanchet, teinturiers, broyeurs, marchands de couleurs, papetiers, libraires, 1834-1964*, *op. cit.*, p. 157 : « Cher monsieur, j'ai cherché en vain dans le paquet de mon panneau les 3 feuilles de papier calque que je vous avais demandé d'y joindre, veuillez donc me les envoyer par retour du courrier. Tout ce qu'il y a de plus transparent, feuille de 0.5 environ, roulées sur une baguette. »

[1069] DELVILLE Olivier, *Jean Delville, peintre, 1867-1953*, *op. cit.*, p. 14.

[1070] Pour une présentation de la grille de fils (« grid of threads ») et du verre de Dürer (« Dürer pane ») dans la pratique d'Hodler, voir : BELTINGER Karoline, ENGLISCH Gabriele, GROS Danièle, *et al.*, « A Technical Study of Ferdinand Hodler's Painting Technique – Work in Progress », *in* VONTOBEL Roy (dir.), *ICOM-CC, 13th Triennal Meeting: Preprints*, actes de congrès (Rio de Janeiro, 22 – 27 septembre 2002), London, James and James, 2002, p. 389.

[1071] JIRAT-WASIUTYŃSKI Vojtěch et NEWTON Travers H., *Technique and Meaning in the Paintings of Paul Gauguin*, *op. cit.*, p. 245.

répondre aux contraintes de la peinture monumentale, anticipent l'exécution à grande échelle de leurs projets par la réalisation d'esquisses et de cartons mis au carreau. En définitive, les dessins préparatoires à l'exécution picturale mettent en évidence le fondement graphique commun aux méthodes de travail des peintres anciens, académiques, décorateurs et idéalistes, de Raphaël à William Bouguereau, de Pierre Puvis de Chavannes à Alexandre Séon.

Sous-chapitre D : De la grisaille à la couleur

Le dessin sous-jacent

L'antériorité du dessin sur la peinture concerne l'ébauche au même titre que les autres travaux préparatoires dans le processus de création des œuvres idéalistes. Dessinée ou peinte sur le support définitif pour servir de repère à l'artiste, l'ébauche est le premier état de l'œuvre, celui qui en conditionne la matérialité future par ses matériaux incorporés à la couche picturale et par ses techniques déterminantes pour la pose ultérieure des couches colorées. Étape initiale de la fabrication du tableau, l'ébauche assure la transition entre la conception et l'exécution de la peinture idéaliste : en tant que travail préparatoire, destiné à installer la composition, elle appartient encore à la phase conceptuelle ; en tant que strate de la couche picturale, interposée entre les couches de préparation et les couches colorées, elle introduit déjà la phase exécutive. La pratique de l'ébauche est en cela décisive pour l'articulation de l'idée à la matière dans la peinture idéaliste. Cet objet de recherche présente cependant un défi supplémentaire pour la génétique des arts en raison de son invisibilité[1072]. Au contraire du croquis, de l'étude, de l'esquisse ou du carton, propices à une comparaison directe avec le tableau définitif à condition d'avoir été conservés, l'ébauche est vouée à disparaître sous la couche picturale. Sa révélation requiert un témoignage écrit ou photographique sur le travail préparatoire du peintre, une analyse de la couche picturale au moyen de la technique d'imagerie de la réflectographie infrarouge, ou du moins un examen visuel rapproché des réserves, des lacunes et des transparences des couches colorées de l'œuvre laissée intentionnellement ou accidentellement inachevée.

Deux méthodes graphique et picturale sont principalement en usage pour l'ébauche d'un tableau à l'époque du Salon de la Rose † Croix[1073]. La méthode graphique, d'une part, consiste en une ébauche en grisaille, fidèle aux techniques du dessin au trait et du lavis par le tracé des

[1072] PHILIPPE Floriane, « Pour une approche génétique de l'ébauche », *Les Cahiers de l'École du Louvre*, n° 16, 2021, [http://journals.openedition.org/cel/15115], consulté le 10 avril 2024.
[1073] Au sujet de l'évolution de l'ébauche dans la peinture du dernier quart du XIXe siècle, voir : CALLEN Anthea, « The Coloured *ébauche* », *in The Art of Impressionism*, *op. cit.*, p. 163-169.

lignes et le dégradé des valeurs, qu'elle soit appliquée aux matériaux secs du dessin (en particulier le fusain) ou aux matériaux liquides de la peinture (la *sauce*, un jus à base de terres délayées dans l'essence). Ce dessin sous-jacent, par le cerne des formes et le modelé des volumes, délimite nettement les morceaux de la composition exécutés séparément par le peintre. Destinée au travail en atelier sur plusieurs séances, l'ébauche en grisaille est un préambule à une stratification lente de la couche picturale qui la recouvre en intégralité. La division du travail du peintre entre les étapes de conception graphique et d'exécution picturale du tableau est mise en évidence par la pose facultative d'une couche de vernis qui sépare chronologiquement et physiquement l'ébauche des strates supérieures[1074]. Ce travail en grisaille, pratiqué par les maîtres de la Renaissance, est une technique traditionnelle perpétuée tout au long du XIXe siècle par l'enseignement académique. La méthode picturale, d'autre part, produit une ébauche en couleurs, composée d'une pâte aqueuse ou grasse, diluée ou empâtée, par étalement des tons locaux en masses éventuellement fondues et modulées. Cette couche colorée, qui installe, harmonise et intensifie la gamme chromatique, conduit à un traitement unifié et simultané de l'ensemble de la composition par le peintre. Adaptée au travail en plein air, l'ébauche en couleurs autorise la peinture *alla prima*, car le subjectile déjà teinté peut transparaître dans les lacunes laissées par les touches superficielles les plus expéditives. Les étapes de conception et d'exécution se confondent visuellement, puisque l'ébauche fait partie intégrante des couches colorées dans lesquelles elle assure la fonction de dessous, et s'amalgament physiquement, lorsque l'ébauche est reprise dans le frais par le peintre. Cette technique moderne, dont le développement accompagne celui de la peinture de plein air, est préconisée dans les manuels artistiques les plus influents de la fin du XIXe siècle[1075].

La méthode graphique de l'ébauche en grisaille semble être une préférence commune aux sept peintres du corpus, précédemment démontrée par l'analyse technique de leurs œuvres, qui les situe dans le prolongement de la tradition ancienne et académique. Le tracé d'un dessin sous-jacent est mis au jour par le recoupement de sources matérielles et documentaires aussi diverses que le manuel *Peinture à l'œuf dite ooline* d'Armand Point, le témoignage du fils de Jean Delville, les peintures inachevées d'Alexandre Séon, les réserves des aquarelles d'André

[1074] SWICKLIK Michael, « French Painting and the Use of Varnish, 1750-1900 », *art. cit*., p. 161 : *« Mérimée and Bouguereau advocated a system with layers of varnish containing paint interspersed with an intermediate and very viscous coating on top of the sketch. »* (« Mérimée et Bouguereau préconisaient un système de couches de vernis contenant de la peinture, entrecoupées par une couche intermédiaire très visqueuse au-dessus de l'ébauche. ») [Traduction personnelle.]

[1075] ROBERT Karl [MEUSNIER Georges], « De l'ébauche », *in Traité pratique de la peinture à l'huile (paysage)*, *op. cit.,* p. 119-121 ; VIBERT Jehan Georges, « Ébauche à l'huile », *in La Science de la peinture*, *op. cit.*, p. 185-192.

des Gachons, l'examen superficiel des tableaux de Maurice Chabas, l'expertise des conservateurs des œuvres de Fernand Khnopff ou encore l'image en réflectographie infrarouge de *Femme à la lyre au coucher du soleil* [fig. 107] d'Alphonse Osbert. Leur choix habituel d'un instrument pointu (le crayon), d'un matériau sec (le fusain) et d'une technique linéaire (le dessin au trait) réaffirme le caractère strictement graphique de l'ébauche qui fonde le tableau sur la ligne prioritairement au clair-obscur et à la couleur. Ce dessin sous-jacent est éventuellement repassé à partir d'encre ou d'un jus étendu au pinceau en lavis, une méthode de transition entre la technique sèche du dessin et la technique liquide de la peinture qui facilite le modelé, ainsi que le recommande Point. Les ébauches colorées sans dessin préliminaire semblent en revanche réservées aux esquisses peintes, aux pochades d'atelier et aux études de plein air, dont on trouve des exemples dans l'œuvre d'Osbert. L'ébauche graphique est une pratique généralisée au Salon de la Rose † Croix, documentée et illustrée par les analyses scientifiques, les sources primaires ou les peintures inachevées d'autres exposants. Le dessin au trait, fondé sur la ligne, est la technique privilégiée par Ferdinand Hodler et Edgard Maxence : la réflectographie infrarouge atteste de la présence d'un tracé préparatoire sur le subjectile de *Truth* [fig. 219] et de *Concert d'anges* [fig. 238[1076]]. L'ébauche en lavis, fondée sur le clair-obscur, remplace ou prolonge le dessin au trait dans la pratique d'Edmond Aman-Jean et de Louis Welden Hawkins : Aman-Jean « ébauche, sans s'emprisonner dans un dessin, par masses de valeurs établies en grisaille faite de terre verte, noir et blanc, dans un jus d'essence[1077] », tandis qu'Hawkins laisse la peinture en grisaille apparente à la surface de plusieurs tableaux semblables aux *Auréoles* [fig. 212]. La méthode graphique de l'ébauche, linéaire ou tonale, installe des fondations communes à la majorité des peintures idéalistes.

Plus qu'un choix technique, l'ébauche en grisaille ou en couleurs décèle un parti pris idéologique dans un contexte de débat entre les arts du dessin théorisés par l'esthétique idéaliste et la vraie peinture défendue par la critique matérialiste. L'ébauche en grisaille des peintres idéalistes légitime la classification des arts du dessin : le tracé de la composition préliminaire à la pose des couches colorées réduit l'exécution picturale à une extension de la conception graphique, imposant le dessin comme fondement de la peinture. L'ébauche en couleurs justifie au contraire la reconnaissance de la vraie peinture : la construction de la couche picturale exploite la pâte colorée comme médium spécifique du peintre au lieu d'emprunter sa technique au dessinateur, admettant la peinture comme un art autonome par rapport au dessin. La méthode

[1076] CASADIO Francesca, INGE Fiedler, HIRSCH Sharon L. et HOERMANN LISTER Kristin, « Hodler's Truth », *art. cit.*, p. 68 ; Dossier d'Edgard Maxence, *Concert d'anges*, Beauvais, Musée de l'Oise, inv. 90.11.
[1077] MOREAU-VAUTHIER Charles, *Comment on peint aujourd'hui*, *op. cit*., p. 62.

LE BELLER, Elodie. La matérialité de la peinture idéaliste à l'époque du Salon de la Rose † Croix (1892-1897) - 2024

de l'ébauche pourrait soulever, au-delà de ces questions esthétiques, des enjeux sociétaux à l'approche de la loi de séparation des Églises et de l'État de 1905 – une hypothèse suggérée par John House au sujet de la peinture impressionniste. L'ébauche graphique répond en effet aux attentes du dogme catholique en raison de la spiritualité de la ligne, quand l'ébauche peinte trouve sa place dans la pensée laïque du fait de la sensualité de la couleur : à la fin du XIXe siècle, « une forme d'art fondée uniquement sur la couleur représentait une vision laïque du monde, rejetant tout l'édifice de la pensée néoplatonicienne qui sous-tendait la théologie catholique française populaire[1078]. » Cet énoncé pourrait être inversé pour conclure que le dessin sous-jacent, plébiscité par les peintres rosicruciens dans les années 1890, constitue une démonstration technique de l'esthétique néoplatonicienne et de la théologie catholique du Salon de la Rose † Croix.

Le dessin coloré

L'ébauche, destinée à guider le peintre dans l'exécution de son tableau, accompagne la transformation du dessin en peinture par la superposition du dessin sous-jacent et de la couche picturale. Les artistes idéalistes conjuguent leurs métiers de dessinateur et de peintre pour assurer cette transition qui implique une relation de continuité entre les techniques graphiques des tracés préparatoires et les recettes picturales des couches colorées. Leurs œuvres recherchent l'unité technique du dessin et de la peinture garantie par l'ébauche en grisaille au temps de la Renaissance italienne, avant que le triomphe de l'ébauche colorée n'entérine le divorce des deux arts à l'époque contemporaine. La comparaison du travail préparatoire des peintres du XVe et du XIXe siècles offre l'occasion à Armand Point de défendre la méthode graphique des premiers au détriment de la méthode picturale des seconds :

> « Cennino, dans l'enseignement de la méthode de dessiner, va nous montrer le lien intime qu'il y avait entre la peinture et le dessin. L'un n'était que la progression de l'autre. Et lorsque l'élève commençait à se servir des couleurs, il n'avait pas à se recréer une nouvelle technie pour interpréter la nature dans sa réalisation définitive. Aujourd'hui, il y a un tel écart entre le procédé de la peinture et celui du dessin que pour exécuter un tableau, en général, les études préliminaires par le dessin ont été supprimées et nous verrons plus tard avec quels préjudices pour la solidité et la perfection de l'œuvre[1079]. »

Nourri du modèle technique de la peinture des primitifs italiens, Point appelle dès 1896 à la rénovation d'« une méthode simple, un dessin coloré, méthode qui s'est transmise, sans besoin

---

[1078] HOUSE John, « Impressionist Painting: *esquisse* or *ébauche*? », *in* STEPHENS Sonya (dir.), *Esquisses/ébauches: Projects and Pre-Texts in Nineteenth-Century French Culture*, New York, Peter Lang, 2007, p. 223 : *« An art-form grounded in colour alone represented a secular world view, one that rejected the whole edifice of neo-Platonist thinking that underpinned popular French Catholic theology. »* [Traduction personnelle.]
[1079] POINT Armand, « L'éducation d'un artiste aux XIVe, XVe et XVIe siècles », *art. cit.*, décembre 1905, p. 59-60.

de changement, depuis le Giotto jusqu'à Verocchio et ses élèves[1080] ». Les peintres rosicruciens exaucent son vœu par le choix unanime de l'ébauche en grisaille qui définit la peinture comme un dessin coloré, comme une œuvre dessinée avant d'être peinte par l'artiste. Plusieurs techniques picturales, dépendantes et complémentaires des procédés graphiques, confirment dans leurs œuvres l'influence de la conception du dessin sous-jacent sur l'exécution de la couche picturale.

La méthode graphique de l'ébauche conditionne d'une manière générale la pose des couches colorées par morceaux. Contrairement à l'ébauche en couleurs qui invite à peindre toutes les parties du tableau simultanément pour en harmoniser le chromatisme, l'ébauche en grisaille appelle à échelonner le travail sur plusieurs séances par la fragmentation de la composition en différents morceaux. La technique du dessin au trait de l'ébauche, par laquelle le peintre cerne les formes au moyen de lignes rectilinéaires ou curvilinéaires, fines ou épaisses, continues ou intermittentes, circonscrit dans le dessin sous-jacent les motifs à traiter séparément. L'exécution, réduite au remplissage de formes prédéfinies par l'étalement de couleurs en aplats ou en nuances, identifie l'art du peintre à l'acte du coloriage. La division du travail de l'artiste en plusieurs séances et celle de la composition de l'œuvre en plusieurs morceaux est une constante qui se vérifie dans toutes les techniques picturales expérimentées par les peintres idéalistes. Cette méthode se décline en peinture à l'huile, où elle est démontrée par les réchampis de la *Lamentation d'Orphée* [fig. 180] d'Alexandre Séon ; en aquarelle, par le coloriage au pochoir des illustrations de *L'Album des légendes* d'André des Gachons ; en fresque, par la peinture dans le frais des *giornate* d'*Avril* [fig. 147] d'Armand Point ; ou encore dans la dorure, par la démarcation des motifs à couvrir de feuilles de métal dans le *Concert d'anges* [fig. 238] d'Edgard Maxence. La technique des peintres idéalistes, indépendamment du choix de liant, se résume essentiellement au coloriage d'un dessin sous-jacent.

L'ébauche graphique anticipe en outre la construction du modelé par contraste de valeurs. Si l'ébauche en couleurs est privilégiée pour la peinture claire en raison de son contraste de teintes plutôt que de valeurs, l'ébauche en grisaille prépare de préférence la peinture en clair-obscur par la réserve des tonalités claires et l'étalement des tonalités sombres qui donnent leur volume aux corps représentés. Une filiation peut être établie, à partir de l'œuvre des peintres du corpus, entre trois techniques utilisées pour le modelé des dessins préparatoires et trois procédés appliqués au volume dans les couches colorées. Le cerne, en contournant les formes sans creuser les ombres dans l'ébauche, aboutit à l'aplat qui annule le modelé par le coloriage

[1080] POINT Armand, « Florence, Botticelli, La Primavera », *art. cit.*, p. 15.

des motifs, laissés presque sans nuances à la surface de *Néméa* [fig. 6] de Maurice Chabas, de *Passantes de rêve* [fig. 39] d'André des Gachons ou de *L'Abîme* [fig. 206] de Georges de Feure. La hachure, en obscurcissant les valeurs sombres à proportion de la densité des traits dans l'ébauche, aboutit au divisionnisme qui crée le modelé par la superposition de hachures claires ou sombres au ton local sous-jacent, visibles sur les carnations de *Vision* [fig. 138] d'Alphonse Osbert, de la *Sirène* [fig. 191] d'Alexandre Séon ou du *Christ aux anges* [fig. 207] de Charles Filiger. Le lavis, en réservant les lumières et en étalant les ombres par masses liquides dans l'ébauche, aboutit au fondu qui assouplit le modelé par le passage entre les tons locaux, dégradés et rabattus, une gradation sensible dans l'*Orphée mort* [fig. 27] de Jean Delville, *La Sirène* [fig. 171] d'Armand Point ou *Tentation* [fig. 205] d'Émile Fabry. La parenté technique entre le dessin au lavis et la peinture à l'huile, à l'œuf ou à fresque est d'ailleurs reconnue par Point, qui procède dans tous les cas à la déconstruction du modelé en valeurs claires et en valeurs sombres juxtaposées au ton local :

> « Oui, c'est le plus important de l'éducation d'un peintre que de dessiner ainsi, sur un papier teinté avec un lavis sombre pour les ombres, un lavis clair pour les lumières. Le papier teinté devient un ton local, qui ne se modifie que sous l'influence de la lumière et de l'ombre, et qui conserve son entité complète dans la demi-teinte. C'est une loi qui se retrouvera sans cesse dans les objets colorés, et un tableau n'est, au point de vue [des] couleurs, qu'une juxtaposition de tons locaux, obéissant à ces lois de la lumière et de l'ombre. L'élève apprend donc de suite la forme et le clair-obscur avec la pratique du maniement de la couleur. Car dessin au lavis, peinture à l'œuf, à la fresque, au vernis, le procédé est identique, et Titien peindra exactement comme Giotto en tant que technique et méthode[1081]. »

Les artistes idéalistes, à l'exemple des anciens maîtres, fondent la délimitation et le modelé des motifs sur l'usage du cerne, de la hachure et du lavis, en dessin comme en peinture.

Le dessin sous-jacent oriente par ailleurs la touche linéaire du peintre. À l'inverse de l'ébauche en couleurs dont les masses sont étalées par coups de brosse larges et lâches, l'ébauche en grisaille voit ses traits et ses valeurs installés avec une touche fine et serrée. La peinture idéaliste se construit systématiquement sur la ligne, admise en sa définition plastique (comme contour de la forme) aussi bien que technique (comme tracé de l'instrument). L'imitation du tracé du dessinateur par la touche du peintre, source d'un jeu de miroir entre les traits imperceptibles du dessin sous-jacent et les lignes repassées sur la surface picturale, met en évidence le fondement graphique du tableau. La technique du dessin au trait de l'ébauche se prolonge en une variante picturale dans les couches colorées grâce à la linéarité du coup de

[1081] POINT Armand, « L'éducation d'un artiste aux XIVe, XVe et XVIe siècles », *art. cit.*, décembre 1905, p. 67.

LE BELLER, Elodie. La matérialité de la peinture idéaliste à l'époque du Salon de la Rose † Croix (1892-1897) - 2024

brosse. Le choix de l'instrument indique d'emblée cette filiation technique du dessin vers la peinture : les pinceaux fins et à filet, privilégiés aux brosses larges et plates par Jean Delville, Armand Point ou Louis Welden Hawkins, sont des instruments de précision au même titre que la mine aiguisée du crayon ou la pointe acérée de la plume. Le maniement de l'instrument est un second indice : la mise au carreau, pour le report des compositions d'Alphonse Osbert, d'Alexandre Séon ou de Ferdinand Hodler, guide le geste du peintre jusqu'à atteindre la rigueur et l'exactitude d'un dessin technique. L'empreinte de l'instrument est un dernier indicateur : le cerne, qui accuse le contour des motifs des œuvres de Maurice Chabas, André des Gachons ou Charles Maurin, marque la surface picturale d'une empreinte aussi déliée que le tracé du dessin sous-jacent. « Il faut apprendre à dessiner avec le pinceau le plus tôt possible[1082]. » Ce conseil d'Alfred Stevens, que se remémore Fernand Khnopff, semble respecté par les peintres idéalistes dont le choix, le maniement et l'empreinte de l'instrument identifient le coup de brosse du peintre au trait de crayon du dessinateur.

[1082] STEVENS Alfred, *in* KHNOPFF Fernand, « The Art of the Late Alfred Stevens, Belgian Painter », *The Studio*, vol. XXXIX, nº 165, décembre 1906, p. 219. Reproduit dans : HOWE Jeffery W. (éd.), *Fernand Khnopff*, *op. cit*., p. 341 : *« One should learn to draw with the brush as soon as possible. »* [Traduction personnelle.]

Chapitre 3 : Matière de la peinture

Introduction : Doctrine

L'esthétique idéaliste minimise la matière de la peinture comme une ressource négligeable quoiqu'indispensable à l'extériorisation de l'idée et de la forme dans l'œuvre d'art. Le problème de la matérialité picturale, abordé dans le contexte de l'histoire technique de l'art de la fin du XIXe siècle, situe la peinture idéaliste face aux recherches contraires d'une matière lisse ou d'une matière empâtée autour desquelles s'opposent les peintres contemporains. La convenance entre la technique et l'iconographie de l'art idéaliste dépend de son orientation vers l'une ou l'autre de ces pratiques. Joséphin Peladan, en qualité d'organisateur, de critique d'art et de théoricien, guide les choix des peintres idéalistes par les préceptes techniques contenus dans son programme du Salon de la Rose † Croix, sa critique de la peinture contemporaine et sa défense de l'esthétique idéaliste.

Le programme technique du Salon

Le Salon de la Rose † Croix, annoncé en 1891 comme « la manifestation victorieuse des Normes de la Beauté[1083] », présuppose l'existence de canons esthétiques qui commandent les critères iconographiques, plastiques et techniques d'admission des œuvres jugées représentatives de l'art idéaliste. Joséphin Peladan proclame la redécouverte de ces « canons de l'Art restitués d'après les chefs-d'œuvre pour qu'il en soit fait d'autres[1084] » et exposés dans *L'Art idéaliste et mystique*. Son traité, en plus de se référer à la tradition de l'art ancien, prend modèle sur la science contemporaine par l'assimilation des règles de l'art aux lois de la nature : « Selon la méthode moderne qui définit la science le total des expériences, l'esthétique sera la synthèse des chefs-d'œuvre[1085] ». L'esthétique idéaliste, qui recherche « l'équilibre une fois obtenu entre le tempérament de l'artiste et la Norme de l'Art[1086] », appelle donc à concilier l'individualité des préférences du peintre et l'universalité des canons de la peinture. Les *Règles et monitoires* du Salon de la Rose † Croix instaurent dès 1891 le programme iconographique de l'art idéaliste par l'énumération exhaustive des sujets acceptés et refusés par l'Ordre[1087].

[1083] PELADAN Joséphin, *Salon de la Rose † Croix*, *op. cit.*, p. 24.
[1084] PELADAN Joséphin, *L'Art idéaliste et mystique*, *op. cit.*, p. 32.
[1085] *Ibid*., p. 28.
[1086] *Ibid*., p. 208.
[1087] PELADAN Joséphin, *Salon de la Rose † Croix*, *op. cit.*, p. 8-9 : les sujets acceptés sont « 1° Le dogme catholique et les thèmes italiens de Margharitone à Andréa Sacchi ; 2° L'interprétation de théogonies orientales, sauf celles des races jaunes ; 3° L'allégorie soit expressive comme "Modestie et Vanité" soit décorative comme l'œuvre de Puvis de Chavannes ; 4° Le nu sublimé, le nu de style à la Primatice, à la Corrège ou la tête d'expression à la Léonard, à la Michel-Ange. » ; les sujets refusés sont « 1° La peinture d'histoire, prosaïque, et illustrative de

LE BELLER, Elodie. La matérialité de la peinture idéaliste à l'époque du Salon de la Rose † Croix (1892-1897) - 2024

L'exposé de ces normes thématiques interroge l'existence d'un programme technique de la peinture idéaliste qui établirait en parallèle les règles matérielles d'admission ou d'exclusion des œuvres soumises à l'appréciation de Peladan. Les publications officielles de l'Ordre de la Rose † Croix contiennent en l'occurrence plusieurs preuves textuelles de la formulation – différée, incohérente, mais explicite – d'un dogme technique au sein de l'esthétique idéaliste.

Le règlement du Salon inaugural de la Rose † Croix – dont la troisième règle stipule que « l'ordre procède par invitation, et trop respectueux de l'artiste pour juger de son procédé, ne lui impose d'autre programme que de faire beau, noble, lyrique[1088] » – renonce dans un premier temps à imposer un programme technique aux exposants. La stratégie initiale de l'Ordre de la Rose † Croix est de promouvoir l'esthétique idéaliste par la valorisation de l'iconographie au sacrifice de la technique, au moyen d'une rhétorique qui minimise systématiquement la matérialité des œuvres. Les quatrième et sixième règles du Salon excluent la qualité de la technique des critères d'admission des tableaux par l'énumération des « sujets repoussés, quelle que soit l'exécution, même parfaite » et des « sujets qui seront les bienvenus, l'exécution fût-elle imparfaite[1089] ». Le renoncement à une sélection technique des œuvres ouvre les portes du premier Salon de la Rose † Croix à l'éclectisme pictural par l'admissibilité des factures les plus hétérogènes, dont le spectre s'étend de la recette traditionnelle de la peinture à l'huile à la méthode moderne du divisionnisme : « Au-dessus de toute école, sans préférence technique, admettant aussi bien le mélange optique que la méthode italienne d'un Desboutins ; la Rose Croix n'exige que l'*idéalité* des œuvres[1090]. » Cette liberté technique accordée aux exposants vise à étendre sans limite le rayonnement de l'esthétique idéaliste auprès d'un grand nombre d'artistes contemporains.

Le schisme de l'Ordre de la Rose † Croix remet en cause dès 1892 le règlement initial du Salon. Le Grand Maître Joséphin Peladan, partisan de la tradition technique de l'« école florentine », rompt avec l'Archonte Antoine de la Rochefoucauld, peintre de tendance divisionniste et défenseur de la modernité technique de l'« école impressionniste[1091] ».

---

manuel, telle que les Delaroche ; 2° La peinture patriotique et militaire, telle que les Meissonier, Neuville, Detaille ; 3° Toute représentation de la vie contemporaine ou privée ou publique ; 4° Le portrait – sauf s'il ne date pas de costume et atteint le style ; 5° Toute scène rustique ; 6° Tout paysage sauf celui composé à la Poussin ; 7° La marine, les marins ; 8° Toute chose humoristique ; 9° L'orientalisme seulement pittoresque ; 10° Tout animal domestique et se rattachant au sport ; 11° Les fleurs, les bodegones, les fruits, accessoires et autres exercices que les peintres ont d'ordinaire l'insolence d'exposer. »

[1088] *Ibid*., p. 7-8.

[1089] *Ibid*., p. 8 et 9.

[1090] *Ibid*., p. 26.

[1091] DA SILVA Jean, « Un contretemps », *in Le Salon de la Rose+Croix (1892-1897)*, *op. cit.*, p. 77.
Au sujet du conflit entre Peladan et La Rochefoucauld en 1892, voir également : SLAVKIN Mary, *Dynamics and Divisions at the Salons of The Rose-Croix*, *op. cit.*, p. 78-85.

L'omission de leurs préférences techniques divergentes au profit de l'élaboration de règles iconographiques communes avait permis aux deux hommes de dépasser leurs différends esthétiques au moment de la fondation du Salon de la Rose † Croix : « D'après l'avocat d'Antoine de La Rochefoucauld, lors de discussions esthétiques, avant le Salon, Péladan "séduisit" le comte en lui laissant croire qu'il était nécessaire que l'art se concentre davantage sur la pensée et l'idée que sur la technique et la main de l'artiste[1092]. » Cependant, le conflit multifactoriel qui conduit au départ de La Rochefoucauld en 1892 donne à Peladan l'opportunité de réaffirmer son autorité et de réorienter son programme par la formulation d'un nouveau dogme technique. Les *Règles et monitoires* de 1891, dans lesquelles l'Ordre renie tout critère technique de sélection des peintures, sont corrigées au risque d'être contredites par la « Règle pour la Geste Esthétique de 1893 », dont le treizième précepte désigne le savoir-faire comme la condition *sine qua non* de l'admission d'une œuvre au Salon de la Rose † Croix : « Quoique l'Ordre ne prétende décider que de l'idéalité d'une œuvre : il repoussera cependant, le sujet fut-il mystique, toute œuvre où les proportions du corps humain, les lois de perspective, enfin les règles techniques seraient insolemment violées[1093]. » *L'Art idéaliste et mystique* réaffirme en 1894 la nécessité de respecter l'orthodoxie technique, en arguant que les conventions d'exécution garantissent l'intelligibilité des sujets les plus complexes :

> « Le plus grand préjudice que la théorie idéaliste et mystique puisse subir réside dans les inorthodoxies d'exécution. On a pu voir d'habiles paresseux copier les Épinaleries religieuses sous prétexte de spiritualité. Au contraire, plus une œuvre prétend à rendre l'au-delà, plus elle doit être accomplie dans ses conditions techniques, de même que l'énonciation des vérités exige la parole la plus limpide, la plus réfléchie. A-t-on assez remarqué que, littérairement, l'expression des idées supporte mal les couleurs de l'image, exigeant l'emploi des formules les plus consenties, afin de ne pas mettre une obscurité technique sur un thème difficile à percevoir par son essence[1094]. »

L'ambition de Peladan, dont « l'Ordre s'efforce de convertir au Beau et de ramener à l'idéal les artistes en possession d'une bonne technie[1095] », n'est plus d'étendre le rayonnement de l'esthétique idéaliste au plus grand nombre d'artistes, mais d'en cibler la diffusion auprès de peintres reconnus pour leur maîtrise et leur respect du savoir-faire traditionnel. Cette sélectivité s'impose au détriment des innovations techniques des peintres divisionnistes (Henri Martin, Antoine de la Rochefoucauld, Jan Toorop) ou synthétistes (Émile Bernard, Charles Filiger, Félix Vallotton), désormais évincés du cercle rosicrucien.

[1092] SLAVKIN Mary, *Dynamics and Divisions at the Salons of The Rose-Croix*, *op. cit.*, p. 79, note 82.
[1093] PELADAN Joséphin, « Règle pour la Geste Esthétique de 1893 », *art. cit.*, p. 27.
[1094] PELADAN Joséphin, *L'Art idéaliste et mystique*, *op. cit.*, p. 201-202.
[1095] PELADAN Joséphin, « Règle pour la Geste Esthétique de 1893 », *art. cit.*, p. 27.

Le Salon de la Rose † Croix, empreint du caractère ésotérique de l'Ordre, se présente à double titre comme un cercle d'initiés : l'initiation des artistes aux règles techniques de l'art, à travers l'apprentissage de leur métier, devient une préparation indispensable à leur initiation aux lois spirituelles de l'idéalisme, par leur admission au Salon. Œuvrant à sauver l'art contemporain de la décadence, Peladan invoque l'apprentissage technique et la conversion spirituelle des peintres comme la « première condition de ce salut » :

> « il faut que les techniciens reconnaissent la règle esthétique ; il faut que les idéalistes soient d'infaillibles techniciens […]. Tous ceux qui savent sculpter et peindre, s'ils se convertissaient à la Beauté, s'ils venaient à l'idéal, avec leur excellent procédé, quelle floraison magnifique précéderait la nuit de l'an deux mil[1096]. »

L'Ordre de la Rose † Croix, après avoir échoué lors du Salon inaugural à coordonner la technique picturale et l'esthétique idéaliste par l'absence de critères matériels de sélection des œuvres, surmonte cet obstacle dans le règlement de la seconde exposition où il est désormais admis que « la Beauté résulte de la convenance parfaite entre une conception et le procédé qui l'exprime[1097]. » La doctrine rosicrucienne enjoint finalement les exposants à réaliser l'unité de la matière et de l'idée par la création artistique :

> « Réconcilier l'idée et la forme, le sentiment et la technie, l'art et l'idéal : tel le devoir où quiconque a reçu d'En Haut l'amour de la beauté doit travailler de ses forces entières. Trop longtemps a duré ce divorce scandaleux entre la pensée esthétique et son expression, entre le rêve et la réalisation, entre l'idéologie et la plastique[1098]. »

L'avenir de l'art contemporain repose sur la complémentarité de l'idéalité et de la matérialité, de la conception et de l'exécution, de l'iconographie et de la technique, conciliés au sein de la peinture idéaliste.

La critique de la peinture contemporaine

Joséphin Peladan, à travers la programmation du Salon de la Rose † Croix, exprime son opinion de critique d'art face à l'évolution des techniques de la peinture européenne dans le dernier quart du XIXe siècle. La matérialité picturale est au centre des recherches artistiques de cette période, alors que l'individualisation et la diversification de la facture des peintres exacerbent les querelles techniques. L'antagonisme de la peinture léchée favorisée par l'académisme et de la peinture empâtée expérimentée par l'impressionnisme est relayé sur le terrain de la presse par la critique d'art conservatrice ou progressiste. Ce débat est analysé dans

[1096] PELADAN Joséphin, *L'Art idéaliste et mystique*, *op. cit.*, p. 256.
[1097] PELADAN Joséphin, « Règle pour la Geste Esthétique de 1893 », *art. cit.*, p. 24.
[1098] PELADAN Joséphin, *L'Art idéaliste et mystique*, *op. cit.*, p. 257.

l'ouvrage *Das Relief der Farbe* par Matthias Krüger qui juge plus pertinent d'opposer la surface lisse à l'empâtement, plutôt que le fini au *non finito*, pour interpréter le discours critique contemporain sur la matérialité[1099]. La critique d'art de Peladan, resituée dans ce contexte, oppose une réaction conservatrice aux tendances matérielles actuelles de la peinture par la dénonciation des excès des artistes contemporains et l'injonction à la tempérance des artistes idéalistes. Le programme du Salon de la Rose † Croix est construit en négatif, par la condamnation de la peinture léchée autant que de la peinture empâtée, plutôt que par la formulation positive des caractéristiques matérielles attendues chez les peintres rosicruciens. Les commentaires sporadiques de Peladan et les témoignages indirects d'autres membres de l'Ordre de la Rose † Croix mettent en évidence deux critères principaux pour la sélection des peintures, l'effacement de la touche et la finition du tableau, révélateurs de leur parti pris à l'encontre de la matérialité de la peinture contemporaine.

Le programme technique du Salon de la Rose † Croix condamne avant tout l'exubérance de la peinture empâtée, associée à la touche divisée ainsi qu'au *non finito* dans la pratique des suiveurs de l'impressionnisme. Peladan réprouve l'impulsivité de l'exécution, l'outrance du coup de brosse, le relief de la couche picturale et l'inachèvement de la pochade, auxquels il substitue la maîtrise du procédé, la retenue du geste, l'égalisation de la surface et la finition du tableau. La division de la touche, en particulier, n'est plus tolérée à partir du second Salon de 1893. Léonce de Larmandie se remémore que « la deuxième [exposition] avait exhibé – forcément – une masse énorme d'œuvres de mérites fort différents : cette fois une sélection rationnelle put être opérée, les saints canons de l'art furent à peu près respectés, le tachisme et le pointillisme furent presque entièrement exclus[1100]. » Tous les abus de la touche, du divisionnisme à l'empâtement, transgressent des règles techniques jugées inviolables par Peladan :

> « La touche a des lois, n'en déplaise aux capitans de la brosse et aux badauds qu'ils rassemblent ; et les manières strepitosa et les coups de pouce, les accents de vigueur et la pastosita ne valent pas plus que l'accent gascon ou marseillais :

[1099] KRÜGER Matthias, *Das Relief der Farbe*, *op. cit.*, p. 19 : *« Daher wird in der vorliegenden Arbeit eine andere Deutung vorgeschlagen und der Gegensatz zum* fini *nicht in der* unfinished texture*, sondern im Pastosen gesehen. Der Ausdruck* unfinished texture *suggeriert, es handele sich hier allein um die Negierung des* fini *und der durch dieses erzeugten Illusion. Dagegen lenkt der Begriff "pastos" (wie auch der Ausdruck "Relief der Farbe") die Aufmerksamkeit auf das Material. »* (« C'est pourquoi le présent travail propose une autre interprétation et considère que l'opposition au *fini* ne se trouve pas dans l'*unfinished texture*, mais dans l'empâtement. L'expression *unfinished texture* suggère qu'il s'agirait ici uniquement de la négation du *fini* et de l'illusion produite par celui-ci. En revanche, le terme "empâtement" [tout comme l'expression "relief de la couleur"] attire l'attention sur le matériau. ») [Traduction personnelle.]

[1100] LARMANDIE Léonce de, *L'Entracte idéal*, *op. cit*., p. 79.

> l'art répugne aux clowneries et aux gamineries, il veut plaire et pénétrer, non pas étonner[1101]. »

Cette objection à la liberté et à la visibilité de facture des représentants de la peinture empâtée, dans la doctrine rosicrucienne, résonne comme une censure plus générale des expérimentations des peintres qui dérogent au savoir-faire traditionnel.

Le programme technique du Salon de la Rose † Croix refuse tout autant la virtuosité de la peinture léchée, caractérisée par une touche blaireautée et une finition poussée dans les œuvres des disciples de l'académisme. Peladan se méfie de la méticulosité des détails, de l'illusionnisme des matières, de la démonstration du métier, et prône au contraire la simplicité, la spiritualité et la discrétion dans les choix techniques du peintre. La finition du tableau s'avère être l'un des motifs de son désaccord avec Antoine de La Rochefoucauld qui déclare à son propos qu'« il n'est pas idéaliste. Il ne comprend pas Filiger, Émile Bernard, Odilon Redon, n'aime que les choses finies et n'admet aucune envolée vers l'au-delà[1102]. » La peinture finie requise par Peladan désigne en réalité un degré de finition intermédiaire entre la peinture inachevée de l'impressionnisme et la peinture léchée de l'académisme. La représentation poussée jusqu'au trompe-l'œil des motifs secondaires des costumes et des décors trahit à ses yeux une œuvre fignolée au lieu d'être finie, coupable de réduire l'expression de l'artiste au métier de l'artisan :

> « Dans un portrait, celui qui s'amuse aux damasquinures de la cuirasse, à la dentelle du cou, ou cet autre qui, à l'instar du cavalier Bernin, chiffonne la draperie du marbre, en coup de vent, et s'applique à rendre des différences d'étoffe ; enfin ceux-là qui, à la suite de Ruskins [sic], voulurent que les feuilles d'arbre fussent étudiées aussi minutieusement que les figures, en quelle erreur ils sont tombés ! […] Ce qui décèle le plus souvent, chez le peintre ou le sculpteur, le peu d'envergure cérébrale, c'est le soin qu'il donne à l'accessoire avec une visible joie d'ouvrier, fier de montrer un fignolage technique[1103]. »

En dépit de son exigence de finition, la doctrine rosicrucienne se distancie du modèle académique en prêchant un savoir-faire maîtrisé et discret incompatible avec la virtuosité gratuite et ostentatoire de la peinture léchée.

Face aux dérives contemporaines de la peinture empâtée et de la peinture léchée, la doctrine rosicrucienne opte pour la voie médiane d'une matérialité sans emphase qui ne pèche ni par sa négligence, ni par son raffinement. Le credo technique de Peladan, « simplifier pour

---

[1101] PELADAN Joséphin, *L'Art idéaliste et mystique*, *op. cit.*, p. 146-147.
[1102] LA ROCHEFOUCAULD Antoine de, 1892. Cité dans : DA SILVA Jean, *Le Salon de la Rose+Croix (1892-1897)*, *op. cit.*, p. 77.
[1103] PELADAN Joséphin, *L'Art idéaliste et mystique*, *op. cit.*, p. 221-222.

intensifier[1104] », encourage l'économie de moyens chez les peintres rosicruciens, incités à choisir des procédés efficaces mais discrets qui concentrent l'attention du spectateur sur le programme iconographique plutôt que sur la composition physique de l'œuvre. Des instructions plus précises guident la touche des peintres idéalistes, dans l'intention d'ajuster l'empreinte de la brosse à la représentation de l'objet, et par conséquent d'adapter la technique à l'iconographie. La touche, d'une part, doit être différenciée selon le thème exprimé dans le tableau. Si la matérialité de la couche picturale se révèle dans les sujets prosaïques de la peinture réaliste, elle s'efface au contraire devant les thèmes intellectuels de la peinture idéaliste, conformément au précepte énoncé dès 1884 par Peladan :

> « La règle de la touche, la voici : plus on peint intellectuellement, comme Raphaël, Léonard, plus il faut fondre ; le ton local appliqué à la *Joconde* serait fou, le pinceau, là, doit baiser la toile. Au contraire, plus on peint du réel, du laid et du vulgaire, plus il faut sabrer à la hâte et fouetter la pâte, la granuler et par teintes presque plates[1105]. »

La touche, d'autre part, peut être différenciée selon le motif représenté dans le tableau. Bien qu'il tolère un relâchement de la facture dans le traitement des costumes et des décors, Peladan se montre intransigeant quant au traitement de la figure humaine dont le corps et le visage exigent d'être peints avec une touche invisible :

> « En tout cas, si le sabrage du pinceau se supporte dans les draperies et les formes secondaires, il devient imbécile dès qu'il s'applique au corps et à la figure humaine. *La trace de la touche sur le visage humain ne doit pas être perceptible à l'œil.* Rembrandt et Halz vont protester ; mais je leur demanderai : à l'un, ce que deviendraient ses têtes, sans son parti-pris de clair-obscur qui supporte l'empâtement ; et, à l'autre, s'il a jamais peint autre chose que des visages d'estomacs, des têtes de digestion[1106]. »

Les écrits de Peladan soumettent les artistes idéalistes à cette règle technique relative et cependant impérieuse : le peintre est tenu de fondre la touche pour l'exécution des sujets spirituels et des figures humaines. L'orthodoxie technique réglementée par la doctrine rosicrucienne ordonne que la matérialité de la peinture disparaisse devant l'iconographie du tableau.

La défense de l'esthétique idéaliste

La reconnaissance de la matière de la peinture par les théoriciens de l'art est située par Jérôme Delaplanche au milieu du XVIIIe siècle, alors qu'un nouveau lexique de la facture se fait

---

[1104] *Ibid*., p. 221.
[1105] PELADAN Joséphin, « Salon de 1884 », *L'Artiste*, vol. I, 1884, p. 433.
[1106] PELADAN Joséphin, *L'Art idéaliste et mystique*, *op. cit.*, p. 146-147.

LE BELLER, Elodie. La matérialité de la peinture idéaliste à l'époque du Salon de la Rose † Croix (1892-1897) - 2024

jour à l'atelier, à l'Académie, au Salon et à la salle des ventes[1107]. La matière devient au siècle suivant un sujet de débat entre les partisans d'une esthétique matérialiste (à l'exemple d'Hippolyte Taine, des frères Goncourt ou d'Émile Zola) et les défenseurs d'une esthétique idéaliste (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Charles Blanc ou Joséphin Peladan[1108]). La finalité mimétique ou expressive de l'art, la nature matérielle ou idéelle de l'œuvre, la création manuelle ou spirituelle de l'artiste, la réception sensorielle ou intellectuelle du spectateur, sont retenues par Matthias Krüger comme les quatre principaux motifs de controverse entre les théories matérialiste et idéaliste de l'art[1109]. Les problèmes de la finalité et de la nature de l'œuvre d'art, en particulier, révèlent les fondements conceptuels de la doctrine du Salon de la Rose † Croix et de son positionnement en faveur de l'idéalisme à la fin du XIXe siècle.

Les théoriciens de l'art se réfèrent en premier lieu à la matière du monde pour débattre de l'imitation ou de l'expression comme finalité de l'œuvre d'art. L'esthétique matérialiste attribue à la peinture une fonction mimétique : le peintre, observateur du modèle extérieur de la nature, imite le monde physique de la matière dans son tableau. L'esthétique idéaliste, en revanche, assigne à la peinture une vocation expressive : l'artiste, préoccupé par la vie intérieure de l'esprit, exprime la réalité métaphysique de l'idée. L'idéalisme est pensé comme un dépassement du matérialisme, en cela que l'imitation de la nature y est admise comme un moyen, et non plus comme un but, au service de l'expression de l'artiste. Hegel réfute l'imitation de la nature comme finalité de la peinture : « La fin de l'art doit donc résider encore quelque part ailleurs que dans la simple imitation formelle de ce qui existe, laquelle ne peut en tout cas donner lieu qu'à des œuvres d'*adresse* technique, mais non à des œuvres d'*art*[1110]. » Blanc distingue la peinture d'imitation et la peinture d'expression (dite peinture *de style*) pour réclamer à la suite de Hegel le dépassement de la première : « Les arts furent donc imaginés, non pas pour imiter la nature, mais pour exprimer l'âme humaine au moyen de la nature imitée[1111]. » Le discours de Peladan paraphrase la formule de Blanc lorsqu'il remet en cause le « poncif vieillot traîné dans tous les livres : l'art est l'imitation de la nature. […] Non, la nature n'est pas le but de l'art, elle n'en est que le moyen ; elle est l'ensemble des formes expressives,

[1107] Jérôme Delaplanche propose, à partir des écrits sur la peinture du XVIIIe siècle, une étude historique du discours naissant sur la facture : DELAPLANCHE Jérôme, *Un tableau n'est pas qu'une image : la reconnaissance de la matière de la peinture en France au XVIIIe siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 19.
[1108] Peladan prend explicitement position dans ce débat par son article sur « Le matérialisme dans l'art », véritable pamphlet à l'encontre de Taine : PELADAN Joséphin, « Le Salon de 1882 : considérations esthétiques. I. Le matérialisme dans l'art », *in L'Art ochlocratique*, *op. cit.*, p. 13-16.
[1109] KRÜGER Matthias, *Das Relief der Farbe*, *op. cit.*, p. 283-284.
[1110] HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique*, t. I, *op. cit*., p. 102.
[1111] BLANC Charles, *Grammaire des arts du dessin*, *op. cit*., p. 708.

voilà tout[1112] ! » L'opposition entre la peinture d'imitation et la peinture d'expression apporte une justification théorique à la mise en concurrence du réalisme et du symbolisme au cours de la décennie 1890. La théorie de l'art idéaliste condamne le réalisme (le réalisme populaire de Gustave Courbet, le réalisme optique du mouvement impressionniste, mais également le réalisme photographique des artistes académiques[1113]) en tant qu'art de l'imitation occupé à la représentation de la matière. Elle légitime par là même le symbolisme (dont les meilleurs représentants seraient Paul Gauguin selon Gabriel Albert Aurier, les Nabis selon André Mellerio ou les artistes rosicruciens selon Peladan) en tant qu'art de l'expression voué à la représentation de l'idée. Le Salon de la Rose † Croix apparaît aux mains de Peladan comme une arme dans la lutte menée sur le champ de bataille de la théorie de l'art entre l'esthétique matérialiste à finalité mimétique et l'esthétique idéaliste à vocation expressive : « Le Salon de la Rose + Croix veut *ruiner le réalisme*, réformer le goût latin et créer une école d'art idéaliste[1114]. »

Les théoriciens de l'art se rapportent en deuxième lieu à la matière de la peinture pour discuter de la nature de l'œuvre d'art en tant qu'objet ou image. L'esthétique matérialiste regarde la peinture comme un objet : le tableau est un corps matériel et tridimensionnel, de même nature que le monde physique qu'il imite, dont la couche picturale reçoit l'empreinte en relief de l'instrument du peintre. L'esthétique idéaliste appréhende au contraire la peinture comme une image : le tableau est un plan immatériel et bidimensionnel, de même nature que la réalité métaphysique qu'il exprime, dont le subjectile apporte au peintre un écran sur lequel projeter sa représentation. La création et la réception de l'œuvre d'art sont respectivement assimilées par les matérialistes à la fabrication (l'exécution manuelle de l'objet) et à la perception (la sensation haptique de la pâte) ; et par les idéalistes à l'imagination (la conception

---

[1112] PELADAN Joséphin, « Le Salon de 1882 : considérations esthétiques. I. Le matérialisme dans l'art », *in L'Art ochlocratique*, *op. cit.*, p. 15.

[1113] ROSEN Charles et ZERNER Henri, « The Ideology of the Licked Surface: Official Art », *in Romanticism and Realism*, *op. cit*., p. 229 : *« The* fini *and the "unfinished" texture are both actually forms of realism – rival forms that in 1850 implied different views of reality. The realism of the academic* fini *consisted in an illusionistic and faithful representation of the material object in all of its details along with an idealization – a spiritualization, even – of the means of representation. [...] The "unfinished" texture, on the other hand, implied a phenomenological realism, a faithful representation of the process of vision and an emphatic sense of the material presence of the work of art. »* (« Le fini et la texture "inachevée" sont en fait deux formes de réalisme – deux formes rivales qui impliquent différentes visions de la réalité en 1850. Le réalisme du fini académique consiste en une représentation illusionniste et fidèle de l'objet matériel dans tous ses détails, associée à une idéalisation – voire une spiritualisation – des moyens de la représentation. […] La texture "inachevée", en revanche, implique un réalisme phénoménologique, une représentation fidèle du processus de la vision et un sens aigu de la présence matérielle de l'œuvre d'art. ») [Traduction personnelle.]

[1114] PELADAN Joséphin, *Salon de la Rose † Croix*, *op. cit.*, p. 7.

mentale de l'image) et à la réflexion (la compréhension intellectuelle du sujet). Hegel met en évidence la planéité de l'image dans sa théorie idéaliste de la peinture :

> « Ainsi, la peinture, pour mieux exprimer l'âme et ses sentiments, réduit les trois dimensions de l'étendue à la surface, celle-ci, quoique matérielle, étant plus voisine de l'esprit. Elle représente l'éloignement des objets, leur distance respective dans l'espace et les figures par l'illusion des couleurs. Car la peinture n'a pas seulement pour but d'offrir aux regards une apparence visible, elle veut que celle-ci concentre en elle-même ses moyens de visibilité, afin qu'elle n'en paraisse que mieux l'image et l'œuvre de l'esprit[1115]. »

Blanc parle également d'*image*, de *surface* et d'*apparence* pour souligner la bidimensionnalité d'une peinture créée par l'esprit et reçue par la vision :

> « Mais c'est pour la peinture surtout que les moyens sont optiques, parce qu'elle traduit les sentiments et les idées sur une surface unie et que ces images, pures apparences, ne relèvent pas du toucher, qui est la vue du corps, mais de la vue, qui est le toucher de l'âme. Inventer, pour le peintre, c'est donc *imaginer*, c'est voir apparaître devant ses yeux les personnages ou les choses qu'il évoque dans son imagination, sous l'empire d'un sentiment qui l'anime ou d'une pensée qui l'obsède[1116]. »

Dans le contexte postérieur de la décennie 1890, Peladan ne peut revendiquer la planéité de l'image sans courir le risque de confondre l'idéalisme avec le synthétisme, désormais associé à la peinture de surface et évincé du Salon de la Rose † Croix. Néanmoins, la méconnaissance de la matérialité de la peinture suggère effectivement un rabattement du tableau au plan de l'image dans la doctrine rosicrucienne, une hypothèse confirmée par le discours sur la couleur dans la théorie de l'art idéaliste. Si le matérialisme et l'idéalisme s'accordent à désigner la couleur comme la spécificité de la peinture, l'un reconnaît la matérialité de l'objet façonné à partir de couleur-matière (la pâte), tandis que l'autre recherche l'immatérialité de l'image composée de couleur-lumière (le ton). Le paragone des arts dans l'esthétique idéaliste de Hegel désigne la lumière colorée comme le propre de la peinture :

> « Dans la sculpture et l'architecture, les formes sont rendues visibles par la lumière extérieure. Dans la peinture, au contraire, la matière, obscure par elle-même, a en soi son élément interne, son idéal : la lumière ; elle tire d'elle-même sa clarté et son obscurité. Or l'unité, la combinaison de la lumière et de l'obscur, c'est la couleur[1117]. »

La spécificité d'une couleur intangible car lumineuse conduit Blanc à distinguer la peinture comme le plus immatériel des arts du dessin :

> « Avec une telle religion commence le règne de la peinture, qui est un art plus subtil, plus immatériel que les autres, plus expressif et aussi plus individuel. En

---

[1115] HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique*, t. II, *op. cit*., p. 21.
[1116] BLANC Charles, *Grammaire des arts du dessin*, *op. cit*., p. 523.
[1117] HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique*, t. II, *op. cit*., p. 21.

> voici les preuves : Au lieu d'agir, comme l'architecture et la statuaire, sur les trois dimensions de la matière pesante, la peinture n'agit que sur une surface, et elle produit ses effets avec une chose impondérable qui est la couleur, c'est-à-dire la lumière[1118]. »

Dans la lignée de Hegel et de Blanc, Peladan allègue que « le premier point de la peinture, c'est-à-dire de la couleur, c'est le clair-obscur[1119] », élaborant sur cette base une théorie idéaliste de la peinture comme image composée de couleur-lumière. Les peintures exposées par l'Ordre de la Rose † Croix, admissibles au Salon sur la base d'une esquisse ou d'une photographie et reproduites au catalogue sous la forme de gravures, le sont en qualité d'images planes composées de lumière et non de tableaux tridimensionnels façonnés dans la matière[1120].

Sous-chapitre A : Une matérialité protéiforme

L'universalité des lois esthétiques

L'existence de canons esthétiques immuables, perpétués dans les chefs-d'œuvre de l'art du passé et redécouverts par la doctrine idéaliste du Salon de la Rose † Croix, est une conviction que les peintres rosicruciens partagent avec Joséphin Peladan. Jean Delville proclame qu'« il existe une Loi de l'Art, comme il existe une Loi universelle, matrice de toutes les Lois », une assertion répétée par Armand Point d'après lequel « il faudrait enseigner toutes les lois de l'art observées et notées par les maîtres », ou encore par Alexandre Séon qui se présente comme « un des rares Artistes qui se soient efforcé de maintenir les Lois de la Tradition[1121] ». L'esthétique idéaliste cherche le point d'équilibre entre l'individualisme des choix de l'artiste et l'universalisme des lois de l'art, « le génie [étant] l'individualité en laquelle s'accordent le plus parfaitement le *moi* et *l'universel*, la *personnalité* et la *tradition*[1122]. » Leur réconciliation pose problème dans le contexte de l'histoire technique de l'art du dernier quart du XIXe siècle, époque à laquelle la facture se diversifie et se singularise pour devenir la marque d'un groupe d'artistes ou d'un peintre individuel. Des règles techniques, suggérées plus souvent qu'explicitées dans les écrits des artistes du corpus comme dans le programme du Salon de la

---

[1118] BLANC Charles, *Grammaire des arts du dessin*, *op. cit*., p. 67.
[1119] PELADAN Joséphin, *L'Art idéaliste et mystique*, *op. cit*., p. 143.
[1120] PELADAN Joséphin, *Le Salon de Joséphin Peladan avec instauration de la Rose-Croix esthétique*, *op. cit*., p. 59 : « Une œuvre de R † C sera certainement exposée si le *Consultateur* l'a déclarée valante au vu de l'esquisse. » PELADAN Joséphin, *Salon de la Rose † Croix*, *op. cit.*, p. 10-11 : « L'artiste qui, habitant à l'étranger voudrait exposer à la R + C, devra envoyer une photographie au vu de laquelle on accepterait ou on refuserait l'envoi. »
[1121] DELVILLE Jean, *La Mission de l'art*, *op. cit*., p. 31-32 ; POINT Armand, « L'éducation d'un artiste aux XIVe, XVe et XVIe siècles », *art. cit.*, juillet 1906, p. 120 ; SÉON Alexandre, Lettre au ministre des Beaux-Arts, s. l., 18 mars 1892. Paris, Archives nationales, F21 4341. Reproduit dans : JUMEAU-LAFOND Jean-David (dir.), *Alexandre Séon (1855-1917)*, *op. cit*., p. 264.
[1122] DELVILLE Jean, *La Mission de l'art*, *op. cit*., p. 47.

LE BELLER, Elodie. La matérialité de la peinture idéaliste à l'époque du Salon de la Rose † Croix (1892-1897) - 2024

Rose † Croix, doivent s'ajouter aux canons esthétiques pour contrecarrer la tendance à l'individualisme de la peinture contemporaine. Le travail de la matière picturale est soumis aux normes de la beauté idéale dans l'atelier des peintres idéalistes, incités à l'orthodoxie technique par la doctrine rosicrucienne.

La tradition de l'art ancien montre aux artistes idéalistes la voie à suivre pour échapper aux deux écueils techniques de la peinture contemporaine : l'étouffement du peintre sous les procédés conventionnels de l'enseignement académique et l'éclatement de la peinture dû aux procédés hétéroclites de l'art indépendant. D'une part, Delville distingue la tradition morte, celle des artistes académiques, coupable de réprimer la personnalité du peintre par la généralisation de conventions stériles ; et la tradition vivante, celle des anciens maîtres, propre à épanouir la personnalité du peintre sur le fondement des lois esthétiques :

> « Il y a une tradition morte et une tradition vivante. La morte est celle qui, annihilant dans l'œuvre la force créatrice personnelle, lui substitue la froide et habile application des recettes d'école ; la vivante est celle qui s'accorde éternellement avec l'évolution de l'art en général et avec l'évolution de la personnalité en particulier. Les Eschyle, les Sophocle, les Phidias, les Michel-Ange, les Raphaël, les Vinci, de même que les Puvis de Chavannes, les Gustave Moreau, les Burnes-Jones, les Watts, les Wagner, sont de la tradition vivante, tandis que les Bandinelli, les Lebrun, les Canovas, les Chenavard, les Navez, les Bouguereau, les Gallait, et tant d'autres sont de la tradition morte. Les premiers sont les grands classiques, les seconds sont les conventionnels[1123]. »

D'autre part, Point oppose le métier des maîtres anciens, qui se distinguaient par l'intelligence de leur conception en dépit de leurs recettes communes, à celui des peintres contemporains, qui se remarquent par l'originalité de leur exécution au détriment de la clarté de leur expression :

> « Cette minutie apportée à l'exécution d'une œuvre, également observée par tous les artistes qui furent la gloire de l'Italie, donne à toute la peinture une telle égalité de perfection technique, que l'œil le plus expert ne peut distinguer les différences d'exécution chez des artistes entièrement opposés d'âme et de tempérament. […] L'artiste ne visant pas à l'originalité n'a souci que de s'exprimer le plus clairement, le plus complètement et chacun réalise des chefs-d'œuvre où le tempérament individuel se révèle par les qualités supérieures de l'art, par l'âme même du sujet, par sa compréhension et non par son exécution. Aujourd'hui, c'est le contraire, tout le monde a les mêmes recherches par des exécutions différentes[1124]. »

Le retour à la tradition vivante des anciens maîtres, unifiée par un savoir-faire transgénérationnel, est présenté par Delville et Point comme le remède à la modernité technique de la peinture contemporaine, réfrénée par les conventions de l'art académique et divisée par

---

[1123] *Ibid*., p. 45-46.
[1124] POINT Armand, « L'éducation d'un artiste aux XIVe, XVe et XVIe siècles », *art. cit.*, mai 1906, p. 10-11.

les expérimentations de l'art indépendant. Les peintres idéalistes s'efforcent ainsi de concilier l'individualité de l'artiste et l'universalité de la beauté par la rénovation du métier traditionnel de la peinture. L'orthodoxie encouragée par la théorie de l'art idéaliste est cependant contredite par l'éclectisme technique des œuvres réunies au Salon de la Rose † Croix, qui n'échappe pas à la singularisation de la facture des peintres de la fin du XIXe siècle.

L'éclectisme des techniques picturales

Le programme iconographique du Salon de la Rose † Croix, défini par son règlement dès 1891, garantit la cohésion des œuvres sélectionnées par l'homogénéité des genres, des thèmes et des motifs de la peinture idéaliste. En revanche, le programme technique de la Rose † Croix esthétique, absent lors de l'inauguration du premier Salon de 1892, implicite dans le règlement de la seconde exposition de 1893, encore lacunaire après la publication de la doctrine *L'Art idéaliste et mystique* en 1894, ne suffit pas à harmoniser les œuvres exposées par défaut de critères matériels fixes et précis pour leur sélection. Les divergences stylistiques mises en évidence par Mary Slavkin entre le programme et la sélection du Salon de la Rose † Croix, entre la théorie et la pratique de l'art idéaliste, s'écartent un peu plus à l'examen des données matérielles et techniques des peintures présentées au public entre 1892 et 1897[1125]. La facture discrète, la touche relâchée et la finition léchée des trois portraits de Joséphin Peladan respectivement exposés par Alexandre Séon [fig. 194], Marcellin Desboutin [fig. 202] et Jean Delville [fig. 29] aux Salons de 1892, 1893 et 1895 donnent la mesure de cet écart. Le manque de directives explicites de la part de l'organisateur autorise les exposants à apporter des solutions techniques différentes à un programme iconographique commun, une liberté d'exécution qui aboutit à un éclectisme technique inhérent à l'identité collective protéiforme du cercle rosicrucien. Les sept artistes réunis dans notre corpus composent un échantillon représentatif de la diversité des recettes et des factures de la peinture idéaliste mises en présence entre les murs du Salon de la Rose † Croix[1126].

Jean Delville se distingue comme le meilleur représentant de l'académisme technique par son exposition de tableaux tels que *L'Ange des splendeurs* [fig. 16] ou *Orphée mort* [fig. 27] au Salon de la Rose † Croix. De son apprentissage à l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles, il retient l'ébauche graphique (qui installe la composition par un dessin au trait ou en lavis), la peinture en clair-obscur (qui stratifie la couche picturale en superposant les lumières

[1125] SLAVKIN Mary, *Dynamics and Divisions at the Salons of The Rose-Croix*, *op. cit*.
[1126] Les œuvres mentionnées dans les paragraphes suivants, sauf exceptions (*Chanteuses*, *Jeune fille au paon*, *Séverine* et *Tentation*), ont été exposées au Salon de la Rose † Croix entre 1892 et 1897.

empâtées aux ombres délayées), la touche raffinée (qui efface les empreintes de la brosse tout en détaillant les motifs à valeur ornementale) et la finition léchée (qui polit la surface picturale par le vernissage lisse et brillant du tableau). Bien que les puristes du métier académique se fassent rares au Salon de la Rose † Croix, dont le programme proscrit la peinture léchée, des tableaux à la finition aussi poussée que *Fleurs de France* [fig. 221] d'Adolphe La Lyre ou *Le Poète et la muse* [fig. 201] de Gabriel de Cool en désignent d'autres adeptes.

Alexandre Séon oriente le Salon de la Rose † Croix vers la monumentalité d'une technique picturale imitative de la fresque murale, un procédé décoratif adapté au tableau de chevalet dans *Lamentation d'Orphée* [fig. 180] ou *Sirène* [fig. 191]. Ses peintures à l'huile sur toile imitent la fresque non par leurs matériaux, mais par leur exécution au moyen d'un dessin sous-jacent (les morceaux délimités par l'ébauche correspondant aux *giornate*), d'une peinture claire (la dégradation des tons anticipant l'éclaircissement des couleurs après séchage de l'enduit), d'une touche lisible (la netteté des contours facilitant la perception des formes pour le spectateur placé à distance) et d'une finition mate (le refus du vernissage préservant la matité caractéristique d'un décor mural). Cette aspiration à la peinture monumentale est commune à d'autres peintres rosicruciens, à l'instar de Ferdinand Hodler dans *Die enttäuschten Seelen* [fig. 217] ou Émile Fabry dans *Tentation* [fig. 205], portés comme Séon à la rénovation en peinture à l'huile des qualités visuelles de la peinture à fresque.

Armand Point, partisan de l'archaïsme technique, investit le Salon de la Rose † Croix comme un lieu de démonstration des recettes anciennes de la tempera et de la fresque reconstituées dans *Ancilla domini* [fig. 144] et *Avril* [fig. 147] sur le modèle des primitifs italiens. Son objectif de rénovation du savoir-faire des maîtres de la Renaissance guide toutes les étapes de la fabrication de ses tableaux, depuis la préparation du support (par encollage du bois ou de la toile) au vernissage de la couche picturale (par étalement d'un vernis à base d'œuf, de cire, d'alcool ou de résine), en passant par le mélange de la pâte (liée à l'œuf ou à la chaux en remplacement de l'huile) et la méticulosité de la touche (au moyen de pinceaux fins requis pour la représentation miniaturiste des ornements). Pionnier de la rénovation des techniques anciennes, Point ouvre la voie à d'autres peintres rosicruciens tels que Léonard Sarluis ou Edgard Maxence, dont les œuvres *Jeune Florentin* ou *Chanteuses* [fig. 237] intègrent à leur tour les matériaux de la peinture ou de la dorure des primitifs italiens.

Fernand Khnopff, par la présentation de *Britomart* [fig. 54] ou *La Défiance* [fig. 57], démontre mieux que tout autre exposant le fondement graphique des techniques picturales promues au Salon de la Rose † Croix. La continuité de ses recherches graphiques et picturales, en particulier la similitude entre ses techniques du pastel et de la peinture à l'huile, apparaissent

dans son choix d'une ébauche en grisaille (par la pose des couleurs sur un dessin sous-jacent tracé au crayon), d'une peinture claire (par la dégradation des tons évocatrice d'une gamme de pastels), d'une touche fondue (par analogie entre le blaireautage et l'estompe) et d'une finition mate (par le recours au verre plutôt qu'au vernis comme couche de protection). Cette affinité entre le pastel et la peinture, également sensible dans *Jeune fille au paon* [fig. 195] d'Edmond Aman-Jean ou *Séverine* [fig. 216] de Louis Welden Hawkins, se vérifie dans l'œuvre des autres artistes rosicruciens qui exercent ces deux techniques en parallèle.

André des Gachons représente au Salon de la Rose † Croix la technique du cloisonnisme appliquée à ses illustrations *Après la chair entrevue point désirée mais seulement admirée* [fig. 31] ou *Ma mie Jehanne* [fig. 37]. Il décline en détrempe comme en peinture à l'huile les caractéristiques du cloisonnisme d'après le procédé nommé et décrit par Édouard Dujardin en 1888, en particulier le tracé linéaire de l'ébauche (par le dessin au trait des motifs), la construction simplifiée de la couche picturale (par la juxtaposition des aplats et la superposition des accents), la touche déliée (par le cerne continu des formes au pinceau fin et à main levée) et la surface plane (homogénéisée par l'absence d'empâtement[1127]). Si les représentants du synthétisme quittent le Salon de la Rose † Croix après 1892, d'autres adeptes de la technique du cloisonnisme restent présents aux côtés de Gachons, à l'instar de Georges de Feure ou de Charles Maurin qui y exposent des œuvres telles que *L'Abîme* [fig. 206] ou *L'Aurore* [fig. 230-232], exécutées au moyen du cerne et de l'aplat.

Alphonse Osbert détourne le programme technique du Salon de la Rose † Croix vers le divisionnisme par l'exposition de tableaux dans la veine des *Fleurs du soir* [fig. 110] ou de *Vision* [fig. 138]. Il s'approprie les recherches techniques des peintres néo-impressionnistes par la réserve du subjectile (qui laisse le matériau brut du panneau ou la préparation blanche de la toile apparents), la dégradation des tons (qui oriente le chromatisme du tableau vers la peinture claire par le mélange systématique de pigment blanc aux couleurs), la division de la touche (qui espace les points, les taches, les traînées ou les hachures imprimés par la brosse) et l'inachèvement de la pochade (qui assume l'effet de *non finito* causé par l'ensemble de ces choix). La technique d'Osbert entre en contradiction avec le programme du Salon de la Rose † Croix qui bannit le divisionnisme, principalement illustré lors de l'exposition inaugurale

[1127] DUJARDIN Édouard, « Aux XX et aux Indépendants : le cloisonisme », *La Revue indépendante de littérature et d'art*, n° 17, 1er mars 1888, p. 490 : « le peintre tracera le dessin par lignes fermées, entre lesquelles il posera les tons variés dont la juxtaposition doit donner la sensation de coloration générale voulue, le dessin affirmant la couleur et la couleur affirmant le dessin. Et le travail du peintre sera quelque chose comme une peinture *par compartiments*, analogue au cloisonné, et sa technique consistera en une sorte de *cloisonisme* [sic]. »

de 1892 par des peintres comme Henri Martin dans *Jeune Sainte* [fig. 228] et Jan Toorop dans *Une génération nouvelle* [fig. 255], avant que Peladan ne durcisse son règlement.

Maurice Chabas, enfin, pourrait résumer à lui seul l'éclectisme technique de la peinture idéaliste par l'hétérogénéité de la facture des tableaux qu'il présente au Salon de la Rose † Croix, à l'exemple de *Néméa* [fig. 6] et des *Vierges des falaises* [fig. 14]. Il se positionne au croisement de plusieurs courants de la peinture contemporaine par la pluralité de ses influences techniques (de son apprentissage académique au modèle synthétiste), par l'exploration des propriétés variables de la couleur (de la peinture à l'huile à la détrempe, de la pleine pâte au glacis), et par le changement de facture d'une œuvre à l'autre (dans le but d'adapter la matérialité de la peinture à la finalité de chaque projet[1128]). D'autres peintres rosicruciens, plus encore que Chabas, se laissent aller à une liberté, une souplesse et une franchise de touche révélatrices de la matérialité de tableaux semblables aux *Bâtisseurs de la ville* [fig. 223] ou à *Orphée* [fig. 222], respectivement exposés par Pinckney Marcius-Simons et Pierre Amédée Marcel-Béronneau.

Ce panorama technique du Salon de la Rose † Croix montre le désaccord des exposants quant aux caractéristiques matérielles appropriées à la peinture idéaliste, un désaccord d'autant plus flagrant que l'accrochage entraîne une confrontation directe entre les œuvres de factures discordantes. Les peintres rosicruciens apportent des réponses divergentes au problème commun de la matérialisation de l'idée, puisant leur inspiration dans les expérimentations techniques des artistes de leur temps, sans jamais se laisser brider par les instructions lacunaires de Peladan. La peinture idéaliste emprunte sans restriction ses matériaux et ses techniques aux peintres académiques, décorateurs, rénovateurs, pastellistes, synthétistes, et même néo-impressionnistes. Sa matérialité éclectique la positionne à la croisée de toutes les grandes tendances de l'histoire technique de la peinture contemporaine.

Sous-chapitre B : Une peinture d'expression

L'expressivité des recettes anciennes

Le Salon de la Rose † Croix représente un espace de réflexion sur la finalité de l'œuvre peinte, dans lequel résonnent les discussions des théoriciens de l'art du XIXe siècle. La représentation de la matière du monde physique est au centre du débat qui oppose la peinture

[1128] CHABAS Maurice, « Les idées de Maurice Chabas », *art. cit.*, p. 468 : « La décoration doit enrichir les murs où elle est placée – et il me semble que la somptuosité de la couleur et de la matière, doivent jouer un rôle considérable dans cette peinture […]. Pour les paysages, j'aime surtout les effets puissants et riches, où la couleur franche peut s'étaler en belles coulées de pâte, dans l'esprit de la forme. »

d'imitation favorisée par la théorie matérialiste et la peinture d'expression prônée par l'esthétique idéaliste. Les peintres rosicruciens, engagés aux côtés de Joséphin Peladan dans la défense de l'idéalisme, multiplient les critiques à l'encontre de l'imitation et du matérialisme. Maurice Chabas exprime une opinion généralisée au sein du corpus lorsqu'il réprouve la peinture d'imitation de « l'art matérialiste, celui qui ne s'attache qu'à la reproduction du monde extérieur, s'embrouille, se tasse, s'envoûte, dans la seule préoccupation du métier, de la facture[1129] ». Le matérialisme est jugé coupable de la décadence de l'art par Armand Point qui en situe l'origine à la fin de la Renaissance : « La matière retriomphera peu à peu de l'esprit, avec l'illusion de son apparence comme Beauté absolue […] et la décadence commencera, s'accentuant rapide dans toute l'école de Venise et de Bologne principalement[1130]. » Jean Delville dénonce à son tour le matérialisme comme la cause du déclin de la peinture du XIXe siècle : « De même que le matérialisme aura été un monstrueux avortement de la philosophie moderne, le réalisme, sa délétère émanation, aura été, en esthétique, une véritable anomalie, un cas de dégénérescence flagrant des beaux-arts[1131]. » L'histoire de l'art matérialiste coïncide dans ces textes avec l'histoire de la peinture à l'huile, vouée à l'imitation de la nature depuis la Renaissance jusqu'au XIXe siècle. La querelle du matérialisme et de l'idéalisme se superpose en effet à la concurrence entre la peinture à l'huile et les recettes picturales anciennes (la détrempe, la tempera, la fresque, et dans une moindre mesure l'encaustique), dans le contexte de la rénovation technique entreprise par les peintres rosicruciens. Le « paragone entre la peinture à l'huile et la détrempe[1132] » observé par Matthias Krüger soulève des enjeux aussi bien techniques qu'esthétiques au Salon de la Rose † Croix. Convaincu de l'adéquation entre l'art idéaliste et les recettes anciennes, Peladan ne s'y trompe pas lorsqu'il expose les œuvres de peintres rénovateurs comme une illustration de sa doctrine rosicrucienne.

Le choix de la peinture à l'huile ou de techniques picturales archaïques est symptomatique de la finalité mimétique ou expressive du tableau et de la vocation matérialiste ou idéaliste du peintre. Alors que la peinture à l'huile est associée à l'art matérialiste du fait de sa capacité à imiter la matière du monde physique, les recettes anciennes sont adaptées à l'art idéaliste en raison de leur propension à exprimer la réalité spirituelle des idées. La recette de la peinture à l'huile est la seule à offrir l'illusionnisme de la représentation de la nature recherché

[1129] CHABAS Maurice, Manuscrit, Archives familiales. Cité dans : DE PALMA Myriam, *Maurice Chabas (1862-1947), du symbolisme à l'abstraction*, *op. cit*., p. 179.
[1130] POINT Armand, « Primitifs et symbolistes », *art. cit.*, p. 14-15.
[1131] DELVILLE Jean, *La Mission de l'art*, *op. cit*., p. 65-66.
[1132] KRÜGER Matthias, « The Paragone between Oil and Tempera Painting in the 19th and 20th Centuries », *in* DIETEMANN Patrick, NEUGEBAUER Wibke, ORTNER Eva, *et al.*, *Tempera Painting 1800-1950*, *op. cit*., p. 3-12.

par la peinture d'imitation. Les propriétés de ses ingrédients permettent un rendu exact des matières et des lumières, grâce à la variété d'une pâte mélangée du jus à l'empâtement, c'est-à-dire de la fluidité à la viscosité, de la transparence à l'opacité, de la matité à la brillance. Les qualités optiques des couleurs, grâce à l'approfondissement du modelé au moyen de glacis, offrent un chromatisme aussi éclatant que la réalité. Les étapes de l'exécution du tableau encouragent le peintre à le perfectionner jusqu'au trompe-l'œil : la patience d'un procédé ralenti par le délai de siccativation des couches colorées, la complexité d'une couche picturale stratifiée par la superposition des dessous puis des glacis, la possibilité d'une retouche dans le frais sinon d'un repentir ultérieur, sont autant de facteurs favorables à l'illusionnisme. Les recettes anciennes de la détrempe, de la tempera, de la fresque, voire de l'encaustique, au contraire de la peinture à l'huile, exigent une schématisation de la représentation de la nature plus conforme à la peinture d'expression. Leurs ingrédients, malgré les spécificités de chaque recette, ne suffisent pas à refléter la diversité des apparences du fait de l'homogénéité d'une pâte souvent diluée jusqu'à la fluidité, la translucidité et la matité. Les propriétés des couleurs, éclaircies d'un ton après séchage, montrent une vision dégradée de la réalité. L'exécution du tableau exige du peintre une facture hâtive incompatible avec la création méticuleuse d'un trompe-l'œil, compte tenu de la vitesse du processus accéléré par le séchage instantané des couches, de la simplicité de la construction du modelé réductible à la juxtaposition d'aplats, et de la difficulté des reprises visibles par transparence.

L'association entre la peinture à l'huile et l'art matérialiste d'une part, et la détrempe, la tempera, la fresque, l'encaustique et l'art idéaliste d'autre part, apparaît de longue date dans l'histoire technique de l'art. L'évolution de la peinture à l'huile, depuis son perfectionnement grâce aux connaissances optiques des primitifs flamands au XVe siècle jusqu'à l'émulation des artistes académiques face à la photographie au XIXe siècle, est motivée par l'ambition d'une représentation illusionniste de la réalité observable. L'histoire de la détrempe, de la tempera, de la fresque et de l'encaustique, dont l'épanouissement au Moyen Âge et la rénovation au XIXe siècle sont stimulés par les commandes de l'Église, est guidée par la quête inverse d'une représentation schématique du royaume divin. La reconnaissance de la peinture à l'huile comme une peinture d'imitation et des techniques picturales anciennes comme des peintures d'expression, suggérée par ces antécédents historiques, est entérinée par les précurseurs, les représentants et les successeurs du symbolisme au tournant du XXe siècle. Adolf Frey associe en 1912 le choix de la tempera à l'expression de l'esprit dans la peinture d'Arnold Böcklin :

> « Celui qui voit la représentation de la réalité comme la tâche et le but ultime de la peinture choisit de préférence la technique de la peinture à l'huile. Mais celui à qui il revient de donner vie à un monde d'esprits qui lui remplit la poitrine, se

> tournera volontiers vers la tempera, peut-être aussi vers la lithographie en couleurs[1133]. »

Le triptyque *Karfreitag* [fig. 266] présenté en 1895 par l'artiste allemand Julius Exter est un cas d'école de l'emploi différencié des liants gras et aqueux pour signifier la nature matérielle ou spirituelle de la figure représentée : la peinture à l'huile y est appliquée au modelé des femmes en prière dans le panneau central et la tempera au traitement des chœurs d'anges sur les volets latéraux[1134]. L'expérimentation de la détrempe et de la tempera par les pionniers de l'art abstrait, entre autres Wassily Kandinsky et Paul Klee, apporte une preuve définitive de la destination non mimétique de ces techniques archaïques dont la rénovation accompagne l'avènement de l'abstraction[1135].

La comparaison entre la peinture à l'huile et les recettes anciennes, et le débat autour de l'imitation et de l'expression qui la sous-tend, mettent en corrélation la rénovation technique des peintres rosicruciens et le programme idéaliste du Salon de la Rose † Croix. Les écrits sur l'art d'Armand Point énoncent clairement ce paragone des techniques, opposées autour du thème du trompe-l'œil. Son histoire de la peinture à l'huile, d'un côté, insiste sur la facilité du procédé à imiter l'apparence extérieure de la réalité matérielle :

> « La peinture à l'huile, une fois maîtresse de toutes les palettes, agit bien vite sur l'esprit des peintres, faisant briller à leurs yeux un nouvel idéal. À reproduire si aisément les apparences des choses, les yeux découvrirent une mine de sensations inconnues qui les captivèrent plus par leur nouveauté que par leur réelle valeur esthétique. Aux artistes poètes et penseurs, prêtres de l'idée et du sentiment, initiés aux lois secrètes d'un langage sublime, succédèrent des peintres, ouvriers incomparables il est vrai, en tant que métier ; ils traduisirent tous les aspects de la nature avec une réalité aussi saisissante qu'inutile bien souvent. Les yeux des peintres se promenèrent voluptueusement sur l'épiderme des êtres vivants et des choses inanimées et ils eurent une grande joie enfantine à voir naître sous leurs doigts des trompe-l'œil qui amusèrent et endormirent l'esprit[1136]. »

Sa découverte de la fresque, d'un autre côté, suscite son admiration pour un procédé capable d'exprimer intelligiblement la pensée :

> « Le premier, [Benozzo Gozzoli] manifesta à nos yeux la puissante beauté de la fresque. Par l'énergie de la forme, la splendeur de la couleur, la simplicité des

---

[1133] FREY Adolf, *Arnold Böcklin: Nach den Erinnerungen seiner Zürcher Freunde*, Stuttgart, Berlin, Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 1912, p. 131. Cité dans : NEUGEBAUER Wibke, *Von Böcklin bis Kandinsky*, *op. cit.*, p. 131 : *« Wer in der Wiedergabe der Wirklichkeit Aufgabe und Endzweck der Malerei erblickt, der wählt am besten die Öltechnik. Wem es aber zufällt, eine Geisterwelt, die ihm den Busen füllt, ins Leben zu rufen, der wird sich gerne der Tempera zuwenden, vielleicht auch der farbigen Lithographie. »* [Traduction personnelle.]

[1134] BELTINGER Karoline et NADOLNY Jilleen (dir.), *Painting in Tempera*, *op. cit.*, p. 175.

[1135] BELTINGER Karoline et NADOLNY Jilleen (dir.), *Painting in Tempera*, *op. cit.*, p. 179 ; DIETEMANN Patrick, NEUGEBAUER Wibke, ORTNER Eva, *et al.*, *Tempera Painting 1800-1950*, *op. cit*., p. 145.

[1136] POINT Armand, « L'éducation d'un artiste aux XIVe, XVe et XVIe siècles », *art. cit.*, décembre 1906, p. 69.

> moyens, toute l'éloquence de ce langage rejeta bien loin en arrière ce que nous aimions des autres peintres. La nature n'y est pas traduite avec la rivalité du trompe-l'œil dans ses aspects d'épiderme, selon la texture des objets, elle y est résumée avec l'intensité d'un souvenir qui n'a gardé l'empreinte que de l'essentiel. Le maniement rapide de la matière fraîche écarte la minutie : il faut vite s'exprimer et l'esprit s'habitue à la clarté concise. Les retouches presque impossibles font surmonter les hésitations et les tâtonnements. Aucun hasard ne peut tenter l'habileté de l'Artiste. La pensée s'y traduit dans toute sa netteté, sans que le temps l'altère ou la déforme[1137]. »

L'esthétique idéaliste et la rénovation technique entrent ainsi en résonance dans les écrits de Point, comme dans les œuvres des nombreux peintres rosicruciens engagés dans l'application – ou à défaut l'imitation en peinture à l'huile – des recettes du passé : la détrempe par André des Gachons, Charles Filiger ou Carlos Schwabe ; la tempera par Jean Delville, Numa Gillet ou Léonard Sarluis ; la fresque par Alexandre Séon, Émile Fabry ou Ferdinand Hodler ; ainsi que la peinture à la cire par Armand Point, Gabriel Déneux ou Edgard Maxence. Les artistes idéalistes, sans jamais exclure la peinture à l'huile de leur répertoire technique, reconnaissent la pertinence sinon la supériorité des techniques anciennes pour la peinture d'expression.

L'imitation en peinture à l'huile

La diversification des méthodes de peinture à l'huile, parallèle à la rénovation des recettes de peinture archaïques, apporte d'autres réponses techniques à la querelle esthétique du matérialisme et de l'idéalisme dans le dernier quart du XIXe siècle. Si la peinture à l'huile continue d'être plébiscitée par les artistes rosicruciens, ces derniers tentent de la dissocier de la vocation mimétique et de la connotation matérialiste attribuées à cette technique, afin de servir l'ambition d'une peinture d'expression idéaliste promue au Salon de la Rose † Croix. Les artistes idéalistes se confrontent à la difficulté de l'imitation de la matière du monde représenté dans le tableau et de sa transcendance grâce à la matière de la peinture utilisée pour sa fabrication. Le mélange de la pâte et la construction du modelé, dont dépend l'illusionnisme de la représentation, sont au centre de leurs recherches. Le Salon de la Rose † Croix accueille les tâtonnements des peintres idéalistes, divisés autour de trois solutions différentes en réponse à ce problème commun : la peinture en clair-obscur qui place l'imitation de la nature au service de l'expression de l'idéal ; la peinture claire qui sublime la matière du monde par la lumière de la couleur ; et la peinture en aplat qui stylise la réalité pour la transformer en décor.

La peinture en clair-obscur, premièrement, vise une représentation illusionniste du monde matériel. Les mélanges complexes de palette, aux proportions variables de pigment, de

[1137] POINT Armand, « Pise : Campo Santo », *art. cit.*, p. 131.

liant et de solvant, jouent sur la modulation des tonalités (tons purs, rompus, dégradés ou rabattus) et la dilution de la pâte (en jus, demi-pâte, pleine pâte ou glacis) pour reproduire avec exactitude les effets de lumière et de matière observés sur les objets de la réalité. La stratification de la couche picturale, des ombres délayées vers les lumières empâtées, approfondit le modelé des corps et le volume des espaces grâce au contraste entre les valeurs obscures en creux et les valeurs claires en saillie. La peinture en clair-obscur, pratiquée au sein de notre corpus par Jean Delville ou Armand Point, comme en-dehors par Pierre-Amédée Marcel-Béronneau ou Georges Rouault, est la technique en faveur dans la doctrine du Salon de la Rose † Croix : le *Portrait de Joséphin Péladan* [fig. 29] de Delville et l'*Orphée* [fig. 222] de Marcel-Béronneau y démontrent le potentiel mimétique de la peinture à l'huile, capable de représenter en trompe-l'œil la carnation des figures, la texture des étoffes ou le lustre des métaux. Les peintres rosicruciens respectent la méthode du clair-obscur enseignée dans les ateliers de l'école des Beaux-Arts, tout en détournant son usage à des fins expressives plutôt que mimétiques. Alors que la technique illusionniste de l'idéalisme s'apparente au réalisme photographique de l'académisme, la première dépasse la représentation autotélique de la nature de la peinture d'imitation pour atteindre la représentation symbolique de la nature de la peinture d'expression. Le monde matériel, appréhendé comme le reflet corrompu du monde spirituel suivant la philosophie de Platon, n'y est plus représenté en tant qu'apparence de la réalité, mais comme manifestation de l'idéal.

La peinture claire, deuxièmement, privilégie une représentation atmosphérique du monde physique. Le mélange rudimentaire des couleurs en demi-pâte ou en pleine pâte, systématiquement dégradées et opacifiées par l'incorporation de pigment blanc, recherche moins le lustre des matières que l'éclat des lumières rayonnant à travers la nature. Le faible modelé des volumes tend à rabattre les plans de la composition, dans la mesure où le dégradé des ombres atténue leur contraste de valeur avec les lumières. L'inclination pour la peinture claire de nombreux peintres idéalistes est illustrée au Salon de la Rose † Croix par les cas de Fernand Khnopff, Alphonse Osbert, Émile Fabry ou Henri Martin : le chromatisme dégradé de la peinture à l'huile inonde de lumière divine la représentation d'une figure sacrée dans la *Vision* [fig. 138] d'Osbert ou la *Jeune Sainte* [fig. 228] de Martin. Ces recherches luministes, *a fortiori* lorsqu'elles sont combinées à une touche divisionniste, témoignent de l'influence technique des artistes néo-impressionnistes sur certains peintres rosicruciens. Le néo-impressionnisme se distingue cependant de l'idéalisme par l'origine de l'éclairage du tableau, issu du rayonnement de la lumière naturelle du soleil pour l'un, de l'émanation de la lumière spirituelle de Dieu pour l'autre. La représentation atmosphérique de la peinture claire, dont le

chromatisme dégradé induit un décalage entre le monde réel et l'espace pictural, purifie la réalité matérielle sous une lumière idéale.

La peinture en aplat, troisièmement, aboutit à une représentation schématique du monde extérieur. L'homogénéité du mélange de la pâte renforce l'uniformité de la couleur des motifs, dans une volonté de simplification de la réalité matérielle représentée par masses colorées sans variations de tonalité, de consistance, de transparence, ni d'éclat. La juxtaposition des tons locaux en aplats, sans nuances de valeurs, donc sans contraste de clair-obscur, annule toute sensation de modelé ou de volume de la représentation qui révèle la planéité du subjectile. La peinture en aplat trouve ses représentants les plus modérés comme les plus radicaux au Salon de la Rose † Croix, d'André des Gachons à Alexandre Séon, d'Émile Bernard à Charles Maurin : son application partielle dans la *Lamentation d'Orphée* [fig. 180] de Séon et *L'Aurore* [fig. 230-232] de Maurin suffit à renforcer la lisibilité de la composition. Cette schématisation du réel prolonge les expérimentations contemporaines des peintres synthétistes sur l'aplat des couleurs et le cerne des formes. Les artistes idéalistes se réapproprient librement le procédé du cloisonnisme par un usage localisé plutôt que généralisé de l'aplat, qui joue du contraste entre les couleurs uniformes d'une sélection de motifs et les masses nuancées des autres objets. La peinture en aplat est recherchée pour son caractère décoratif, né de la simplification et de l'aplanissement des corps du monde physique, imprimés sur le subjectile à la manière de motifs ornementaux sur le papier peint d'un hôtel particulier ou sur la toile de fond d'une scène de spectacle. La représentation de la réalité, ainsi mise à distance en faveur de l'idéal, révèle la puissance expressive de la peinture à l'huile.

Sous-chapitre C : Une image mentale

Le nivellement du support

Le Salon de la Rose † Croix, espace de réflexion au sujet de la matière de la nature, est également un lieu d'expérimentation autour des matériaux de la peinture, dont dépend la valeur d'objet ou d'image attribuée aux œuvres exposées par les peintres rosicruciens. La matérialité plus ou moins sensible de la peinture différencie le tableau-objet, reconnu par la théorie matérialiste comme un objet physique et tridimensionnel façonné par le peintre, et le tableau-image, compris dans l'esthétique idéaliste comme une image mentale et bidimensionnelle projetée par l'artiste. La distinction entre le *morceau* matérialiste et l'*image* idéaliste est

formulée par Jean Delville lui-même pour justifier sa critique des peintres réalistes et impressionnistes[1138] :

> « Coloristes sans pensée plastique, sans idée-image, ils sont devenus les réactionnaires de l'art. […] Ce sont les vendeurs de "morceau". Ni les uns ni les autres ne recherchent la Beauté, mais uniquement la *matérialité*, quelqu'elle [sic] soit, ou déformée ou banale ou vulgaire. Prise dans son ensemble la période réaliste et impressionniste aura été à la fois l'hôpital et le lupanar des beaux-arts[1139]. »

Le tableau-objet et le tableau-image sont associés à la peinture empâtée pour le premier, dont la couche picturale en relief révèle au regard du spectateur la présence extérieure des matériaux, et à la peinture léchée pour le second, dont la couche picturale aplanie redirige l'esprit du spectateur vers le contenu de la représentation. La doctrine rosicrucienne incite à la dématérialisation du tableau en image par la prescription de règles techniques – l'économie de moyens, l'effacement de la touche, la finition du tableau – favorables à une peinture lisse sans tomber dans l'excès de la peinture léchée. Les recommandations de Joséphin Peladan sont respectées dans les grandes lignes par les peintres rosicruciens, au regard des caractéristiques matérielles et techniques décelées à l'analyse des œuvres du corpus. Celles-ci tendent à l'immatérialité de l'image par la recherche généralisée, sans être unanime, d'une surface picturale lisse. Les photographies en lumière rasante produites par les conservateurs et les restaurateurs d'œuvres idéalistes – datées pour certaines entre 1892 et 1897 à l'exemple de *Passantes de rêve* [fig. 39] d'André des Gachons, de *Chants de la nuit* [fig. 101] d'Alphonse Osbert ou du *Sâr Joséphin Péladan* [fig. 189] d'Alexandre Séon – étayent notre hypothèse d'une peinture dématérialisée par la faiblesse de son relief[1140]. À chaque étape de la construction de la couche picturale – la préparation du support, le mélange de la pâte, la pose de la touche,

---

[1138] KRÜGER Matthias, *Das Relief der Farbe*, *op. cit.*, p. 39 : *« Mit dem Begriff* morceau*, einem Terminus technicus der Maltechnik, wird in der Regel ein Gemälde, aber auch eine Partie eines Gemäldes bezeichnet, die in handwerklich brillanter Manier ausgeführt ist. Sein Wert ist dementsprechend ein handwerklicher und materieller, kein geistiger, was auch dadurch unterstrichen wird, dass man von einem* morceau peint*, einem* morceau de peinture *und einem* morceau de pâte *spricht. […] Während das* morceau *nur handwerkliches Geschick bezeugt, steht das* tableau *für konzeptionelle, kompositorische Fähigkeiten. »* (« Le mot *morceau*, un terme technique pour la peinture, désigne généralement un tableau, mais aussi une partie d'un tableau, qui a été brillamment exécuté à la main. Sa valeur est donc artisanale et matérielle, et non spirituelle, ce qui est souligné par les expressions *morceau peint*, *morceau de peinture* et *morceau de pâte*. […] Alors que le *morceau* ne témoigne que d'une habileté manuelle, le *tableau* est synonyme de capacités conceptuelles de composition. ») [Traduction personnelle.]

[1139] DELVILLE Jean, *La Mission de l'art*, *op. cit.*, p. 68.

[1140] VIBERT Christian, Rapport de restauration de *Passantes de rêve*, *op. cit.* ; Dossier d'Alphonse Osbert, *Les Chants de la nuit*, Paris, C2RMF, P13928 ; Dossier d'Alphonse Osbert, *Hymne à la mer*, Beauvais, Musée de l'Oise, inv. 89.18 ; Dossier d'Alphonse Osbert, *Femme à la lyre au coucher du soleil*, Paris, C2RMF, F13849 ; Dossier d'Alexandre Séon, *Sâr Joséphin Péladan*, Paris, C2RMF, F8946 ; Dossier d'Alexandre Séon, *Lamentation d'Orphée*, Paris, C2RMF, F17919.

la protection de la surface –, les peintres idéalistes font le choix de minimiser l'existence physique de l'œuvre d'art.

Le nivellement du support est un premier facteur en faveur de la dématérialisation des tableaux réalisés à l'époque du Salon de la Rose † Croix. Les peintres idéalistes accordent leur préférence aux matériaux à l'aspect uniforme, par volonté de travailler à partir d'un subjectile aplani. Leur emploi majoritaire d'une armure toile au grain fin et au tissage serré amoindrit la présence visuelle et tactile des toiles montées sur châssis, dont la texture ne transparaît guère à la surface de tableaux semblables à *Hymne à la mer* [fig. 120] d'Alphonse Osbert ou *Composition allégorique* [fig. 233] de Charles Maurin[1141]. Leur usage privilégié d'essences de bois nobles comme l'acajou, unifiées par l'absence de nœuds et la discrétion des veines, garantit l'homogénéité des panneaux recevant la couche picturale d'*Éros* [fig. 156] d'Armand Point ou de *La Famille Roy* [fig. 241] d'Edgard Maxence[1142]. Le soin apporté à la préparation du subjectile par les peintres rosicruciens renforce encore l'uniformité intrinsèque du matériau choisi comme support. L'encollage systématique des toiles comble les pores du textile par la pose d'une ou de plusieurs couches de colle, exigées par la contrainte technique de la perméabilité du tissu, mais également désirées pour la qualité visuelle d'un subjectile égalisé, une étape sans doute préalable à l'exécution de tableaux tels que *Néméa* [fig. 6] de Maurice Chabas ou *Séverine* [fig. 216] de Louis Welden Hawkins. Le polissage et la préparation des panneaux, dans *L'Abîme* [fig. 206] de Georges de Feure ou le *Portrait des enfants de Louis Nève* [fig. 83] de Fernand Khnopff, ont pour effet similaire d'araser les aspérités du bois. Du choix du matériau à la préparation du support, les peintres idéalistes démontrent leur recherche commune d'un subjectile sans relief, qui dissimule l'objet physique de la toile sur châssis ou du panneau de bois, enfin prêts à servir d'écran pour la projection de l'image mentale.

La dilution de la pâte

La dilution de la pâte est une seconde preuve de la dématérialisation des œuvres idéalistes. La nature du liant mélangé aux pigments est un paramètre essentiel de la peinture idéaliste dont dépend la consistance de la pâte étalée sur le support, et par conséquent le relief de la couche picturale du tableau. La peinture à l'huile, *a fortiori* lorsqu'elle est additionnée de cire, s'impose comme la recette la plus appropriée à la peinture empâtée révélatrice de la tridimensionnalité du tableau-objet. Le peintre peut accuser le relief de la couche picturale grâce

[1141] Dossier d'Alphonse Osbert, *Hymne à la mer*, Beauvais, Musée de l'Oise, inv. 89.18 ; Dossier de Charles Maurin, *Composition allégorique*, Paris, C2RMF, C2RMF70336.
[1142] Notice d'Armand Point, *Éros*, [https://sites.google.com/view/maison-blanchet/artistes-p/point-armand], consulté le 24 octobre 2023 ; Dossier d'Edgard Maxence, *La Famille Roy*, Nantes, Musée d'arts, inv. 995.6.1.P.

à l'empâtement d'une pâte de consistance visqueuse, à la maniabilité d'une technique obéissant aux touches les plus outrancières et à l'éclat brillant d'une surface dont les saillies accrochent la lumière. Les recettes picturales archaïques à base de gomme, de colle, d'œuf ou de chaux, au contraire de l'huile, sont limitées à la peinture lisse indicatrice de la bidimensionnalité du tableau-image. Le peintre ne peut qu'affirmer la finesse de la couche picturale en raison de l'écoulement d'une pâte diluée à l'eau, de la discipline d'une technique adaptée aux touches les plus subtiles et de l'aspect mat d'une surface sans lustre ni relief. L'aquarelle, la gouache, la tempera et la fresque, respectivement appliquées dans *Petits contes des bois* [fig. 40] d'André des Gachons, *La Vierge aux anges* [fig. 211] de Charles Filiger, le *Portrait de Mademoiselle Cossé* [fig. 245] d'Edgard Maxence et *Avril* [fig. 147] d'Armand Point, aboutissent à la stratification de couches intangibles. L'expérimentation technique des recettes anciennes, parallèle à la pratique habituelle de la peinture à l'huile, trouve aux yeux des peintres rosicruciens un intérêt supplémentaire dans les liants sans corps des couleurs du passé, analogues à « de la pensée liquide qui coule du pinceau et qui se durcit en un fin cristal à l'action de l'air[1143]. »

La proportion de liant, de médium et de solvant mélangés aux pigments est une autre variable importante de la peinture idéaliste, dont elle détermine le relief de la couche picturale. La pleine pâte, constitutive de la peinture empâtée, intègre une proportion supérieure de pigments. La consistance visqueuse des couleurs, étalées en couches épaisses et opaques, permet de créer une couche picturale au relief contrasté dans laquelle les saillies des empâtements accrochant la lumière s'opposent aux creux des dessous plongés dans l'ombre. Le jus, la demi-pâte et le glacis, caractéristiques de la peinture lisse, dispersent au contraire les pigments dans une forte proportion de solvant ou de médium. Les couleurs de consistance liquide s'écoulent plus qu'elles ne s'étalent en couches fluides et translucides dans les pores de la toile ou les veines du bois du support, dont le matériau affleure la surface picturale dénuée de relief propre. Les jus des *Deux têtes auréolées* [fig. 239] d'Edgard Maxence, les demi-pâtes des *Bâtisseurs de la ville* [fig. 223] de Pinckney Marcius-Simons, les glacis à l'œuf de la *Princesse de légende* [fig. 167] d'Armand Point, ou encore les glacis à l'huile de l'*Orphée mort* [fig. 27] de Jean Delville sont autant de procédés qui amenuisent jusqu'à l'intangible les couches colorées des tableaux idéalistes. Ces techniques habituelles aux peintres rosicruciens abaissent la surface picturale au niveau du subjectile, dans le but de rabattre le tableau au plan de l'image.

[1143] POINT Armand, « L'éducation d'un artiste aux XIVe, XVe et XVIe siècles », *art. cit.*, janvier 1906, p. 121.

La maîtrise de la touche

La maîtrise de la touche est un troisième indice de la dématérialisation des tableaux idéalistes. Conformément aux lois de la touche invoquées par Joséphin Peladan, la doctrine rosicrucienne proscrit l'outrance de la peinture empâtée qui accuse le relief du tableau-objet par la grossièreté de la brosse plate, la division de la couleur, l'impulsivité du geste, et réclame au contraire la discrétion de la peinture lisse qui affirme la planéité du tableau-image par la délicatesse de la brosse ronde, le blaireautage de l'empreinte, la fermeté de la main. Le réquisitoire de Peladan contre la touche empâtée des peintres contemporains trouve un écho dans les publications des artistes rosicruciens. Jean Delville méprise la licence de la touche qu'il considère être un leurre pour déguiser le manque de réflexion de la peinture matérialiste :

> « Chez les peintres sans idée, sans idéal, qui placent tout leur art dans un tube de couleur et dont la parfaite idiotie se cache mal sous les habiles galvaudages de la *touche*, et qui ne voient dans l'œuvre d'art que la reproduction de *l'objet* pour *l'objet*, de *la chose* pour *la chose*, l'œil ne s'émeut plus que devant les phénomènes atmosphériques. Ce sont des tubes de couleur qui se vident machinalement sur de la toile[1144]. »

Armand Point dédaigne à son tour la touche vaine et naïve de l'artiste matérialiste qui amasse sans méthode les couleurs sur le subjectile :

> « L'œil figé sur les choses de la vie, chaque peintre attend une boue colorée à la pointe du pinceau que la vibration se produise et, n'importe comment, on agglomère touches sur touches et la toile, lourde de matière, laisse le spectateur stupéfié de tant de bêtise, de tant d'efforts pour un résultat enfantin[1145]. »

Les écrits sur l'art de Delville et de Point sonnent comme un rappel à l'ordre des spectateurs et des peintres séduits par la virtuosité gratuite du coup de brosse en faveur à la fin du XIXe siècle : « Quand donc le public et les artistes ne s'intéresseront-ils plus à l'habileté clownesque du pinceau, soulignant le travail, au lieu de le faire disparaître devant l'expression de la Pensée[1146] » ? Le retour à l'orthodoxie technique, promu et illustré au Salon de la Rose † Croix, rétablit une conception idéaliste de la peinture dans laquelle la dextérité cède le pas à l'imagination du peintre.

L'économie de moyens prêchée par la doctrine rosicrucienne exige une maîtrise absolue de la touche de la part des peintres idéalistes, afin d'éviter les écueils d'une négligence éhontée ou d'un raffinement ostentatoire condamnés par Peladan. Chaque coup de brosse, anticipé et localisé, doit être indispensable à l'expression de l'idée. Les instruments et les gestes qui caractérisent la touche habituelle aux peintres rosicruciens renforcent en effet la fermeté et la

---

[1144] DELVILLE Jean, *La Mission de l'art*, *op. cit.*, p. 67.
[1145] POINT Armand, « L'éducation d'un artiste aux XIVe, XVe et XVIe siècles », *art. cit.*, mai 1906, p. 10.
[1146] POINT Armand, « Florence, Botticelli, La Primavera », *art. cit.*, p. 15.

précision de la main soumise au contrôle de l'esprit. Le soutien de l'appui-main supplée au tracé à main levée dans l'atelier d'Armand Point ou d'Edgard Maxence, de même que les pinceaux fins l'emportent sur les brosses plates dans la peinture d'André des Gachons ou de Louis Welden Hawkins[1147]. Les accents méticuleux du bout du pinceau recouvrent les dessous rudimentaires dans les tableaux de Jean Delville ou de Gaston Bussière, tandis que les cernes continus au geste délié cloisonnent les plages colorées entre les motifs d'Alexandre Séon ou de Charles Maurin. Dans les rangs du Salon de la Rose † Croix, Fernand Khnopff incarne mieux que tout autre la posture du peintre idéaliste au travail, si l'on en croit le témoignage d'Émile Verhaeren qui se remémore la précision du pinceau, la stabilité de la main, la concentration du regard et l'immobilité du corps de l'artiste :

> « Fernand Khnopff […] ne bouge presque ni ne s'emballe. Minutieux, à petits coups brefs, avec une lenteur à peine inquiète, sa pointe, brosse ou crayon, griffe le panneau ou le papier. Mais son regard est aigu à l'extrême, on sent un vouloir cruel, on y surprend toute une observation tendue vers les choses, implacable et incessante. La main ne fait aucun mouvement que n'ait déterminé et contrôlé la pensée. Elle n'hésite point, toutefois, elle n'a aucun entrain, aucune folie, elle est d'une réserve et d'une prudence nettes. Point de belle liberté de dessin, point de facture forte et caractérisante, mais des traits minces, fureteurs, menus, secs, décisifs, mais presque de l'écriture[1148]. »

La maîtrise de la touche engage le contrôle de l'instrument, de la main, du regard et du corps tout entier dans la peinture statique de l'idéalisme, contraire à la peinture gestuelle du matérialisme. « Cette concentration mentale du labeur technique raisonné qui fait penser presque à une sorte de calligraphie esthétique de la forme[1149] », à laquelle Delville rendra hommage après la mort de Khnopff, assimile la touche du peintre au tracé du dessinateur ou à la calligraphie de l'écrivain. Le métier manuel de la peinture idéaliste se confond avec l'acte intellectuel du dessin ou de l'écriture, qui couche sur la feuille de papier la vision de l'esprit.

La finition de la surface

La finition de la surface est la dernière cause de la dématérialisation des peintures idéalistes, celle qui achève d'égaliser la couche picturale précédemment amincie par l'artiste. Le vernissage du tableau, en particulier dans le cas de la peinture à l'huile, est une habitude de travail à laquelle dérogent rarement les peintres rosicruciens. Il a pour effet d'homogénéiser le relief et l'aspect de la surface picturale sous une couche de protection uniformément lisse et

---

[1147] POINT Armand, *Peinture à l'œuf dite ooline, op. cit.*, p. 8 ; Edgard Maxence dans son atelier, La Bernerie-en-Retz, vers 1954. Reproduit dans : *Edgard Maxence, 1871-1954*, *op. cit.*, p. 147.
[1148] VERHAEREN Émile, « Silhouettes d'artistes : Fernand Khnopff », *L'Art moderne*, vol. VI, nº 36, 5 septembre 1886, p. 282. Cité dans : DRAGUET Michel, *Khnopff : ou l'ambigu poétique*, *op. cit.*, p. 209.
[1149] DELVILLE Jean, « Notice sur Fernand Khnopff », *art. cit.*, p. 18-19.

brillante, propre à atténuer la discordance technique des œuvres accrochées côte à côte aux murs du Salon de la Rose † Croix, à l'exemple de *L'Ange des splendeurs* [fig. 16] de Jean Delville et de la *Princesse de légende* [fig. 167] d'Armand Point. La vitre du cadre, une alternative au vernis adoptée par d'autres exposants, substitue sinon la plaque lisse et réfléchissante du verre à la surface picturale de tableaux comme *Une aile bleue* [fig. 88] de Fernand Khnopff ou *Lamentation d'Orphée* [fig. 180] d'Alexandre Séon. L'annulation des effets de matière de la peinture sous-jacente causée par ces deux méthodes de finition trahit, par l'absence de relief et l'éclat de la surface, la planéité et l'artifice du tableau-image.

Le Salon de la Rose † Croix expose en définitive des tableaux qui ont valeur d'images plus que d'objets du fait de la dématérialisation de la peinture accomplie, à chaque étape de la fabrication de l'œuvre, par le nivellement du support, la dilution de la pâte, la maîtrise de la touche et la finition de la surface. Ces critères matériels consensuels souffrent de nombreuses exceptions, que le contre-exemple d'Alphonse Osbert suffirait à illustrer par les creux des réserves et les saillies des accents à la surface de ses œuvres les plus accidentées. Ils orientent cependant les recherches des artistes idéalistes en direction d'une peinture immatérielle, composée de la couleur-lumière rayonnant à travers les strates fines et translucides de la peinture lisse, en rupture avec l'art matérialiste façonné dans la couleur-matière étalée en couches épaisses et opaques de la peinture empâtée. La surface impalpable de la peinture idéaliste ne relève pas pour autant de l'*anti-texture* – « une texture qui vise à souligner la virtuosité du geste de l'artiste en le rendant paradoxalement aussi discret que possible[1150] » – définie par Sarah Gould à propos de la matérialité de la peinture préraphaélite. L'intention des artistes idéalistes n'est pas d'exhiber leur virtuosité, mais au contraire de faire oublier le tableau fabriqué à la main pour concentrer l'attention du spectateur sur l'image conçue par l'esprit.

Sous-chapitre D : Un métier commun

Le symbolisme et l'idéalisme

L'histoire du Salon de la Rose † Croix définit la matérialité de la peinture idéaliste par l'absence autant que par la présence de ses représentants : après la furtive apparition d'Émile Bernard, de Charles Filiger et de Félix Vallotton au Salon inaugural de 1892, les peintres synthétistes brillent par leur absence aux expositions suivantes, emportent avec eux la technique du cloisonnisme la plus hardie, et laissent suspecter une rivalité avec les artistes rosicruciens

[1150] GOULD Sarah, *Making Texture Matter*, *op. cit.*, p. 50 : *« a texture that aims to highlight the virtuosity of the artist's gesture by paradoxically making it as self-effacing as possible »* [Traduction personnelle.]

restés fidèles au Sâr. La rupture entre Joséphin Peladan et Antoine de la Rochefoucauld envenime l'antagonisme des deux camps, retenus comme deux tendances opposées du symbolisme pictural dans une historiographie remise en question par Jean-David Jumeau-Lafond :

> « En effet, depuis plusieurs décennies, une histoire de l'art moins soucieuse d'appréhender la réalité historique à travers toutes ses facettes que de légitimer *a posteriori* des schémas conformes à une certaine vision "moderniste" et totalitaire parce qu'univoque (et aujourd'hui combien désuète) de l'évolution artistique, a tenté de partager artificiellement la tendance symboliste en deux groupes, les "bons" symbolistes, c'est-à-dire les Nabis, l'École de Pont-Aven et quelques autres artistes, privilégiant tous une approche purement décorative et qui auraient rejeté tout intérêt pour le sujet et l'idée non plastique ; et les "mauvais" (pour ne pas dire presque les "méchants") symbolistes, où se trouvent assemblés les Peintres de l'âme et de la Rose+Croix et, d'une manière générale, tous les artistes dont la création plastique s'accompagne d'une réflexion ou d'une recherche spirituelle au moyen d'une "iconographie idéaliste[1151]". »

L'histoire technique de l'art peut alimenter cette discussion par l'apport de nouveaux arguments, car la scission entre le *symbolisme* (un art symbolique par son expressivité formelle) et l'*idéalisme* (un art allégorique à la représentation illusionniste) opérée par Robert Goldwater, ou entre les *formalistes* et les *imagiers* désignés par Jean-Paul Bouillon, présuppose un rapport distinct à la matérialité[1152]. Celle-ci met à l'épreuve les théories clivantes des historiens de l'art par le recentrement du regard sur ce que les synthétistes et les rosicruciens ont en commun : leur métier de peintre.

Le synthétisme et l'illusionnisme

L'imitation de la matière de la nature semble jeter la pomme de discorde entre le symbolisme synthétiste issu de l'école de Pont-Aven et l'idéalisme illusionniste promu au Salon de la Rose † Croix. La génération fin-de-siècle, unanime dans son opposition au réalisme populaire, optique ou photographique, ne s'accorde pas pour autant sur l'abandon ou l'admission de la peinture d'imitation comme moyen d'expression d'un idéal transcendant. La critique d'art de Gabriel Albert Aurier incline durablement la réception du mouvement en faveur du synthétisme par la condamnation du trompe-l'œil *idéicide* du tableau et le commandement d'une représentation sélective des formes et des couleurs de la nature[1153]. La

---

[1151] JUMEAU-LAFOND Jean-David, *Les Peintres de l'âme*, *op. cit.*, p. 13.

[1152] GOLDWATER Robert, *Symbolism*, New York, Routledge, 2018 [1979] ; BOUILLON Jean-Paul, « Le moment symboliste », *Revue de l'art*, nº 96, 1992, p. 6.

[1153] AURIER Gabriel Albert, « Le symbolisme en peinture : Paul Gauguin », *art. cit.*, p. 162 : « Conséquemment, certaines lois appropriées devront régenter l'imitation picturale. L'artiste, de toute nécessité, aura la tâche de soigneusement éviter cette antinomie de tout art : la vérité concrète, l'illusionnisme, le trompe-l'œil, de façon à ne point donner par son tableau cette fallacieuse impression de nature qui agirait sur le spectateur comme la nature

technique simplificatrice du cloisonnisme permet en effet aux peintres de l'école de Pont-Aven et des Nabis de schématiser la réalité matérielle pour clarifier l'expression de l'idée. Le Salon de la Rose † Croix, dont le règlement et la doctrine rappellent aux exposants les lois d'anatomie, de perspective et de modelé à respecter, dévie vers cet illusionnisme justement honni par Aurier[1154]. La peinture en clair-obscur favorisée par Peladan invite le spectateur à se projeter dans l'espace pictural du tableau, conçu comme une fenêtre ouverte sur un monde spirituel, dans lequel l'apparence de la nature enveloppe l'essence de l'idéal. De toute évidence, ce programme n'est pas appliqué à la lettre par les exposants : l'accrochage parallèle de peintures à l'huile et de peintures aux recettes archaïques, de peintures claires et de peintures en aplat, démontre que la pertinence de l'imitation de la matière au service de l'expression de l'idée est contestée jusque dans les rangs du Salon de la Rose † Croix.

Le symbolisme pictural, indépendamment de son orientation synthétiste ou illusionniste, est essentiellement un art de la ligne fondé sur un processus d'abstraction plutôt que d'imitation de la matérialité de la nature. Les peintres synthétistes comme les artistes rosicruciens se distancient en général de la sensualité de la couleur, apte à reproduire l'apparence du monde extérieur, par le choix d'une peinture claire qui atténue le contraste de valeurs ou d'une peinture en aplat qui abolit tout effet de nuance. Ils lui préfèrent l'intellectualité du *disegno*, empreinte de la main et de l'esprit qui schématise les formes des objets concrets, et l'ornementation de l'arabesque, courbe décorative qui stylise les motifs naturels, par le tracé sous-jacent de l'ébauche ou le cerne superficiel de la composition. Le travail au pinceau d'André des Gachons dans *Passantes de rêve* [fig. 39], de Charles Maurin dans *Composition allégorique* [fig. 233], d'Émile Bernard dans *Femmes bretonnes assistant au pardon* [fig. 198], au-delà des différences iconographiques et plastiques de ces œuvres, garde la trace du cloisonnisme expérimenté simultanément par les trois artistes. Le symbolisme pictural trouve en l'occurrence son unité technique dans la touche linéaire du peintre dont le geste délié, qui isole quelques motifs choisis par un cerne continu et sinueux, évoque le graphisme et la calligraphie de préférence au coup de brosse.

---

elle-même, c'est-à-dire sans suggestion possible, c'est-à-dire (qu'on me pardonne le néologisme barbare) idéicidement. […] Le strict devoir du peintre idéiste est, par conséquent, d'effectuer une sélection raisonnée parmi les multiples éléments combinés en l'objectivité, de n'utiliser en son œuvre que les lignes, les formes, les couleurs générales et distinctives servant à écrire nettement la signification idéique de l'objet, plus les quelques symboles partiels corroborant le symbole général. »

[1154] PELADAN Joséphin, « Règle pour la Geste Esthétique de 1893 », *art. cit.*, p. 27 ; PELADAN Joséphin, *L'Art idéaliste et* mystique, *op. cit.*, p. 143-149.

L'objet et l'image

La révélation de la matière de la peinture est un autre point de divergence supposé entre le symbolisme synthétiste et l'idéalisme rosicrucien. Les peintres synthétistes, fabricants de tableaux-objets aux matériaux sensibles, et les peintres rosicruciens, créateurs de tableaux-images à la matérialité intangible, incarneraient deux modalités différentes d'expression de l'idée dans l'art de la fin du XIXe siècle. La définition par Maurice Denis du tableau comme « une surface plane recouverte de couleurs[1155] » met en évidence le subjectile qui supporte la couche picturale en même temps que le plan où se rabattent les aplats colorés. La couleur-matière, étalée en couches uniformes dans les peintures en aplat de l'école de Pont-Aven ou des Nabis, tend à montrer le corps physique de l'objet par l'affirmation de la surface picturale. L'esthétique idéaliste de Peladan exclut de sa propre théorie de la peinture tous ces composants matériels du tableau, pensé comme dessin coloré et comme projection mentale[1156]. La couleur-lumière, modulée en différentes valeurs dans les peintures en clair-obscur exposées par une partie des artistes rosicruciens, substitue l'espace fictif tridimensionnel de l'image à la surface picturale plane du tableau. En réalité, la pâte et la tonalité se conjuguent dans les recherches chromatiques des autres peintures accrochées aux cimaises du Salon de la Rose † Croix, dont les variations techniques explorent tout le spectre des effets de matière et de lumière, sans renoncer à l'opacité ni à la matité caractéristiques de la peinture synthétiste.

Le symbolisme pictural, par l'inclination des artistes synthétistes comme des peintres rosicruciens en direction d'un art de la planéité qui minimise le relief de la surface, entretient l'ambivalence du statut d'objet ou d'image du tableau. D'une part, les recherches techniques symbolistes tendent à un amincissement et à un nivellement de la couche picturale, en réaction contre la surface empâtée et heurtée de la peinture matérialiste : le choix de recettes fluides comme la détrempe ou la tempera, de même que la pose de couches homogènes mélangées en demi-pâte ou étalées en aplat, contribuent dans de nombreux cas à dématérialiser la peinture pour en extraire l'image. D'autre part, ces recherches ont pour conséquence paradoxale de révéler le matériau du support, dont la couche picturale sans consistance ne suffit plus à recouvrir le relief : les pores de la toile, les veines du bois et les fibres du papier affleurent à travers les couches colorées pour rappeler au spectateur la condition physique de l'œuvre en tant qu'objet. À la comparaison de *Britomart* [fig. 54] par Fernand Khnopff, de *Perfect Harmony* [fig. 214] par Louis Welden Hawkins, de *La Valse* [fig. 256] par Félix Vallotton, trois

[1155] LOUIS Pierre [DENIS Maurice], « Définition du néo-traditionnisme », *art. cit.*, p. 1.
[1156] PELADAN Joséphin, *L'Art idéaliste et mystique*, *op. cit.*, p. 143-149.

peintures à l'huile exécutées sur des toiles à la texture perceptible en surface, l'impression dominante reste celle d'une lumière colorée projetée sur un écran textile. Le tableau symboliste, image impalpable fixée sur un objet tangible, révèle et occulte tour à tour l'existence idéale et la présence matérielle de la peinture.

L'iconographie et la technique

Les différends autour de l'imitation et de l'expression, ou de l'objet et de l'image, participent d'un débat plus fondamental concernant l'iconographie et la technique. Les historiens de l'art ont vu dans la hiérarchie de ces deux facettes de l'œuvre d'art une cause majeure de la désunion du symbolisme pictural entre les artistes rosicruciens, concentrés sur le sujet comme moyen d'expression, et les peintres synthétistes, attentifs à la valeur expressive de la forme et de la matière[1157]. Jean Delville, lorsqu'il désavoue le potentiel suggestif d'un matériau inerte (« la matière […] est l'élément passif primordial ») et muet (« la matière reste l'expression du néant »), donne raison à la doctrine iconographique de Joséphin Peladan[1158]. Maurice Denis, qui reconnaît pour sa part la fonction communicative d'un matériau actif (« croyez que la *matière* de l'œuvre d'art a la faculté d'émettre d'aussi puissantes suggestions que les aspects de la nature elle-même ») et parlant (« la matière est devenue expressive, et la chair s'est faite le verbe »), légitime les expérimentations techniques de l'école de Pont-Aven et des Nabis[1159]. Ces opinions contraires au sujet de la matérialité de l'œuvre d'art confirment de prime abord la distinction formulée par Denis entre « les tendances mystiques et *allégoriques*, c'est-à-dire la recherche de l'expression par le sujet, et les tendances *symbolistes*, c'est-à-dire la recherche de l'expression par l'œuvre d'art[1160]. » Or, la tendance allégorique désigne moins la pratique des peintres que la théorie de Peladan dans ce texte où Denis réhabilite les qualités formelles et chromatiques de « ces autres *idéistes* qui exposaient aux Rose-Croix […] – faut-il les qualifier de sectaires rétrogrades, et dire qu'ils se désintéressent de l'excellence des réalisations plastiques ? Nul n'a compris mieux que ceux-là, la beauté d'une

---

[1157] GAMBONI Dario, « Le "symbolisme en peinture" et la littérature », *Revue de l'art*, nº 96, 1992, p. 15 : « Mais on doit relever d'autre part des différences considérables dans les attitudes adoptées à l'égard du statut de l'iconographie. C'est ainsi que s'opposent diamétralement l'affirmation du primat de la matière et de la forme mise en tête de sa "définition du néo-traditionnisme" par Maurice Denis en 1890 et la promulgation du primat du sujet par Joséphin Péladan dans le règlement publié en 1892 en vue du deuxième Salon de la Rose+Croix ».

[1158] DELVILLE Jean, *La Mission de l'art*, *op. cit.*, p. 69 et 154.

[1159] DENIS Maurice, « Le Salon du Champ-de-Mars : l'exposition de Renoir (1892) », « Notes sur la peinture religieuse », *in Théories (1890-1910)*, *op. cit.*, p. 17 et 34.
MCWILLIAM Neil, *L'Esthétique de la réaction*, *op. cit.*, p. 151 : « En inversant la célèbre formule des Évangiles – le Christ est "le verbe fait chair" –, Denis suggère le pouvoir inhérent du symbolisme : celui de révéler le sens spirituel qui imprègne le monde matériel. »

[1160] DENIS Maurice, « Le Salon du Champ-de-Mars : l'exposition de Renoir (1892) », *in Théories (1890-1910)*, *op. cit.*, p. 17.

ligne ou d'une coloration [1161] . » Les peintres idéalistes, certes attachés au programme iconographique de leurs œuvres, ne négligent jamais les recherches plastiques et techniques inhérentes à leur métier, dont ils exposent les résultats au Salon de la Rose † Croix.

Le symbolisme pictural, au regard de l'attention portée à la matérialité de leurs œuvres par les peintres synthétistes et rosicruciens, s'impose par sa technique comme un art de la matière, autant qu'il se présente par son iconographie comme un art de l'idée. L'idiosyncrasie du langage technique des peintres symbolistes, qui égale en diversité leur répertoire iconographique, ne laisse pas douter de l'intentionnalité de l'acte pictural : la génération fin-de-siècle, aux recettes librement inspirées du savoir-faire des maîtres anciens et contemporains, expérimente de nouveaux procédés adaptés à la personnalité de chaque artiste. Inversement, la convergence des recherches techniques de nombreux peintres interroge l'existence d'une identité matérielle et technique du symbolisme pictural, dont les caractéristiques généralisées parmi ses représentants seraient à définir : la linéarité de la touche et la planéité de la couche picturale, remarquées au cours des paragraphes précédents, appartiennent sans doute à ces choix techniques admis par une majorité de peintres. La singularité des factures et la communauté des recettes s'avèrent moins contradictoires que complémentaires à l'examen de la *Princesse à la licorne* [fig. 164] d'Armand Point, de *La Famille Roy* [fig. 241] d'Edgard Maxence et du *Génie à la guirlande* [fig. 208] de Charles Filiger, trois variations personnelles autour de la technique partagée de la tempera. La rénovation des recettes picturales anciennes, dans laquelle s'engagent les peintres synthétistes aux côtés des artistes rosicruciens, encourage l'interprétation individuelle d'un savoir-faire commun.

[1161] *Ibid*., p. 18.

LE BELLER, Elodie. La matérialité de la peinture idéaliste à l'époque du Salon de la Rose † Croix (1892-1897) - 2024

Conclusion

La doctrine du Salon de la Rose † Croix impose aux exposants une esthétique idéaliste, un fondement graphique et une orthodoxie technique respectés, non sans quelques transgressions, dans les peintures présentées au public entre 1892 et 1897. L'esthétique néoplatonicienne, la théologie catholique et l'aristocratie artistique théorisées par Joséphin Peladan se concrétisent de plusieurs manières dans le discours et la pratique des peintres rosicruciens : par la construction d'un système tripartite en équilibre entre l'iconographie, la plastique et la technique ; par la rénovation de la matérialité des objets liturgiques de l'icône, du livre et du retable ; par la subordination de l'artisan à l'artiste, du métier à l'idéal et du cadre au tableau. La classification de la peinture comme un art du dessin par Peladan, sur la base du concept de *disegno*, commande par ailleurs la phase de conception préliminaire à l'exécution du tableau : les travaux préparatoires, indispensables à un processus de création fondé sur l'idéalisation du modèle naturel, définissent la peinture idéaliste comme un dessin coloré aux motifs cernés et modelés par une ébauche en grisaille avant d'être rehaussés par la couche picturale. Le programme anti-matérialiste du Salon de la Rose † Croix réglementé par Peladan, insuffisant à encadrer l'éclectisme technique de ses exposants, reçoit finalement des réponses plurielles mais convergentes : il aboutit à une peinture d'expression, vouée à transcender la matérialité du monde par l'expérimentation de recettes picturales archaïques ou de différents procédés de peinture à l'huile ; ainsi qu'à une image mentale, propre à sublimer la matérialité du tableau par un support sans relief, une pâte sans consistance, une touche sans empâtement et une finition sans défaut. Les artistes rosicruciens, de concert avec les peintres synthétistes, échappent à la peinture léchée académique qui imite la matière du monde autant qu'à la peinture empâtée impressionniste qui exhibe la matière du tableau. Ils s'engagent dans une troisième voie ouverte, selon Matthias Krüger, par Gustave Moreau et Pierre Puvis de Chavannes[1162]. La peinture idéaliste, dans sa tentative de matérialisation par laquelle l'idée donne forme à la matière, introduit une compréhension et une application nouvelles de la technique picturale comme expression de l'idéal dans l'art de la fin du XIXe siècle.

[1162] KRÜGER Matthias, *Das Relief der Farbe*, *op. cit.*, p. 285 : *« Beide lassen sich weder den Glattmalern noch dem Realismus zurechnen. Das Farbmaterial ist in ihrer Malerei nicht geglättet, dient aber auch nicht der Realitätswiedergabe. »* (« Tous deux ne peuvent être classés ni parmi les peintres académiques, ni parmi les réalistes. Dans leur peinture, la matière colorée n'est pas lissée, mais elle ne sert pas non plus à reproduire la réalité. ») [Traduction personnelle.]

CONCLUSION GÉNÉRALE

Le symbolisme pictural est voué à l'échec par ses théoriciens. De Gabriel Albert Aurier à Joséphin Peladan, l'oubli de la matérialité de la peinture fait obstacle à la matérialisation de l'idée, par ignorance des matériaux et des techniques susceptibles de servir l'expression du peintre. Ce déni théorique est le résultat d'une *négation* – en tant que « processus de soustraction ou de purification selon un modèle néoplatonicien et schopenhauerien » – identifiée comme l'opération unificatrice de la philosophie symboliste de l'art par Pierre-Henry Frangne[1163]. La « néantisation de la matière » confirme, dans les mots de Jean Clay, cette négation de la peinture :

> « Tout l'effort de la théorie idéiste est au contraire de refouler l'expressivité potentielle des constituants physiques du tableau : couleur, texture, surface, limite – et cela, on va le voir, contre l'évidence d'une pratique picturale de plus en plus engagée dans l'investigation de ces mêmes composants matériels[1164]. »

L'écart se creuse, à l'extrême fin du XIXe siècle, entre le discours des théoriciens et l'œuvre des peintres. Ce décalage entre la théorie et la pratique trahit la concurrence du champ littéraire et du champ artistique, dans un système marchand-critique qui accorde aux écrivains une influence croissante sur la carrière des artistes[1165]. Le symbolisme pictural, calqué sur un mouvement littéraire, est pensé par les critiques d'art suivant la formule de l'*ut pictura poesis*, par l'attention portée à ce qui rapproche la peinture de la poésie (l'idée) et l'omission délibérée de ce qui les sépare (la matière), dans l'intention de légitimer l'évolution de la littérature et de gouverner celle de la peinture. Les matériaux et les techniques, qui échappent à la compétence de l'écrivain et à l'exercice de l'*ekphrasis*, ne trouvent pas leur place dans le discours critique, dont l'emprise sur le champ artistique est maintenue par le déni de la matérialité et à travers elle de la spécificité de la peinture. La figure autoritaire du « Grand Maître » Joséphin Peladan, chef de file autoproclamé de l'art idéaliste par la fondation du Salon de la Rose † Croix, est exemplaire de l'ingérence des écrivains fin-de-siècle dans le champ artistique. La hiérarchie entre l'organisateur et les exposants, assujettis à la règle et à la doctrine de l'Ordre de la Rose † Croix, présente au public un art idéaliste dont le dogme esthétique – fondé sur

[1163] FRANGNE Pierre-Henry, *La Négation à l'œuvre*, *op. cit.*, p. 44.
[1164] CLAY Jean, « Gauguin, Nietzsche, Aurier : notes sur le renversement matériel du symbolisme », *in* ANQUETIL Marie-Amélie et WARNOD Jeanine, *L'Éclatement de l'impressionnisme*, *op. cit.*, p. 21.
[1165] Pour une étude des rapports entre le champ artistique et le champ littéraire dans le contexte du symbolisme, voir : GAMBONI Dario, *La Plume et le pinceau*, *op. cit*.

LE BELLER, Elodie. La matérialité de la peinture idéaliste à l'époque du Salon de la Rose † Croix (1892-1897) - 2024

l'iconographie à l'exclusion de la technique – justifie l'accusation de peinture littéraire portée à l'encontre de ses représentants.

> « La peinture idéaliste défendue par Péladan apparaît dès lors comme une greffe plus ou moins réussie faite sur un mouvement littéraire existant, empruntant à celui-ci des moyens illégitimes pour parvenir à l'expression des idées. Le message l'emporte sur l'exécution technique, l'idée du beau préoccupant plus ces artistes que son expression plastique propre[1166]. »

L'éclectisme technique du Salon de la Rose † Croix, symptôme de la négation de la matière dans la doctrine de Peladan, démontre l'impuissance de l'écrivain à théoriser une esthétique idéaliste cohérente et viable.

Les artistes ont triomphé là où les théoriciens avaient échoué, par la mise en œuvre de techniques picturales appropriées à l'esthétique idéaliste. La négation de la matière se concrétise dans la dématérialisation de la peinture elle-même, une aspiration généralisée à défaut d'être unanime chez les peintres rosicruciens, créateurs de tableaux aplanis en images grâce à une couche picturale impalpable. « Cette tendance à l'immatérialité de l'œuvre d'art, […] une des clés du symbolisme en peinture » aux yeux de Rodolphe Rapetti, aboutit en particulier au « néant du geste » causé par l'effacement de la facture du peintre[1167]. L'ambition de la peinture idéaliste n'est pas la dénégation de la matérialité de l'œuvre, ni l'affirmation de celle-ci, mais son dépassement : la matière doit être dominée pour être transcendée. La maîtrise du métier s'impose comme la condition *sine qua non* de l'expression de l'idée, car le savoir-faire du peintre lui fournit les moyens nécessaires à la dématérialisation de la peinture. Les artistes idéalistes explorent tous les ressorts de leur métier à cette fin, jusqu'à enrichir le répertoire matériel et technique des peintres de la fin du XIXe siècle. Ils ajoutent, à la pratique habituelle de la peinture à l'huile sur toile, l'usage des matériaux et des techniques les plus insolites et les plus archaïques – de l'armure sergé des toiles d'Alexandre Séon aux réserves des panneaux d'Alphonse Osbert, du coloriage au pochoir d'André des Gachons à la peinture à fresque d'Armand Point, du procédé au vaporisateur de Charles Maurin aux reliefs en plâtre doré d'Edgard Maxence. Ces choix, qui interrogent les conventions d'exécution par leur singularité, sont autant de preuves de la réflexion des artistes rosicruciens au sujet des matériaux et des techniques les plus adaptés à la création d'images idéalistes. Leur reconnaissance de la

---

[1166] BROGNIEZ Laurence, *Préraphaélisme et symbolisme*, *op. cit.*, p. 243.

[1167] RAPETTI Rodolphe, « Pour une définition du symbolisme pictural : critique et théories à la fin du XIXe siècle », *48/14*, n° 5, 1993, p. 71 et 75 : « La matérialité picturale que le symbolisme entend abolir est de l'ordre de la trace : la touche trahissant la présence de l'artiste dans son immédiateté gestuelle, la notion traditionnelle de "facture", de "métier" pictural sont ici combattus. Si la main et son habileté à rendre l'effet vériste s'effacent, l'œuvre gagne en pureté, en potentialité d'abstraction. »

matérialité de la peinture, quoique destinée à en minimiser la présence, résonne dans les propos de Séon comme une revendication de la spécificité de leur art, à l'encontre d'une doctrine rosicrucienne hostile à leur métier : certes, « l'Art mystique est l'expression d'Idée et d'Âme. Mais, encore une fois, que cela n'empêche pas la peinture d'être de la peinture. De la plastique, et pas de littérature[1168] ! » L'historien de l'art doit garder en mémoire cette requête de Séon et remettre en question le dogme de la peinture littéraire imposé par Peladan aux invités du Salon de la Rose † Croix. L'histoire technique de l'art, à travers l'étude matérielle et technique des œuvres exposées, nous enseigne qu'elles respectent souvent, transgressent parfois, mais excèdent toujours la doctrine rosicrucienne par l'invention de procédés comblant les lacunes de l'esthétique idéaliste. Cette nouvelle perspective de recherche est une invitation à réhabiliter la matérialité de la peinture idéaliste, dans laquelle réside sa spécificité, et dont dépend son expressivité – sinon, dans le vocabulaire de la sémiotique, sa signifiance.

How materials make meaning[1169] *?* La problématique formulée par Ann-Sophie Lehmann pourrait se substituer à celle énoncée au seuil de cette thèse : comment le peintre matérialise-t-il l'idée ? L'iconologie des matériaux, engagée de longue date dans l'interprétation de la charge sémantique attribuée aux matériaux artistiques, indique le chemin à emprunter pour résoudre le paradoxe essentiel de la peinture idéaliste, tel qu'elle se manifeste dans le cadre du Salon de la Rose † Croix. Cet axe de recherche invite à concilier la matérialité et l'idéalité de l'art en interrogeant frontalement la manière dont les choix techniques des artistes contribuent au programme iconographique de leurs œuvres. De l'iconologie des matériaux originelle de Thomas Raff aux investigations plus récentes d'Ann-Sophie Lehmann, la notion d'attribution apporte une clef d'interprétation utile à la compréhension du processus de matérialisation de l'idée dans la peinture idéaliste[1170].

L'attribution confère au matériau artistique une valeur sémantique, dont l'appréciation culturelle varie selon les époques, les pays et les individus[1171]. L'association entre le signifiant

---

[1168] SÉON Alexandre. Cité dans : GUINAUDEAU B[enjamin], « La Réaction idéaliste : A. Séon », *art. cit.*, p. 2.
[1169] LEHMANN Ann-Sophie, « How Materials Make Meaning », *op. cit.*, p. 6-27 : « Comment les matériaux créent du sens ». [Traduction personnelle.]
[1170] RAFF Thomas, *Die Sprache der Materialien*, *op. cit.* ; LEHMANN Ann-Sophie, « How Materials Make Meaning », *op. cit.*, p. 6-27.
[1171] LEHMANN Ann-Sophie, « How Materials Make Meaning », *op. cit.*, p. 18 : *« Attributes, on the other hand, arise from purposeful association and ideological intention and often imply a hierarchical ranking of materials. Dominant concepts of gender, religion and politics make for powerful yet unstable attributes because the way a material is perceived can vary over time and differ significantly from place to place. Thomas Raff has described this phenomenon aptly as the semantic charging and de-charging of materials. »* (« Les attributs, pour leur part, résultent d'une association intentionnelle et idéologique, et impliquent souvent un classement hiérarchique des matériaux. Les concepts prédominants de genre, de religion et de politique constituent des attributs puissants mais

(le matériau) et le signifié (l'idée) est définie par convention ou par analogie, deux modalités qui rappellent la distinction entre l'*allégorie* (« L'Allégorie parle à l'esprit ») et le *symbole* (« Le Symbole au contraire parle aux yeux ») dans le jargon de Maurice Denis et du courant symboliste[1172]. La matérialité de l'art idéaliste pourrait être qualifiée d'*allégorique*, lorsque la relation arbitraire du signifiant au signifié résulte de connexions intellectuelles partiellement sinon totalement étrangères aux caractéristiques naturelles de la matière, mais compréhensibles dans un contexte spatio-temporel donné : l'ivoire de la sculpture éburnéenne dans la Belgique fin-de-siècle, dont le renouveau motive Fernand Khnopff à présenter *Un masque* [fig. 89] à l'exposition de Tervuren en 1897, est un exemple patent de matériau investi de propagande coloniale à l'époque de l'importation de défenses d'éléphant depuis le Congo sous la domination du Roi Léopold II[1173]. La matérialité pourrait sinon être présumée *symbolique*, dès lors que le rapport suggestif du signifiant au signifié dépend de correspondances sensibles intrinsèques aux propriétés physiques du matériau : la cire des sculptures et des masques mortuaires du XIXe siècle, dans laquelle Khnopff modèle sa *Sibylle* [fig. 86], érige par exemple la figure féminine en effigie macabre évocatrice de maladie par sa couleur jaunâtre, de rigidité cadavérique par son durcissement au froid et de décomposition par sa détérioration progressive. De telles attributions, pressenties par Maria Golovteeva à partir de la sculpture de Khnopff, attendent d'être interprétées dans le domaine de la peinture idéaliste[1174].

La fonction allégorique des matériaux et des techniques choisis par les peintres rosicruciens participe à la construction d'une esthétique idéaliste, dont elle dénote les valeurs idéologiques (sociales, historiques ou encore religieuses) illustrées dans leurs œuvres ou formulées dans leurs écrits. La technique académique de l'*Orphée mort* [fig. 27] de Jean Delville ou la touche divisionniste de *L'Étang et la forêt* [fig. 106] d'Alphonse Osbert positionnent socialement les peintres, affiliés aux institutions officielles et conservatrices de l'État par leur respect du savoir-faire inculqué à l'école des Beaux-Arts, ou intégrés dans les cercles artistiques indépendants et progressistes par la reprise des expérimentations néo-impressionnistes. La recette de la tempera dans *Ancilla domini* [fig. 144] d'Armand Point ou

---

instables, car la manière dont un matériau est perçu peut varier au fil du temps et différer considérablement d'un endroit à l'autre. Thomas Raff a décrit ce phénomène avec justesse en tant que charge et décharge sémantiques des matériaux. ») [Traduction personnelle.]

[1172] DENIS Maurice, *Nouvelles Théories sur l'art moderne, sur l'art sacré, 1914-1921*, Paris, L. Rouart et J. Watelin, [1922], p. 176.

[1173] CLERBOIS Sébastien, *Or blanc : sculpture en ivoire, Congo et discours colonial sous le règne de Léopold II (1885-1910)*, Bruxelles, Peter Lang, 2023.

[1174] GOLOVTEEVA Maria, « Forming the Symbolist Identity: the Materiality of Fernand Khnopff's Sculptures », *art. cit*.

l'imitation de la fresque dans *Les Vierges* [fig. 194] d'Alexandre Séon concrétisent la rénovation de la tradition technique des maîtres de la Renaissance italienne, grâce à laquelle les artistes espèrent remédier à la dégradation physique de la peinture autant qu'à la décadence morale de l'art du XIXe siècle. Les illustrations aquarellées du *Livre des légendes* [fig. 33] d'André des Gachons ou le cadre vitré d'*Une aile bleue* [fig. 88] de Fernand Khnopff procèdent à la sacralisation de l'œuvre d'art, imprimée dans un missel ou enchâssée dans un reliquaire, deux objets empruntés à la liturgie chrétienne dans le contexte du renouveau catholique défendu au Salon de la Rose † Croix. D'autres choix techniques explicitent encore les convictions idéologiques des artistes idéalistes, notamment les attributs de genre de leurs matériaux et de leurs procédés : la virilité de la fresque, par opposition à la féminité de la peinture à l'huile, est une attribution bien comprise des peintres rosicruciens[1175].

La valeur symbolique des matériaux et des techniques des artistes idéalistes, fondée sur les propriétés physiques de la matière (densité, transparence, éclat), exprime leur recherche commune d'une dématérialisation de la peinture favorable à l'avènement de l'idée. La légèreté de la couche picturale – quasiment inexistante dans *L'Aveu* [fig. 175] d'Alexandre Séon, ou du moins impalpable dans le *Paysage au crépuscule* [fig. 9] de Maurice Chabas – accorde à la peinture le pouvoir de l'imagination, dont la ténuité de l'image mentale est préservée dans le tableau matériel par la réserve de la toile, le dessin au trait de la composition, le mélange en demi-pâte des couleurs ou le fondu de la touche. La translucidité de la pâte – propice à la stratification des couches colorées en peinture à l'œuf dans la *Princesse de légende* [fig. 167] d'Armand Point comme en peinture à l'huile dans *L'Ange des splendeurs* [fig. 16] de Jean Delville – renforce l'ambiguïté de la peinture idéaliste qui s'expose autant qu'elle se dérobe au regard sous le voile des demi-pâtes, des glacis et des vernis. La luminosité des couleurs – simplement dégradées vers le blanc dans la *Vision* [fig. 138] d'Alphonse Osbert ou littéralement éclairées au revers des décors du *Prince naïf* [fig. 41] d'André des Gachons – visualise l'aura d'une figure sainte ou la projection d'un conte imaginaire par l'immanence d'une lumière surgie de la préparation blanche de la toile ou perçant à travers la soie du support. L'ébauche en grisaille, la dilution de l'aquarelle, la vitre de protection, comme tant d'autres caractéristiques techniques de la peinture idéaliste, privilégient des matériaux aussi légers, translucides et lumineux que le verre, matière fin-de-siècle par excellence qui reçoit au même

[1175] POINT Armand, « L'éducation d'un artiste aux XIVe, XVe et XVIe siècles », *art. cit.*, octobre 1906, p. 283 : « Le procédé de la peinture à l'huile et au vernis eut bien vite un universel succès […]. Nouveau et plus aisé dans l'emploi, il subjugua tous les esprits, sauf le récalcitrant Michel-Ange, qui refusa de s'en servir et le méprisa au point de dire qu'il était bon pour des femmes. Quiconque a connu le métier mâle de la fresque partagera l'opinion du grand Florentin et en appréciera toute la profondeur. »

moment ses lettres de noblesse dans les vases, les vitraux et les verrières de l'Art nouveau. Leur immatérialité apparente symbolise l'élévation spirituelle de la peinture idéaliste.

La volonté de penser les matériaux au pluriel plutôt qu'au singulier, de manière à dépasser l'étude isolée des attributions sur laquelle s'est construite l'iconologie des matériaux, conduit Ann-Sophie Lehmann à en croiser l'analyse en termes d'interaction et de comparaison. L'interaction, d'une part, met en évidence les combinaisons entre différents matériaux dans des œuvres à la matérialité composite[1176]. Cette approche holistique, moins attentive aux composants individuels qu'à la fabrication globale de l'œuvre, s'impose comme une nécessité dans le cas de la peinture qui résulte de l'assemblage d'un support et d'un cadre, du mélange de liants et de pigments, de la stratification de dessous et de glacis, autant d'éléments parfois impossibles à dissocier à l'œil nu. La comparaison, d'autre part, prête attention aux références d'un matériau à un autre dans des œuvres dont la matérialité réelle s'efface devant la matière imitée[1177]. Cette analyse comparative se révèle pertinente dans le cas du symbolisme, dont le décloisonnement des disciplines artistiques encourage l'incursion des peintres dans plusieurs techniques voisines.

L'interaction de tous les arts visuels trouve dans l'esthétique idéaliste sa justification théorique, en raison de leur classification commune parmi les arts du dessin fondés sur la spiritualité de la ligne. Un dialogue permanent s'installe entre les matériaux et les techniques du dessin et de la peinture, inséparables dans les détrempes à l'exemple de *Nemesia* [fig. 71] de Khnopff et *Vers la lumière* [fig. 12] de Chabas, dans lesquelles le tracé sous-jacent de l'ébauche ou le cerne superficiel des motifs délimitent les couches colorées au crayon ou à la plume. La peinture idéaliste interagit par ailleurs avec l'art décoratif de l'encadrement, dont les incisions du cadre de bois répètent les contours des ornements à l'arrière-plan du *Portrait de*

[1176] LEHMANN Ann-Sophie, « How Materials Make Meaning », *op. cit.*, p. 12 : *« A* Materialikonographie*, as has been proposed by Thomas Raff, may tend to isolate materials, while in many cases meaning is created through and during interaction. Material interaction is prevalent in at least three phases: first during extraction, production and storage of materials; second in the process of making art; and lastly when materials have been stabilized in a finished work of art. »* (« Une *Materialikonographie*, telle que proposée par Thomas Raff, peut avoir tendance à isoler les matériaux, alors que le sens est créé par et pendant l'interaction dans de nombreux cas. L'interaction matérielle est fréquente dans au moins trois phases : premièrement lors de l'extraction, la production et le stockage des matériaux ; deuxièmement au cours du processus de création artistique ; et finalement lorsque les matériaux ont été stabilisés dans une œuvre aboutie. ») [Traduction personnelle.]

[1177] *Ibid*., p. 20 : *« materials are constantly compared to one another and in doing so often transgress each other's boundaries on a metaphorical as well as physical level. Imitation may be called the most radical practice of comparison and offers insights into the geographical availability and the value given to materials. »* (« les matériaux sont constamment comparés les uns aux autres et, ce faisant, transgressent souvent leurs limites respectives, tant sur le plan métaphorique que physique. L'imitation peut être considérée comme la pratique de comparaison la plus radicale, et donne un aperçu de la disponibilité géographique et de la valeur accordée aux matériaux. ») [Traduction personnelle.]

Joséphin Péladan [fig. 29] par Delville ; avec les arts appliqués comme l'illustration, sur les pages de *L'Album des légendes* [fig. 24] où se rencontrent la gravure et la peinture d'images imprimées avant d'être coloriées par Gachons ; ou encore avec l'architecture du lieu auquel se destine la peinture monumentale, une fonction anticipée par le support de plâtre et la forme en ogive choisis par Point pour son morceau de fresque *Avril* [fig. 147]. L'hybridité technique de l'art idéaliste incite la peinture à outrepasser son cadre matériel et intellectuel, avec pour ambition ultime celle d'une œuvre d'art totale, déjà envisagée par la synthèse des arts visuels et des arts du spectacle au Salon de la Rose † Croix[1178].

La comparaison entre les techniques artistiques témoigne d'une peinture idéaliste repliée sur elle-même, dans laquelle la représentation de la matière de la nature est distancée par l'autoréférence à la matérialité de l'art. L'imitation des qualités visuelles de la fresque au moyen de la peinture à l'huile, à travers une recherche de monumentalité, de clarté et de matité laissée à l'état d'esquisse préparatoire pour le décor *Les Éphèbes* [fig. 179] de Séon ou poussée jusqu'au très grand format dans *L'École de Platon* [fig. 21] de Delville, revendique la vocation plus décorative que mimétique de l'art idéaliste. Les peintres rosicruciens imitent pour la même raison des techniques non picturales. Le pastel, pratiqué en parallèle de la peinture à l'huile par Khnopff, se confond avec des tableaux comme *Des caresses* [fig. 61] qui en partagent les caractéristiques, du dégradé des tons à l'estompe de la touche, de la matité de la surface à l'encadrement sous verre. Le vitrail, dont Gachons reprend l'éclairage par transparence dans ses lumino-contes, sert également de modèle au cloisonnisme et à la bordure cintrée d'*Au seuil d'un rêve* [fig. 32]. L'orfèvrerie et l'émail, dans lesquels Point s'engage par la fondation du logis de Haute-Claire, alignent leurs procédés de fabrication sur celui des tableaux sortis du même atelier, à l'instar de *La Sirène* [fig. 171] qui anticipe la ciselure du métal par son ornementation au pinceau et l'éclat de l'émail par la superposition des glacis. L'illusionnisme de la représentation est rompu par la matérialité de l'œuvre qui révèle, à travers ses inspirations techniques, son artifice et son idéal.

Les variations techniques autour d'un programme iconographique unique inventent un troisième mode de dialogue entre la peinture idéaliste et les autres arts. Cette pratique est habituelle aux artistes rosicruciens, qui répètent de façon obsessionnelle leurs sujets favoris d'une œuvre à la suivante : le motif du masque [fig. 85, 87, 88, 89] est décliné par Khnopff en peinture dans *Une aile bleue*, au pastel dans *Secret-reflet*, en ivoire dans *Un masque*, en bronze

[1178] MIDAVAINE Lucien, « Music and the Convergence of the Arts in Symbolist Salons: From the Salons de la Rose†Croix to the Salons d'Art Idéaliste », *art. cit.*

dans *Tête d'Hypnos* ; de même que la *Princesse à la licorne* [fig. 163-166] est reproduite par Point au crayon rehaussé, à la peinture à l'œuf, au plâtre polychrome et à l'émail sur cuivre. Les variantes interrogent la signification des matériaux constitutifs de ces œuvres, qui ne proposent peut-être pas seulement des changements techniques, mais également des nuances sémantiques, autour d'un thème commun. L'incursion des peintres rosicruciens dans différentes techniques, au moyen de l'hybridation, de l'imitation ou de la variation, est révélatrice de leur approche décloisonnée de la matérialité de l'art idéaliste. Ils recherchent, dans les spécificités offertes par la peinture, comme dans les possibilités ouvertes par d'autres techniques, toutes les solutions possibles au problème de l'expression de l'idée dans la matière. Au-delà de la peinture, l'art idéaliste se matérialise à travers « toutes les substances, l'or, l'argent, la pierre, la soie, la couleur, le bois, le marbre, le fer, etc… qui reçoivent la double empreinte, mentale et manuelle, de la Volonté Esthétique[1179] ».

[1179] DELVILLE Jean, « Le principe social de l'art », *art. cit.*, p. 46.

SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE

Sources

(classement par ordre chronologique)

Écrits de peintres

Maurice Chabas

CHABAS Maurice, Lettre [à Joséphin Peladan], s. l., 24 février [1897]. Reproduit dans : [https://www.edition-originale.com/fr/beaux-arts/envois-dauteurs-manuscrits/chabas-lettre-autographe-signee-je-ne-puis-1897-71908], consulté le 19 mars 2023.

CHABAS Maurice. Cité dans : ROGER-MILÈS Léon, « Propos de peintres sur quelques maîtres d'autrefois », *Le Figaro*, nº 263, 20 septembre 1905, p. 4.

CHABAS Maurice, « Les idées de Maurice Chabas », *Les Tendances nouvelles*, nº 27, 4 février 1907, p. 467-468.

CHABAS Maurice, *et al*., « Enquête sur la Joconde », *La Grande Revue*, nº 17, 10 septembre 1911, p. 126-127.

CHABAS Maurice, « Du rôle social de l'art », *Herald of the Star*, vol. 3, nº 7, 11 juillet 1914, p. 396-400.

Jean Delville

DELVILLE Jean, *Les Horizons hantés*, Bruxelles, Lacomblez, 1892.

DELVILLE Jean, « Une Coopérative artistique », *La Ligue Artistique*, nº 6, 28 janvier 1894, p. 5-6.

DELVILLE Jean, « Le projet de Coopérative artistique », *La Ligue Artistique*, nº 8, 11 février 1894, p. 1-2.

DELVILLE Jean, « La prochaine réunion pour la Coopérative », *La Ligue Artistique*, nº 10, 25 février 1894, p. 1-2.

DELVILLE Jean, « Coopérative artistique : discours de Jean Delville », *La Ligue artistique*, nº 11, 11 mars 1894, p. 1-2.

DELVILLE Jean, *et al*., « Société Coopérative Artistique », *La Fédération artistique*, nº 44, août 1894, p. 482-484.

DELVILLE Jean, *Dialogues entre nous : argumentations kabbalistique, occultiste, idéaliste*, Bruges, Daveluy Frères, 1895.

DELVILLE Jean, « Exhortation à “L’Art idéaliste et mystique” », *La Ligue artistique*, nº 10, 19 mai 1895, p. 1-3.

DELVILLE Jean, « La nature et l’idée dans l’art », *La Ligue artistique*, nº 11, 2 juin 1895, p. 1-2.

DELVILLE Jean, « La fin du réalisme et la renaissance idéaliste (I) », *La Ligue artistique*, nº 19, 20 octobre 1895, p. 1-2.

DELVILLE Jean, « La fin du réalisme et la renaissance idéaliste (II) », *La Ligue artistique*, nº 22, 17 novembre 1895, p. 1-3.

DELVILLE Jean, « Le discours de Jean Delville : prononcé à sa réception dans la salle de l’académie comme lauréat du prix de Rome », *La Ligue artistique*, nº 22, 17 novembre 1895, p. 3-5.

DELVILLE Jean, « Documents à conserver », *La Ligue artistique*, nº 23, 4 décembre 1895, p. 3-4.

DELVILLE Jean, « Salons d’Art idéaliste », *La Ligue artistique*, nº 23, 4 décembre 1895, p. 6.

DELVILLE Jean, « La fin du réalisme et la renaissance idéaliste (III) », *La Ligue artistique*, nº 24, 20 décembre 1895, p. 1-3.

DELVILLE Jean, « Burne-Jones jugé par M. M. P. Kustoh », *La Ligue artistique*, nº 5, 8 mars 1896, p. 6.

DELVILLE Jean, *Le Frisson du Sphinx*, Bruxelles, Henri Lamertin, 1897.

DELVILLE Jean (dir.), *L’Art idéaliste*, 1897-1898.

DELVILLE Jean, *La Mission de l’art : étude d’esthétique idéaliste*, Bruxelles, Georges Balat, 1900.

DELVILLE Jean, « Le principe social de l’art », *La Belgique artistique et littéraire*, nº 19, avril 1907, p. 31-47.

DELVILLE Jean, « Notice sur Fernand Khnopff », *Annuaire de l’Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique*, nº 91, 1925, p. 1-21.

DELVILLE Jean, Catalogue raisonné de l’œuvre, 1941-1942. Reproduit dans : GUÉGUEN Daniel, *Jean Delville, la contre-histoire*, Paris, Lienart, 2016, p. 41-47.

DELVILLE Jean, Lettre à Armand Eggermont, Mons, 22 mars 1944. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Archives de l’art contemporain, fonds Armand Eggermont.

DELVILLE Jean, « Autobiographie », s. d. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Archives de l’art contemporain, fonds Jean Delville, 23792/1-4 5-8.

DELVILLE Jean, « Comment j'ai fondé la Coopérative artistique », s. d. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Archives de l'art contemporain, fonds Jean Delville, 21931/1-6.

André des Gachons

GACHONS André des et GACHONS Jacques des, *Le Prince naïf*, Paris, Edmond Girard, 1894.

GACHONS André des et GACHONS Jacques des (dir.), *L'Album des légendes*, n° 1-12, Paris, Edmond Girard, janvier-décembre 1894.

GACHONS Jacques des (dir.), *Le Livre des légendes*, n° 1-12, Paris, [J. des Gachons], janvier-décembre 1895.

Fernand Khnopff

KHNOPFF Fernand, Lettre à Paul Schultze-Naumburg, Bruxelles, février 1899. Reproduit dans : DE CROËS Catherine, DELEVOY Robert L. et OLLINGER-ZINQUE Gisèle, *Fernand Khnopff*, Paris, La Bibliothèque des arts, 1987 [1979], p. 26-27.

HOWE Jeffery W. (éd.), *Fernand Khnopff: Writings on Art and Artists*, Chestnut Hill, Boston College, 2016.

Alphonse Osbert

OSBERT Alphonse, Correspondance, 1883-1939. Paris, Musée d'Orsay, fonds Alphonse Osbert, RF.MO.ODO 2016, MS0470(01).

OSBERT Alphonse, Carnet, [vers 1898]. Paris, Musée d'Orsay, fonds Alphonse Osbert, RF.MO.ODO 2016, MS0470(15).

OSBERT Alphonse, Brouillon de lettre à un critique d'art [Félicien Fagus], Paris, 1er mai 1899. Paris, Musée d'Orsay, fonds Alphonse Osbert, RF.MO.ODO 2016, MS0470(01).

OSBERT Alphonse, Carnet, [vers 1911]. Paris, Musée d'Orsay, fonds Alphonse Osbert, RF.MO.ODO 2016, MS0470(12).

OSBERT Alphonse, Carnet, [vers 1915-1922]. Paris, Musée d'Orsay, fonds Alphonse Osbert, RF.MO.ODO 2016, MS0470(12).

OSBERT Alphonse, Carnet, [vers 1924-1932]. Paris, Musée d'Orsay, fonds Alphonse Osbert, RF.MO.ODO 2016, MS0470(12).

OSBERT Alphonse, Album « L'art de la reliure », s. d. Paris, Musée d'Orsay, fonds Alphonse Osbert, RF.MO.ODO 2016, MS0470(11).

Armand Point

POINT Armand, « Primitifs et symbolistes », *L'Ermitage*, n° 7, juillet 1895, p. 11-16.

POINT Armand, « Pise : Campo Santo », *L'Ermitage*, n° 9, septembre 1895, p. 129-133.

POINT Armand, *Peinture à l'œuf dite ooline, vernis à l'encaustique, procédés authentiques des égyptiens, des grecs et des primitifs, remis en usage par Armand Point*, Paris, Imprimerie des Beaux-Arts, 1896. Cahors, Bibliothèque patrimoniale, Fonds ancien, Br D 147, inv. 20290. Florence, Kunsthistorisches Institut, Max-Planch-Institut, Bibliothek, KHI: Y 3360.

POINT Armand, « Florence, Botticelli, La Primavera », *Mercure de France*, t. XVII, nº 73, 17 janvier 1896, p. 12-16.

POINT Armand, Lettre [à Jean Delville ?], Marlotte, 2 octobre 1896. Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, ML 02662/0009.

POINT Armand, Lettre à Georges Leygues, Rome, 16 octobre 1899. Reims, Bibliothèque Carnegie, fonds Pol Neveux, N.1.C.1.

POINT Armand, Lettres à Hélène Linder, [1900-1907], Archives Langlois-Berthelot. Reproduites dans : DORÉ Robert, *Armand Point et son œuvre (1861-1932)*, thèse de doctorat, DARRAGON Éric (dir.), Paris, Université Paris 1, 2007, annexe II-14 et annexe générale 3.

POINT Armand, Lettre à Hélène Linder, Paris, [26 mai 1901], Archives Langlois-Berthelot. Cité dans : FANICA Pierre-Olivier, « Armand Point (1860-1932) », *Bulletin d'information et de liaison de l'Association des amis de Bourron-Marlotte*, nº 30, automne-hiver 1992, p. 33.

POINT Armand, Lettre à Hélène Linder, [Paris], [juin 1901], Archives Langlois-Berthelot. Cité dans : FANICA Pierre-Olivier, « Armand Point et Haute-Claire », *Bulletin d'information et de liaison de l'Association des amis de Bourron-Marlotte*, nº 31, printemps-été 1993, p. 28.

POINT Armand, « L'éducation d'un artiste aux XIVe, XVe et XVIe siècles », *La Rénovation esthétique*, nº 6, octobre 1905, p. 283-289.

POINT Armand, « L'éducation d'un artiste aux XIVe, XVe et XVIe siècles », *La Rénovation esthétique*, nº 7, novembre 1905, p. 3-11.

POINT Armand, « L'éducation d'un artiste aux XIVe, XVe et XVIe siècles », *La Rénovation esthétique*, nº 8, décembre 1905, p. 59-68.

POINT Armand, « L'éducation d'un artiste aux XIVe, XVe et XVIe siècles », *La Rénovation esthétique*, nº 9, janvier 1906, p. 118-123.

POINT Armand, « L'éducation d'un artiste aux XIVe, XVe et XVIe siècles », *La Rénovation esthétique*, nº 10, février 1906, p. 171-175.

POINT Armand, « L'éducation d'un artiste aux XIVe, XVe et XVIe siècles », *La Rénovation esthétique*, nº 11, mars 1906, p. 229-236.

POINT Armand, « L'éducation d'un artiste aux XIVe, XVe et XVIe siècles », *La Rénovation esthétique*, nº 13, mai 1906, p. 5-12.

POINT Armand, « L'éducation d'un artiste aux XIVe, XVe et XVIe siècles », *La Rénovation esthétique*, no 15, juillet 1906, p. 115-120.

POINT Armand, « L'éducation d'un artiste aux XIVe, XVe et XVIe siècles », *La Rénovation esthétique*, no 17, septembre 1906, p. 238-246.

POINT Armand, « L'éducation d'un artiste aux XIVe, XVe et XVIe siècles », *La Rénovation esthétique*, no 18, octobre 1906, p. 283-292.

POINT Armand, « L'éducation d'un artiste aux XIVe, XVe et XVIe siècles », *La Rénovation esthétique*, no 20, décembre 1906, p. 68-75.

POINT Armand, « Un mécène », *La Rénovation esthétique*, no 22, février 1907, p. 175-181.

POINT Armand, « Réponse à la critique contemporaine », *La Rénovation esthétique*, no 27, juillet 1907, p. 115-121.

POINT Armand, « Lettre ouverte à Monsieur le Ministre des Beaux-Arts », *La Rénovation esthétique*, no 55, novembre 1909, p. 3-5.

POINT Armand, « Deuxième lettre ouverte à Monsieur le Ministre des Beaux-Arts », *La Rénovation esthétique*, no 60, avril 1910, p. 243-247.

POINT Armand, Lettres à son fils, Murols, 1915-1924, Saint-Germain-en-Laye, Musée du Prieuré. Reproduites dans : DORÉ Robert, *Armand Point et son œuvre (1861-1932)*, thèse de doctorat, DARRAGON Éric (dir.), Paris, Université Paris 1, 2007, annexe générale 3.

POINT Armand, « Souvenir d'un voyage en Italie avec Élémir Bourges », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, no 164, 5 décembre 1925, p. 5.

POINT Armand, « Faut-il "nettoyer" et restaurer les œuvres d'art ? », *Comœdia*, no 6588, 2 février 1931, p. 8.

MARIE Gisèle (éd.), *Élémir Bourges ou l'éloge de la grandeur : correspondance inédite avec Armand Point*, [Paris], Mercure de France, 1962.

Alexandre Séon

SÉON Alexandre, Lettre à Alphonse Osbert, s. l., 28 septembre 1889. Cité dans : JUMEAU-LAFOND Jean-David (dir.), *Alexandre Séon (1855-1917) : la beauté idéale*, catalogue d'exposition (Quimper, Musée des Beaux-Arts, 19 juin – 28 septembre 2015, Valence, Musée d'Art et d'Archéologie, octobre 2015 – février 2016), Milan, Silvana, 2015, p. 39.

SÉON Alexandre, Lettre au ministre des Beaux-Arts, 18 mars 1892. Paris, Archives nationales, F21 4341. Reproduit dans : JUMEAU-LAFOND Jean-David (dir.), *Alexandre Séon (1855-1917) : la beauté idéale*, catalogue d'exposition (Quimper, Musée des Beaux-Arts, 19 juin – 28 septembre 2015, Valence, Musée d'Art et d'Archéologie, octobre 2015 – février 2016), Milan, Silvana, 2015, p. 264.

SÉON Alexandre. Cité dans : GUINAUDEAU B[enjamin], « La Réaction idéaliste : A. Séon », *La Justice*, nº 4520, 30 mai 1892, p. 2.

SÉON Alexandre, Lettre à Jean Grivolat, Paris, [vers 1896-1897]. Saint-Étienne, Musée d'Art moderne et contemporain. Communiquée par : M. Jean-David Jumeau-Lafond, 8 mai 2023.

SÉON Alexandre, Lettre à Jean Grivolat, Paris, 1897. Saint-Étienne, Musée d'Art moderne et contemporain. Communiquée par : M. Jean-David Jumeau-Lafond, 8 mai 2023.

SÉON Alexandre, Lettre à Jean Grivolat, s. l., 1908. Cité dans : JUMEAU-LAFOND Jean-David (dir.), *Alexandre Séon (1855-1917) : la beauté idéale*, catalogue d'exposition (Quimper, Musée des Beaux-Arts, 19 juin – 28 septembre 2015, Valence, Musée d'Art et d'Archéologie, octobre 2015 – février 2016), Milan, Silvana, 2015, p. 246.

SÉON Alexandre, Traité, s. d. Reproduit dans : JUMEAU-LAFOND Jean-David (dir.), *Alexandre Séon (1855-1917) : la beauté idéale*, catalogue d'exposition (Quimper, Musée des Beaux-Arts, 19 juin – 28 septembre 2015, Valence, Musée d'Art et d'Archéologie, octobre 2015 – février 2016), Milan, Silvana, 2015, p. 23-25, 38-40 et 201-203.

Peintres contemporains

BERNARD Émile, *Propos sur l'art*, Paris, Séguier, 1994 [1889-1939].

BERNARD Émile (dir.), *La Rénovation esthétique*, nº 1-60, 1905 – 1910.

DENIS Maurice, *Théories (1890-1910) : du Symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris, Bibliothèque de l'Occident, 1912.

DENIS Maurice, *Nouvelles Théories sur l'art moderne, sur l'art sacré, 1914-1921*, Paris, L. Rouart et J. Watelin, [1922].

DENIS Maurice et SÉRUSIER Paul, *ABC de la peinture, suivi d'une étude sur la vie et l'œuvre de Paul Sérusier par Maurice Denis*, Paris, Floury, 1942.

Salon de la Rose † Croix

Catalogues d'exposition

Catalogue du Salon de la Rose+Croix, catalogue d'exposition (Paris, Galeries Durand-Ruel, 10 mars 1892 – 10 avril 1892), Tours, Imprimerie E. Arrault et Cie, 1892.

Salon de la Rose † Croix, catalogue d'exposition (Paris, Galeries Durand-Ruel, 10 mars 1892 – 10 avril 1892), Paris, A. Warmont, 1892.

Catalogue officiel illustré de 160 dessins du second Salon de la Rose † Croix avec la règle esthétique et les constitutions de l'ordre, catalogue d'exposition (Paris, Palais du Champ-de-Mars, 28 mars – 30 avril 1893), Paris, Librairie Nilsson, 1893.

Ordre de Rose † Croix : IIIe Geste esthétique, troisième Salon, catalogue d'exposition (Paris, 5 rue de la Paix, 8 avril – 7 mai 1894), Paris, s. n., 1894.

Catalogue des œuvres de dessin, peinture et sculpture exposées au quatrième Salon de la Rose+Croix, catalogue d'exposition (Paris, 5 rue de la Paix, 20 mars – 20 avril 1895), *in Bulletin mensuel de l'Ordre de la Rose + Croix du Temple et du Graal contenant le catalogue du IVe Salon*, n° 1, avril 1895, p. 3-10.

Salon de la Rose † Croix, catalogue d'exposition (Paris, Galerie des Arts Réunis, 20 mars – 20 avril 1896), Paris, Léopold Verger et Cie, 1896.

Ordre de la Rose † Croix : VIe Geste esthétique, sixième Salon, catalogue d'exposition (Paris, Galerie Georges Petit, 5 – 31 mars 1897), Paris, Georges Petit, 1897.

Écrits de Joséphin Peladan

PELADAN Joséphin, « Salon de 1884 », *L'Artiste*, vol. I, 1884, p. 414-454.

PELADAN Joséphin, « Introduction à l'histoire des peintres de toutes les écoles depuis les origines jusqu'à la Renaissance : Quattrocentisti, L'Orcagna », *L'Artiste*, janvier 1884, p. 41-61.

PELADAN Joséphin, « Introduction à l'histoire des peintres de toutes les écoles depuis les origines jusqu'à la Renaissance : Quattrocentisti, L'Angelico », *L'Artiste*, mars 1884, p. 177-199.

PELADAN Joséphin, *L'Art ochlocratique*, Paris, Camille Dalou, 1888.

PELADAN Joséphin, *Le Salon de Joséphin Peladan avec instauration de la Rose-Croix esthétique*, Paris, E. Dentu, 1891.

PELADAN Joséphin, *Salon de la Rose † Croix : règles et monitoires*, Paris, E. Dentu, 1891.

PELADAN Joséphin, « Le Salon de la Rose+Croix », *Le Figaro*, n° 245, 2 septembre 1891, p. 1.

PELADAN Joséphin, *Constitutions de la Rose-Croix, le Temple et le Graal*, Paris, Secrétariat, 1893.

PELADAN Joséphin, *L'Art idéaliste et mystique : doctrine de l'Ordre et du Salon annuel des Rose+Croix*, Paris, Chamuel, 1894.

PELADAN Joséphin, « Dédicace à Armand Point », *in Le Dernier Bourbon*, Paris, Chamuel, 1895, p. VII-IX.

Divers

ADAM Paul, BARLET Charles, GUAITA Stanislas de, *et al.*, *Ordre kabbalistique de la Rose † Croix*, [Paris], [s. n.], 1891.

La Rose+Croix : organe trimestriel de l'Ordre, Paris, Commanderie de Tiphereth, 1892-1895.

LARMANDIE Léonce de, *L'Entracte idéal : histoire de la Rose-Croix*, Paris, Bibliothèque Chacornac, 1903.

Littérature artistique

Traités anciens

PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle* [*Naturalis historia*], LITTRÉ Émile (trad.), Paris, J. J. Dubochet, Le Chevalier et Cie, 1848-1850 [vers 77].

THÉOPHILE, *De arte pingendi*, *in* RASPE Rudolf Erich, *A Critical Essay on Oil-Painting*, London, H. Goldney, 1781 [premier quart du XIIe siècle].

THÉOPHILE, *Diversarum artium schedula*, *in* LESSING Gotthold Ephraim, *Zur Geschichte und Litteratur aus den Schätzen der herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel*, t. 6, Braunschweig, Waysenhaus-Buchhandlung, 1781 [premier quart du XIIe siècle].

THÉOPHILE, *Essai sur divers arts* [*Diversarum artium schedula*], L'ESCALOPIER Charles de (trad.), Paris, J. A. Toulouse, J. Techener, J. P. Delion, Leipzig, Brockhaus et Avenarius, 1843 [premier quart du XIIe siècle].

CENNINI Cennino, *Traité de la peinture de Cennino Cennini, mis en lumière pour la première fois avec des notes par le chevalier G. Tambroni* [*Il libro dell'arte*], MOTTEZ Victor (trad.), Paris, Vve J. Renouard, 1858 [entre 1390 et 1437].

VINCI Léonard de, *Traité de la peinture*, PELADAN Joséphin (trad.), Paris, Delagrave, 1910 [entre 1487 et 1513].

VASARI Giorgio, *Vies des peintres, sculpteurs et architectes* [*Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori*], LECLANCHÉ Léopold (trad.), Paris, Just Tessier, 1839-1842 [1550].

VASARI Giorgio, CHASTEL André (éd.), *Les Vies des plus excellents peintres, sculpteurs, et architectes*, vol. I, Arles, Actes sud, 2005 [1550].

ARMENINI Giovanni Battista, *De veri precetti della pittura*, Ravenna, Francesco Tebaldini, 1587.

Traités contemporains

CAYLUS Anne Claude Philippe de et MAJAULT Michel-Joseph, *Mémoire sur la peinture à l'encaustique et sur la peinture à la cire*, Genève, Pissot, 1755.

TAUBENHEIM Charles (baron de), *La Cire alliée avec l'huile, ou la peinture à huile-cire*, Manheim, Imprimerie de l'Académie électorale, 1770.

VALENCIENNES Pierre-Henri de, *Élémens de perspective pratique, à l'usage des artistes, suivis de réflexions et conseils à un élève sur la peinture, et particulièrement sur le genre du paysage*, Paris, Desenne, Duprat, 1799.

BOUVIER Pierre Louis, *Manuel des jeunes artistes et amateurs en peinture*, Paris, F.-G. Levrault, 1827.

PAILLOT DE MONTABERT Jacques-Nicolas, *Traité complet de peinture*, t. I-IX, Paris, J.-F. Delion, 1829-1851.

MÉRIMÉE Léonor, *De la peinture à l'huile, ou des procédés matériels employés dans ce genre de peinture, depuis Hubert et Jean Van Eyck jusqu'à nos jours*, Paris, Huzard, 1830.

CHEVREUL Michel-Eugène, *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés*, Paris, Pitois-Levrault et Cie, 1839.

MÉRIMÉE Léonor, *The Art of Painting in Oil and in Fresco: Being a History of the Various Processes and Materials Employed, from Its Discovery, by Hubert and John Van Eyck, to the Present Time*, London, Whittaker & Company, 1839.

HUSSENOT Jacques Auguste, *Mémoire sur un mode d'application à l'huile ou à la cire, dit peinture en feuilles*, Metz, Alcan, 1854.

BORROMÉE Denis Henry, *Régénération de la peinture à fresque par des procédés équivalents à ceux des anciens : système complété par des recherches sur les principales causes d'avaries de la peinture murale et de la peinture sur toile et sur panneau*, Paris, Didot, 1861.

COUTURE Thomas, *Méthode et entretiens d'atelier*, Paris, s. n., 1867.

ROBERT Karl [MEUSNIER Georges], *Traité pratique de la peinture à l'huile (paysage)*, Paris, G. Meusnier, 1878.

PEREIRA Alphonse de, *Sur le procédé de la peinture en détrempe et de son emploi : encore un mot aux artistes*, [Stuttgart], [A. Lindheimer], 1882.

CROS Henry et HENRY Charles, *L'Encaustique et les autres procédés de peinture chez les anciens : histoire et technique*, Paris, Rouam, 1884.

BRACQUEMOND Félix, *Du dessin et de la couleur*, Paris, G. Charpentier, 1885.

ROBERT Karl [MEUSNIER Georges], *Traité pratique de l'enluminure des livres d'heures, canons d'autel, images et gravures, selon la méthode des anciens, d'après les documents du moine Théophile, et selon les procédés modernes, d'après les meilleurs Artistes-Peintres, Imagiers et Enlumineurs*, Paris, G. Meusnier, 1898 [1888].

DÉNEUX Gabriel, *Un procédé de peinture inaltérable : la peinture à l'encaustique*, Paris, Imprimerie de la société de typographie, 1890.

ROBERT Karl [MEUSNIER Georges], *Traité pratique de la peinture à l'huile (portrait et genre)*, Paris, Henri Laurens, 1891.

VIBERT Jehan Georges, *La Science de la peinture*, Paris, Ollendorff, 1891.

BLOCKX Jacques, *Compendium à l'usage des artistes peintres et des amateurs de tableaux*, Anvers, Imprimerie J.-E. Buschmann, 1922 [Paris, L. Baschet, 1892].

DÉNEUX Gabriel, *Mode d'emploi des couleurs à l'encaustique pour l'émaillage athénien : procédé inaltérable de G. Déneux*, Paris, Lefranc & Cie, 1892.

DÉNEUX Gabriel, *La Peinture à l'encaustique avec les couleurs inaltérables de Gabriel Déneux*, Paris, Lefranc & Cie, 1892.

VIBERT Jehan Georges, *The Science of Painting*, London, Percy Young, 1892.

LIBONIS [Léon], *Traité pratique de la couleur dans la nature et dans les arts : composition, mélange, solidité, jeu et nuance des couleurs, etc*., Paris, Henri Laurens, 1897.

VIBERT Jehan Georges, *Considérations sur la peinture à l'œuf : notes et renseignements sur les produits préparés pour la peinture artistique d'après les procédés de J.-G. Vibert*, Paris, Lefranc & Cie, 1897.

VIBERT Jehan Georges, *Renseignements sur la peinture à l'œuf et sur les procédés des peintres primitifs, reconstitués et rendus pratiques par J.-G. Vibert*, Paris-Montrouge, Imprimerie Paul Schmidt, [1897].

SIGNAC Paul, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*, Paris, H. Floury, 1911 [*La Revue Blanche*, 1898].

FLEURY Paul, *Traité pratique de la dorure sur bois*, Paris, Garnier frères, 1908.

MOREAU-VAUTHIER Charles, *La Peinture : les divers procédés, les maladies des couleurs, les faux tableaux*, Paris, Hachette, 1913.

BAUDOÜIN Paul, *La Fresque : sa technique, ses applications*, Paris, Librairie centrale des Beaux-Arts, 1914.

MOREAU-VAUTHIER Charles, *Comment on peint aujourd'hui*, Paris, Floury, 1923.

Théorie de l'art idéaliste

HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique*, t. I-II, BÉNARD Charles (trad.), Paris, Librairie générale française, 1997 [1832].

PAILLOT DE MONTABERT Jacques-Nicolas, *L'Artistaire : livre des principales initiations aux beaux-arts, la peinture, la sculpture, l'architecture, la poésie, la musique, la mimique et la gymnastique*, Paris, Alexandre Johanneau, 1855.

SCHELLING Friedrich Wilhelm Joseph von, *Philosophie de l'art*, PERNET Alain et SULZER Caroline (trad.), Grenoble, Jérôme Million, 1999 [1859].

MAIGNIEN Charles-Ambroise-Napoléon, *Études de littérature et d'art*, Grenoble, A. Merle et Cie, 1862.

BLANC Charles, *Grammaire des arts du dessin : architecture, sculpture, peinture*, Paris, Jules Renouard, 1867.

MORÉAS Jean, « Un manifeste littéraire : le symbolisme », *Le Figaro : supplément littéraire du dimanche*, n° 38, 18 septembre 1886, p. 150-151.

AURIER Gabriel Albert, « Le symbolisme en peinture : Paul Gauguin », *Mercure de France*, t. II, n° 15, mars 1891, p. 155-165.

GERMAIN Alphonse, « Sur un tableau refusé : théorie du symbolisme des teintes », *La Plume*, n° 50, 15 mai 1891, p. 171-172.

GERMAIN Alphonse, « Théorie des déformateurs : exposé et réfutation », *La Plume*, n° 57, 1er septembre 1891, p. 289-290.

AURIER Gabriel Albert, « Les symbolistes », *Revue encyclopédique*, n° 32, 1892, p. 474-486.

GERMAIN Alphonse, *Pour le Beau : essai de kallistique*, Paris, Edmond Girard, 1893.

SOULIER Gustave, « Les Artistes de l'âme », *L'Art et la vie*, janvier 1895, p. 22-34.

MELLERIO André, *Le Mouvement idéaliste en peinture*, Paris, H. Floury, 1896.

Critique d'art

BAUDELAIRE Charles, *Salon de 1845*, Paris, Jules Labitte, 1845.

GAUTIER Théophile, « Salon de 1857 », *L'Artiste*, t. I, 1857, p. 189-192.

DELABORDE Henri, *Ingres : sa vie, ses travaux, sa doctrine d'après les notes manuscrites et les lettres du maître*, Paris, Henri Plon, 1870.

HUYSMANS Joris-Karl, *L'Art moderne*, Paris, Stock, 1902 [1883].

DUJARDIN Édouard, « Aux XX et aux Indépendants : le cloisonisme », *La Revue indépendante de littérature et d'art*, n° 17, 1er mars 1888, p. 487-492.

BLANCHEDIEU Marcel, CROZE Jean-Louis et MAILLARD Léon, *L'Imagier Andhré des Gachons*, Paris, La Plume, 1892.

TAEYE Edmond Louis de, « Fernand Khnopff », *in Les Artistes contemporains : leurs vies, leurs œuvres, leur place dans l'art*, Bruxelles, Castaigne, 1894, p. 739-749.

MICHEL André, « Quelques manières de peindre. Huile et détrempe », *in Notes sur l'art moderne*, Paris, Armand Colin et Cie, 1896, p. 285-297.

LAGYE Gustave, « La peinture à l'œuf », *La Ligue artistique*, n° 17, 1er septembre 1896, p. 4.

MAUCLAIR Camille, « Armand Point, peintre, fresquiste, émailleur, orfèvre », *La Revue des revues*, vol. 33, n° 10, 15 mai 1900, p. 359-374.

DAURELLE Jacques, FORT Paul, MARGUERITTE Paul, *et al.*, *Armand Point et son œuvre*, Paris, La Plume, 1901.

HAMEL Henry, « Causerie de la semaine : couleurs à l'huile d'œuf », *Journal des artistes*, 1er mai 1904, p. 4417-4419.

WALDSCHMIDT Wolfram, « Das Heim eines Symbolisten », *Dekorative Kunst*, janvier 1906, p. 158-166.

DUMONT-WILDEN Louis, *Fernand Khnopff*, Bruxelles, G. Van Oest & Cie, 1907.

BIERMÉ Maria, « Fernand Khnopff », *La Belgique Artistique et Littéraire*, no 22, juillet 1907, p. 96-113.

LAILLET Hélène, « The Home of an Artist: Fernand Khnopff's Villa at Brussels », *The Studio*, vol. LVII, no 237, décembre 1912, p. 201-208.

VOLLARD Ambroise, « La manière "aigre" de Renoir », *in Auguste Renoir (1841-1919)*, Paris, G. Crès, 1920, p. 135-144.

ANONYME, « Armand Point refait une de ses œuvres entièrement détériorée », *Comœdia*, no 5965, 18 mai 1929, p. 1.

Divers

QUATREMÈRE DE QUINCY Antoine, *Considérations sur les arts du dessin en France,* Paris, Desenne, 1791.

DELACROIX Eugène, *Journal*, t. I-III, Paris, Plon-Nourrit, 1893-1895 [1823-1850, 1850-1854, 1855-1863].

BOUTARD Jean-Baptiste-Bon, *Dictionnaire des arts du dessin, la peinture, la sculpture, la gravure et l'architecture*, Paris, C. Gosselin, Le Normant père, 1826.

ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS, *Statuts et règlements*, Paris, Firmin Didot frères, 1863.

VITET Ludovic, « De l'enseignement des arts du dessin en France », *Revue des deux mondes*, t. 54, 1864, p. 74-107.

LITTRÉ Émile, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1873-1874.

FROMENTIN Eugène, *Les Maîtres d'autrefois : Belgique, Hollande*, Paris, Plon, 1876.

LAFORGUE Jules, « Définition du plein air », *in Œuvres complètes*, Paris, Société du Mercure de France, 1903 [1883], p. 143.

MORRIS William, *L'Art et l'artisanat*, Paris, Payot & Rivages, 2011 [1883-1891].

ADELINE Jules, *Lexique des termes d'art*, Paris, Quantin, [1884].

MÜNTZ Eugène, *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, t. I-III (Italie : Les primitifs, L'Âge d'or, La fin de la Renaissance), Paris, Hachette, 1889, 1891, 1895.

VAN DRIESTEN Joseph-Guillaume-Emmanuel, *Livre d'heures*, Paris, Desgodets et Gérard, 1890.

GUILLOT Ernest, *L'Ornementation des manuscrits au Moyen Âge : recueil de documents, lettres ornées, bordures, miniatures & tirés des principaux manuscrits de la Bibliothèque nationale, de diverses bibliothèques et des documents de l'époque*, Paris, L. Turgis et fils, 1892.

Le Coloriste enlumineur : journal d'enseignement du dessin, de la miniature, des émaux, de l'aquarelle, de la peinture sur verre, sur soie, etc.., à l'usage des amateurs et professionnels, Paris, Desclée de Brouwer, mai 1893 – avril 1899.

JARRY Alfred et GOURMONT Remy de (dir.), *L'Ymagier*, n° 1-8, octobre 1894 – décembre 1896.

SOCIÉTÉ DES ARTISTES FRANÇAIS, *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants*, catalogue d'exposition (Paris, Palais des Champs-Élysées, 1896), Paris, Paul Dupont, 1896.

SOCIÉTÉ NATIONALE DES BEAUX-ARTS, *Catalogue illustré des ouvrages de peinture, sculpture et gravure*, catalogue d'exposition (Paris, Champ-de-Mars, 1896), Paris, E. Bernard et Cie, 1896.

VACHON Marius, *Pour devenir un artiste : maximes, conseils et exemples d'après les maîtres français contemporains*, Paris, Delagrave, 1903.

GERMAIN Alphonse, *Comment rénover l'art chrétien : caractères de l'art chrétien, causes de sa dégénérescence et moyens de le relever*, Paris, Bloud, 1906.

TARABOUKINE Nikolaï, « Du chevalet à la machine », *in Le Dernier Tableau : du chevalet à la machine, pour une théorie de la peinture, écrits sur l'art et l'histoire de l'art à l'époque du constructivisme russe*, Paris, Champ Libre, 1980 [1923].

VOLLARD Ambroise, *Souvenirs d'un marchand de tableaux*, Paris, Albin Michel, 1937.

Archives

Archives nationales

Dossier d'artiste sur Armand Point, 1882-1929. Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, Archives du bureau des travaux d'art, F/21/4334.

Dossier sur la bourse de voyage d'Armand Point, 1893. Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, Archives du bureau des travaux d'art, Prix du Salon, prix national, bourses de voyages et autres récompenses du Salon, Bourses de voyage 1893-1895, F/21/4117/A.

Dossier sur la commande d'*Avril* à Armand Point, 1895. Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, Archives du bureau des travaux d'art, Commandes d'acquisitions d'œuvres d'art par l'État (peintures, aquarelles, dessins), F/21/2145.

Dossier sur la commande de *L'Espérance et la douleur* à Armand Point, 1895. Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, Archives du bureau des travaux d'art, Commandes d'acquisitions d'œuvres d'art par l'État (peintures, aquarelles, dessins), F/21/2145.

Dossiers sur la Commission de restauration des musées nationaux, 1895-1932. Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, Archives des musées nationaux, Département des peintures du musée du Louvre, Commissions de restauration, 20144790/10 – 20144790/13.

Dossier sur la mission d'Armand Point en Italie, 1897. Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, Archives du bureau des travaux d'art, F/21/4048.

Maison Blanchet

CHABAS Maurice, Carte de visite [à Émile Blanchet], Paris, [vers 1898]. Reproduit dans : BLANCHET Frédéric, *Les Blanchet, teinturiers, broyeurs, marchands de couleurs, papetiers, libraires, 1834-1964 : contribution à l'histoire de la famille Blanchet*, 2015, p. 100-101, [https://issuu.com/blanchet10/docs/marchand_de_couleurs_rev02i], consulté le 25 juillet 2021.

MARTIN Henri, Lettre [à Émile Blanchet], s. l., [1909 ?]. Reproduit dans : Maison Blanchet : Martin (Henri), [https://sites.google.com/view/maison-blanchet/artistes-m/martin-henri], consulté le 24 octobre 2023.

MAXENCE Edgard, Facture, carte de visite et quinze lettres à Émile Blanchet, [La Bernerie-en-Retz], [Golfe-Juan], [Nantes], [Paris], 1909-1925. Reproduit dans : BLANCHET Frédéric, *Les Blanchet, teinturiers, broyeurs, marchands de couleurs, papetiers, libraires, 1834-1964 : contribution à l'histoire de la famille Blanchet*, 2015, p. 41 et 156-162, [https://issuu.com/blanchet10/docs/marchand_de_couleurs_rev02i], consulté le 25 juillet 2021.

CORNILLIER Pierre-Émile, Lettre à Émile Blanchet, [Paris], 9 décembre 1913. Reproduit dans : Maison Blanchet : Cornillier (Pierre-Émile), [https://sites.google.com/view/maison-blanchet/artistes-c/cornillier-pierre-emile], consulté le 24 octobre 2023.

BLANCHET Frédéric, *Les Blanchet, teinturiers, broyeurs, marchands de couleurs, papetiers, libraires, 1834-1964 : contribution à l'histoire de la famille Blanchet*, 2015, [https://issuu.com/blanchet10/docs/marchand_de_couleurs_rev02i], consulté le 25 juillet 2021.

BLANCHET Frédéric, « Maison Blanchet (1834-1964) », [https://sites.google.com/view/maison-blanchet/accueil], consulté le 24 octobre 2023.

Maison Lefranc & Cie

LEFRANC & Cie, *Fabrique de couleurs & vernis : couleurs fines et matériel pour la peinture à l'huile*, Paris, Lefranc & Cie, 1892. Washington, National Gallery of Art, N8540 .A15 1892, [https://library.nga.gov/permalink/01NGA_INST/1qqg09j/alma992317383504896], consulté le 25 mai 2023.

LEFRANC & Cie, Brevet d'invention n° 249301 pour un nouveau système de palette pour la peinture artistique, 30 juillet 1895. Courbevoie, Institut national de la propriété industrielle, Archives, 1BB249301.

LEFRANC & Cie, *Fabrique de couleurs & vernis : couleurs fines et matériel pour la peinture à l'huile*, Paris, Lefranc & Cie, 1896. Paris, Bibliothèque nationale de France, MFICHE 4-WZ-2692 (1896).

HARANCHIPY J. et STENGER F. (éd.), *Les Peintres et la couleur*, Paris, Lefranc et Cie, 1902.

CALVET H., HARANCHIPY J. et STENGER F. (éd.), *Les Peintres et la couleur*, Paris, Lefranc et Cie, 1925.

Marché du matériel artistique

RAND John Goffe, Brevet : « Improvement in the Construction of Vessels or Apparatus for Preserving Paint », 11 septembre 1841. Washington, Smithsonian Institution, Archives of American Art, John Goffe Rand papers.

DÉNEUX Gabriel, Brevet d'invention n° 205302 pour un nouveau genre de couleurs inaltérables destinées à être employées à chaud, c'est-à-dire par la méthode dite à l'encaustique, pour la peinture artistique et la décoration, 26 avril 1890. Courbevoie, Institut national de la propriété industrielle, Archives, 1BB205302.

Archives de la Société Coopérative Artistique, 1894-1986. Bruxelles, Archives de la Ville de Bruxelles, n° 45/39.

ROSSIGNEUX Charles, « Rapport fait, au nom du Comité des Constructions et des Beaux-Arts, sur les procédés de peinture à fresque de M. Marzocchi di Bellucci », *Bulletin de la Société d'encouragement pour l'industrie nationale*, 4e série, t. X, 1895, p. 821-823.

Registre d'enregistrement des plis cachetés, 23 février 1895. Paris, Institut de France, Académie des sciences, archives.

SENNELIER Gustave, *Catalogue général illustré : G. Sennelier fabricant de couleurs fines et matériel d'artistes*, Paris, Sennelier, 1896. Paris, Bibliothèque Forney, CC 2820"1896"Plano, [https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/ark:/73873/pf0002006851/], consulté le 25 mai 2023.

DÉNEUX Gabriel, Brevet d'invention n° 257329 pour l'application des couleurs dites à l'encaustique, à la peinture murale ou peinture des bâtiments, pour constituer un genre d'émaillage dit émaillage athénien, 18 juin 1896. Courbevoie, Institut national de la propriété industrielle, Archives, 1BB257329.

Annuaire du commerce Didot-Bottin, s. l., s. n., 1910, 1911, 1913.

SENNELIER Gustave, *La Chimie des couleurs*, Paris, s. n., 1912.

Documentation

C2RMF et IRPA

Dossier d'Alexandre Séon, *Lamentation d'Orphée*, Paris, C2RMF, F17919.

Dossier d'Alexandre Séon, *Sâr Joséphin Péladan*, Paris, C2RMF, F8946.

Dossiers d'Alphonse Osbert, *Les Chants de la nuit*, Paris, C2RMF, F14215 et P13928.

Dossier d'Alphonse Osbert, *Femme à la lyre au coucher du soleil*, Paris, C2RMF, F13849.

Dossier d'Alphonse Osbert, *Feuilles d'automne*, Paris, C2RMF, C2RMF70533.

Dossier d'Alphonse Osbert, *La Mort du moine*, Paris, C2RMF, C2RMF70532.

Dossier d'Alphonse Osbert, *Paysage avec sphinx*, Paris, C2RMF, C2RMF77393.

Dossier d'Alphonse Osbert, *La Plainte de Sapho*, Paris, C2RMF, C2RMF70531.

Dossier d'Alphonse Osbert, *Le Soir sur le lac*, Paris, C2RMF, C2RMF70540.

Dossier d'Alphonse Osbert, *Soleil couchant à Éragny*, Paris, C2RMF, C2RMF70536.

Dossier d'Alphonse Osbert, *Vision*, Paris, C2RMF, F17780.

Dossier de Charles Maurin, *Composition allégorique*, Paris, C2RMF, C2RMF70336.

Dossier d'Edgard Maxence, *Concert d'anges*, Paris, C2RMF, C2RMF69340.

Dossier d'Étienne Azambre, *Au Louvre*, Paris, C2RMF, F15969.

Dossier de Fernand Khnopff, *Portrait de Marie Monnom*, Paris, C2RMF, C2RMF68320.

Dossier de Fernand Khnopff, *Portrait des enfants de Louis Nève*, Bruxelles, IRPA, 1979.01848.

Dossier de Jean Delville, *L'Amour des âmes*, Bruxelles, IRPA, 1975.00946.

Dossier de Jean Delville, *L'École de Platon*, Paris, C2RMF, C2RMF64245.

Dossier de Jean Delville, *Les Trésors de Satan*, Bruxelles, IRPA, 1976.00033.

Musées

BEGUÉ Estelle (dir.), « Fonds Alphonse Osbert : inventaire analytique détaillé RF.MO.ODO 2016 », 2016, [https://www.musee-orsay.fr/sites/default/files/2022-06/IR_Obsert.pdf], consulté le 25 mai 2023.

Dossier d'Alphonse Osbert, *Hymne à la mer*, Beauvais, Musée de l'Oise, inv. 89.18.

Dossier d'Alphonse Osbert, *Trois arbres dans la campagne (Vichy)*, Beauvais, Musée de l'Oise, inv. 998.10.51.

Dossier d'Armand Point, *Avril*, Paris, Musée d'Orsay, RF 1979 25.

Dossier d'Armand Point, *Le Jugement de Pâris*, Paris, Musée d'Orsay, RF 1977 291.

Dossier d'Armand Point, *Un rêve qui passe*, Reims, Musée des Beaux-Arts, inv. 2019.1.38.

Dossier d'Edgard Maxence, *L'Âme de la forêt*, Nantes, Musée d'arts, inv. 739.

Dossier d'Edgard Maxence, *Concert d'anges*, Beauvais, Musée de l'Oise, inv. 90.11.

Dossier d'Edgard Maxence, *La Famille Roy*, Nantes, Musée d'arts, inv. 995.6.1.P.

Dossier d'Edgard Maxence, *Portrait de jeune femme*, Beauvais, Musée de l'Oise, inv. 998.10.41.

Dossier d'Edgard Maxence, *Tête de jeune fille*, Paris, Musée d'Orsay, AM 1911.

Dossier de Maurice Chabas, *Idéal Pays*, Laval, Musées de Laval, 99.42.1.

Les fonds d'archives privées et fonds documentaires anciens au musée d'Orsay, 2023, [https://www.musee-orsay.fr/sites/default/files/2023-01/Fonds_Archives_MO_Pr%C3%A9sentation_20220106.pdf], consulté le 25 mai 2023.

VIBERT Christian, Rapport de restauration de *Passantes de rêve*, 5 février 2016, [https://www.chalonsenchampagne.fr/images/medias/visiteVirtuelle/vernisfrais/img/Rapport2-Andre-de-Gachons.pdf], consulté le 7 février 2023.

Bases de données

Artists' Colourmen, [https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/conservation/colourmen/], consulté le 28 mai 2024.

British Artists' Suppliers (1650-1950), [https://www.npg.org.uk/collections/research/programmes/directory-of-suppliers/], consulté le 28 mai 2024.

C2RMF : EROS, [https://c2rmf.fr/actualite/eros], consulté le 16 août 2024.

ColourLex, [https://colourlex.com/paintings/paintings-sorted-by-historical-period/], consulté le 25 octobre 2023.

Bibliothèque nationale de France : data, [https://data.bnf.fr/], consulté le 16 août 2024.

Guide Labreuche : le guide des fournisseurs de matériel pour artistes, France, XVIIIe-XXe siècles, [https://www.guide-labreuche.com/], consulté le 28 mai 2024.

IRPA : BALaT, [https://balat.kikirpa.be/], consulté le 16 août 2024.

Musée d'Orsay : collections, [https://www.musee-orsay.fr/fr/collections], consulté le 16 août 2024.

Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique : collections, [https://fine-arts-museum.be/fr/la-collection], consulté le 16 août 2024.

Salons 1673-1914, [http://salons.musee-orsay.fr/], consulté le 16 août 2024.

Bibliographie

(classement par ordre alphabétique)

Monographies de peintres

Maurice Chabas

DE PALMA Myriam, *Maurice Chabas (1862-1947), du symbolisme à l'abstraction : essai et catalogue raisonné*, thèse de doctorat, FOUCART Bruno (dir.), Paris, Université Paris-Sorbonne, 2004.

DE PALMA Myriam, *Maurice Chabas, peintre et messager spirituel, 1862-1947*, catalogue d'exposition (Pont-Aven, Musée de Pont-Aven, 10 octobre 2009 – 3 janvier 2010, Bourgoin-Jallieu, Musée de Bourgoin-Jallieu, 27 avril – 31 août 2010), Paris, Somogy, Pont-Aven, Musée de Pont-Aven, 2009.

Jean Delville

COLE Brendan, « *L'École de Platon* de Jean Delville : amour, beauté et androgynie dans la peinture fin-de-siècle », *La Revue du Louvre et des Musées de France*, n° 4, 2006, p. 53-59.

COLE Brendan, *Jean Delville: Art between Nature and the Absolute*, Newcastle Upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2015.

DELVILLE Olivier, *Jean Delville, peintre, 1867-1953*, s. l., Laconti, 1984.

GAUTIER Flaurette, *Jean Delville et l'occulture fin de siècle*, mémoire de master, NERLICH France et ROUSSEAU Pascal (dir.), Tours, Université François-Rabelais, 2012.

GUÉGUEN Daniel, *Jean Delville, la contre-histoire*, Paris, Lienart, 2016.

LAOUREUX Denis (dir.), *Jean Delville, 1867-1953, maître de l'idéal*, catalogue d'exposition (Namur, Musée Félicien Rops, 25 janvier – 4 mai 2014), Paris, Somogy, Namur, Musée Félicien Rops, 2014.

André des Gachons

DURAND Delphine, *André des Gachons et la modernité fin de siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.

DURAND Delphine, *André des Gachons, peintre symboliste, 1871-1951 : la création d'une « épiphanie fin de siècle »*, thèse de doctorat, BARLANGUE Luce (dir.), Toulouse, Université Toulouse-Jean Jaurès, 2010.

LUCET Sophie, « Le "Théâtre minuscule" : un rêve de théâtre à l'époque symboliste », *in* CITTI Pierre et TRIAIRE Sylvie (dir.), *Théâtres virtuels*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2001, p. 277-296.

DE CROËS Catherine, DELEVOY Robert L. et OLLINGER-ZINQUE Gisèle, *Fernand Khnopff*, Paris, La Bibliothèque des arts, 1987 [1979].

DESSY Clément, « La maison d'artiste en portrait, manifeste et sanctuaire : l'exemple de Fernand Khnopff », *in* AYERS David, BRU Sascha, HJARTARSON Benedikt, *et al.* (dir.), *The Aesthetics of Matter: Modernism, the Avant-garde and Material Exchange*, Berlin, Boston, De Gruyter, 2013, p. 235-248.

DRAGUET Michel, *Fernand Khnopff*, Bruxelles, Fonds Mercator, 2018.

DRAGUET Michel, *Fernand Khnopff: Portrait of Jeanne Kéfer*, Los Angeles, Getty Publications, 2004.

DRAGUET Michel, *Khnopff : ou l'ambigu poétique*, [Paris], Flammarion, [Gent], Snoeck-Ducaju, 1995.

DRAGUET Michel et MOREL Dominique, *Fernand Khnopff : le maître de l'énigme*, catalogue d'exposition (Paris, Petit Palais, 11 décembre 2018 – 17 mars 2019), Paris, Paris musées, 2018.

EEMANS Nestor, *Fernand Khnopff*, Anvers, De Sikkel, 1950.

GOLOVTEEVA Maria, « "Des Esseintes" of Brussels: Artifice of the Villa Khnopff », *North Street Review*, 29 mars 2017, [https://northstreetreview.wordpress.com/2017/03/29/des-esseintes-of-brussels-artifice-of-the-villa-khnopff/], consulté le 30 septembre 2019.

GOLOVTEEVA Maria, « Forming the Symbolist Identity: the Materiality of Fernand Khnopff's Sculptures », *North Street Review*, 15 avril 2016 [https://northstreetreview.wordpress.com/2016/04/15/forming-the-symbolist-identity-the-materiality-of-fernand-khnopffs-sculptures/], consulté le 4 juin 2022.

GOLOVTEEVA Maria, « Villa Khnopff : the Home of an Artist and the Palace of Art », *in* MORAN Claire (dir.), *Domestic Space in France and Belgium: Art, Literature and Design, 1850-1920*, New York, Bloomsbury, 2021, p. 229-252.

HOWE Jeffery W., *The Symbolist Art of Fernand Khnopff*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1982.

LEEN Frederik, MARECHAL Dominique et OLLINGER-ZINQUE Gisèle (dir.), *Fernand Khnopff : 1858-1921*, catalogue d'exposition (Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 16 janvier – 9 mai 2004, Salzbourg, Rupertinum, 15 juin – 29 août 2004, Boston, McMullen Museum of Art, 19 septembre – 5 décembre 2004), Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2004.

Pour sortir d'indivision, vente aux enchères publiques des tableaux, pastels, sculptures, dessins, gravures et meubles, composant l'atelier et la collection de feu Fernand Khnopff, catalogue de

vente (Bruxelles, Galerie Georges Giroux, 27 novembre 1922), Bruxelles, Galerie Georges Giroux, 1922.

PUDLES Lynne, « Fernand Khnopff, Georges Rodenbach and Bruges, the Dead City », *The Art Bulletin*, nº 4, décembre 1992, p. 637-654.

THERON Isabelle, *Le Polyptyque au XIXe siècle : Fernand Khnopff*, mémoire de master, PINCHON Jean-François (dir.), Montpellier, Université Paul Valéry, 2014.

TRICOT Xavier, *Fernand Khnopff : catalogue raisonné des estampes et des platinotypes rehaussés*, Antwerpen, Pandora Publishers, 2018.

Alphonse Osbert

DUMAS Véronique, *Alphonse Osbert (1857-1939) : vie, œuvre, art. Essai et catalogue raisonné de l'œuvre complet*, thèse de doctorat, BOUILLON Jean-Paul (dir.), Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal, 2000.

DUMAS Véronique, *Le Peintre symboliste Alphonse Osbert (1857-1939)*, Paris, CNRS éditions, 2005.

DUMAS Véronique, « Le peintre symboliste Alphonse Osbert (1857-1939) : un disciple du célèbre décorateur Puvis de Chavannes », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 2008, p. 323-354.

DUMAS Véronique, « Le peintre symboliste Alphonse Osbert et les Salons de la Rose+Croix », *Revue de l'art*, nº 140, 2003, p. 41-60.

Armand Point

AUSERVE Philippe, *Armand Point (1861-1932) : un symboliste à Murols*, catalogue d'exposition (Murols, Musée des peintres de l'École de Murols, 2012), Murols, Musée des peintres de l'École de Murols, 2012.

Catalogue de la vente aux enchères de tout l'atelier d'Armand Point, catalogue de vente (Fontainebleau, Salle des Élections, 6 – 7 novembre 1932), s. l., s. n., 1932.

DORÉ Robert, *Armand Point : 1861-1932*, catalogue d'exposition (Bourron-Marlotte, Mairie-musée de Bourron-Marlotte, 8 – 16 novembre 2003), Bourron-Marlotte, Association des amis de Bourron-Marlotte, 2003.

DORÉ Robert, *Armand Point : de l'orientalisme au symbolisme, 1861-1932*, Paris, Giovanangeli, 2010.

DORÉ Robert, *Armand Point et son œuvre (1861-1932)*, thèse de doctorat, DARRAGON Éric (dir.), Paris, Université Paris 1, 2007.

FANICA Pierre-Olivier, « Armand Point (1860-1932) », *Bulletin d'information et de liaison de l'Association des amis de Bourron-Marlotte*, nº 30, automne-hiver 1992, p. 22-38.

FANICA Pierre-Olivier, « Armand Point et Haute-Claire », *Bulletin d'information et de liaison de l'Association des amis de Bourron-Marlotte*, nº 31, printemps-été 1993, p. 27-34.

LAURENT Stéphane, « Armand Point et l'Arts and Crafts à la française », *Dossier de l'art*, nº 118, avril 2005, p. 48-49.

LAURENT Stéphane, « Armand Point : un art décoratif symboliste », *Revue de l'art*, nº 116, 1997, p. 89-94.

LE BELLER Elodie, « Armand Point et la rénovation de la peinture à l'œuf : étude d'une source technique », *TransversALL*, nº 3, janvier 2020, p. 105-121.

LE BELLER Elodie, « Collaboration et hiérarchie dans l'atelier de Haute-Claire », *in* JOUAN Jessy et LEGEAY Mathilde (dir.), *À l'ombre des maîtres : les artistes secondaires en France et en Italie du XIIe au XIXe siècle*, actes de journées d'étude (Nantes, Maison des Sciences de l'Homme Ange Guépin, 5 – 6 décembre 2019), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2024, p. 91-103.

MARIE Aristide, « Marlotte et Armand Point », *in La Forêt symboliste : esprits et visages*, Paris, Firmin-Didot & Cie, 1936, p. 219-242.

SCIORTINO Cassandra, « Armand Point's St. Cecilia & the Painters of the Soul: Bridging Art & Life in Fin de Siècle France », *Iconocrazia*, nº 13, 2018, [http://www.iconocrazia.it/armand-points-st-cecilia-the-painters-of-the-soul-bridging-art-life-in-fin-de-siecle-france/], consulté le 15 août 2024.

Alexandre Séon

DORRA Henri, « Le portrait de Péladan par Séon au musée des Beaux-Arts de Lyon », *Bulletin des Musées et Monuments lyonnais*, vol. VI, nº 3, 1977, p. 55-67.

JUMEAU-LAFOND Jean-David (dir.), *Alexandre Séon (1855-1917) : la beauté idéale*, catalogue d'exposition (Quimper, Musée des Beaux-Arts, 19 juin – 28 septembre 2015, Valence, Musée d'Art et d'Archéologie, octobre 2015 – février 2016), Milan, Silvana, 2015.

JUMEAU-LAFOND Jean-David, « Le néo-impressionnisme idéaliste d'Alexandre Séon », *in* FROISSART PEZONE Rossella, HOUSSAIS Laurent et LUNEAU Jean-François (dir.), *Du romantisme à l'art déco*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 63-76.

Peintres contemporains

BÄTSCHMANN Oskar, BRUSCHWEILER Jura, CAHN Isabelle, *et al.*, *Ferdinand Hodler : 1853-1913*, catalogue d'exposition (Paris, Musée d'Orsay, 13 novembre 2007 – 3 février 2008), Paris, Musée d'Orsay, Réunion des musées nationaux, 2007.

BONEKAMP Lucas, *Louis Welden Hawkins : 1849-1910*, catalogue d'exposition (Amsterdam, Van Gogh Museum, 10 septembre – 14 novembre 1993), Amsterdam, Van Gogh Museum, Zwolle, Waanders, 1993.

CARIOU André (éd.), *Filiger : correspondance et sources anciennes*, Châteaulin, Locus Solus, 2019.

DORIVAL Bernard et ROUAULT Isabelle, *Rouault : l'œuvre peint*, Monte-Carlo, Monaco, André Sauret, 1988.

Edgard Maxence, 1871-1954 : les dernières fleurs du symbolisme, catalogue d'exposition (Nantes, Musée des Beaux-Arts, 21 mai – 19 septembre 2010, Douai, Musée de la Chartreuse, 16 octobre 2010 – 17 janvier 2011), [Montrouge], Burozoïque, Nantes, Musée des Beaux-Arts, Douai, Musée de la Chartreuse, 2010.

GRANDJEAN Gilles (dir.), *Charles Maurin : un symboliste du réel*, catalogue d'exposition (Le Puy-en-Velay, Musée Crozatier, 16 juin – 30 septembre 2006), Le Puy-en-Velay, Musée Crozatier, Lyon, Fage, 2006.

GUÉRIN Christine, *Monographie du peintre Edgar Maxence (1871-1951)*, mémoire de master, DELOUCHE Denise (dir.), Rennes, Université Rennes 2, 1978.

GUILLAUT Laurent (dir.), *Henri Martin (1860-1943) : du rêve au quotidien, peintures conservées dans les collections publiques françaises*, catalogue d'exposition (Cahors, Musée Henri Martin, Musée départemental Rignault de Saint-Cirq Lapopie, 7 juin – 6 octobre 2008, Bordeaux, Musée des Beaux-Arts, 23 octobre 2008 – 1er février 2009, Douai, Musée de la Chartreuse, 13 mars – 10 juin 2009), Milan, Silvana, 2008.

HAND Marla H., « Carlos Schwabe's Poster for the Salon de la Rose+Croix: A Herald of the Ideal in Art », *Art Journal*, vol. 44, no 1, 1984, p. 40-45.

HERBERT Robert Louis, *Georges Seurat, 1859-1891*, catalogue d'exposition (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 9 avril – 12 août 1991, New York, Metropolitan Museum of Art, 24 septembre 1991 – 12 janvier 1992), Paris, Réunion des musées nationaux, 1991.

JUMEAU-LAFOND Jean-David, *Carlos Schwabe : symboliste et visionnaire*, Courbevoie, ACR éditions, 1994.

KRISTOF Jane, « Rouault and the Catholic Revival in France », *in* HAWLEY John C. (dir.), *Through a Glass Darkly: Essays in the Religious Imagination*, New York, Fordham University Press, 1996, p. 119-132.

LAPALUS Marie et MAHUET Benoît (dir.), *Gaston Bussière : 1862-1928*, catalogue d'exposition (Mâcon, Musée des Ursulines, 24 octobre 2009 – 24 janvier 2010), [Mâcon], Musées de Mâcon, 2009.

LEEMAN Fred, *Émile Bernard, 1868-1941*, Paris, Citadelles & Mazenod, Wildenstein Institute, 2013.

PRICE Aimée Brown, *Puvis de Chavannes, 1824-1898*, catalogue d'exposition (Paris, Grand Palais, 26 novembre 1976 – 14 février 1977, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 18 mars 1977 – 1er mai 1977), Paris, Édition des musées nationaux, 1976.

WATTENMAKER Richard J., *Puvis de Chavannes and the Modern Tradition*, catalogue d'exposition (Toronto, Art Gallery of Ontario, 24 octobre – 30 novembre 1975), Toronto, Art Gallery of Ontario, 1976.

Histoire de l'art symboliste

Salon de la Rose † Croix

BEAUFILS Christophe, *Joséphin Péladan, 1858-1918 : essai sur une maladie du lyrisme*, Grenoble, Jérôme Million, 1993.

DA SILVA Jean, *Le Salon de la Rose+Croix (1892-1897)*, Paris, Syros-Alternatives, 1991.

GREENE Vivien (éd.), *Mystical Symbolism: The Salon de la Rose+Croix in Paris, 1892-1897*, catalogue d'exposition (New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 30 juin – 4 octobre 2017, Venise, Peggy Guggenheim Collection, 28 octobre 2017 – 7 janvier 2018), New York, Guggenheim Museum Publications, 2017.

LE BELLER Elodie, « Les normes techniques du salon de la Rose+Croix », *Page 19*, nº 11, automne-hiver 2021, p. 109-125.

LETHÈVE Jacques, « Les Salons de la Rose-Croix », *Gazette des beaux-arts*, décembre 1960, p. 363-374.

LEVY-MERY Janine, *Péladan, l'ésotérisme et les peintres des Salons Rose-Croix*, mémoire de master, DAGEN Philippe (dir.), Paris, Université Paris IV, 1990.

MIDAVAINE Lucien, « Music and the Convergence of the Arts in Symbolist Salons: From the Salons de la Rose†Croix to the Salons d'Art Idéaliste », *Nineteenth-Century Art Worldwide*, vol. 18, nº 2, automne 2019, [https://www.19thc-artworldwide.org/autumn19/midavaine-on-music-and-the-convergence-of-the-arts-in-symbolist-salons], consulté le 5 août 2024.

MIGNOT Caroline, *Les Élèves de Gustave Moreau au dernier Salon de la Rose-Croix (1897)*, mémoire de master, DERYNG Xavier (dir.), Rennes, Université Rennes 2, 2000.

PINCUS-WITTEN Robert, *Occult Symbolism in France: Joséphin Péladan and the Salons de la Rose-Croix*, New York, London, Garland Publishing, 1976.

SLAVKIN Mary, *Dynamics and Divisions at the Salons of The Rose-Croix: Statistics, Aesthetic Theories, Practices, and Subjects*, thèse de doctorat, WASHTON LONG Rose-Carol (dir.), New York, City University of New York, 2014.

Symbolisme

BOUILLON Jean-Paul, « Le moment symboliste », *Revue de l'art*, nº 96, 1992, p. 5-11.

CIBELLI Deborah et NEGINSKY Rosina (dir.), *Light and Obscurity in Symbolism*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2016.

CLERBOIS Sébastien, *L'Ésotérisme et le symbolisme belge*, Wijnegem, Pandora, 2012.

DRAGUET Michel, *Le Symbolisme en Belgique*, catalogue d'exposition (Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 26 mars – 27 juin 2010), Bruxelles, Fonds Mercator, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2010.

FACOS Michelle et MEDNICK Thor J. (dir.), *The Symbolist Roots of Modern Art*, Farnham Surrey, Burlington, Ashgate, 2015.

FRANGNE Pierre-Henry, *La Négation à l'œuvre : la philosophie symboliste de l'art*, *1860-1905*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005.

GOLDWATER Robert, *Symbolism*, New York, Routledge, 2018 [1979].

JUMEAU-LAFOND Jean-David, *Les Peintres de l'âme : le symbolisme idéaliste en France*, catalogue d'exposition (Bruxelles, Musée d'Ixelles, 15 octobre – 31 décembre 1999, Paris, Pavillon des Arts, 19 avril – 2 juillet 2000), Gand, Snoeck-Ducaju & Zoon, Anvers, Pandora, 1999.

Les Mondes du symbolisme, colloque (Bruxelles, Université libre de Bruxelles, 16 – 18 mai 2024), [https://symbolistworlds.com/], consulté le 28 mai 2024.

NEGINSKY Rosina (dir.), *Symbolism, Its Origins and Its Consequences*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2010.

La Porte des rêves : un regard symboliste, catalogue d'exposition (Yerres, Propriété Caillebotte, 7 avril – 29 juillet 2018), Yerres, Mairie de Yerres, 2018.

RAPETTI Rodolphe, *Le Symbolisme,* Paris, Flammarion, 2007.

Redéfinir le symbolisme européen, colloque (Paris, Musée d'Orsay, 13 – 14 avril 2012), [https://www.musee-orsay.fr/fr/agenda/evenements/redefinir-le-symbolisme-europeen], consulté le 28 mai 2024.

SCHIANO-BENNIS Sandrine, *La Renaissance de l'idéalisme à la fin du XIXe siècle*, Paris, Honoré Champion, 1999.

Art et littérature

BROGNIEZ Laurence, *Préraphaélisme et symbolisme : peinture littéraire et image poétique*, Paris, Honoré Champion, 2003.

DESSY Clément, *Les Écrivains et les nabis*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015.

GAMBONI Dario, *La Plume et le pinceau : Odilon Redon et la littérature*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1989.

GAMBONI Dario, « Le "symbolisme en peinture" et la littérature », *Revue de l'art*, n° 96, 1992, p. 13-23.

RAPETTI Rodolphe, « Pour une définition du symbolisme pictural : critique et théories à la fin du XIXe siècle », *48/14*, no 5, 1993, p. 69-82.

STEAD Évanghélia, *La Chair du livre : matérialité, imaginaire et poétique du livre fin-de-siècle*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2012.

Divers

CLEMENT Russell T., *Four French Symbolists: A Sourcebook on Pierre Puvis de Chavannes, Gustave Moreau, Odilon Redon, and Maurice Denis*, Westport, London, Greenwood Press, 1996.

CLEMENT Russell T., ERBOLATO-RAMSEY Christiane et HOUZE Annick, *A Sourcebook of Gauguin's Symbolist Followers: les Nabis, Pont-Aven, Rose+Croix*, Westport, London, Praeger, 2004.

JUMEAU-LAFOND Jean-David, « Paysage et/ou portrait symboliste : une question de sens ? », *La Tribune de l'art*, 21 février 2012, [https://www.latribunedelart.com/paysage-et-ou-portrait-symboliste-une-question-de-sens], consulté le 19 juillet 2023.

JUMEAU-LAFOND Jean-David, « Symbolismes », *in* COGEVAL Guy (dir.), *Le Mystère et l'éclat : pastels du Musée d'Orsay*, catalogue d'exposition (Paris, Musée d'Orsay, 30 septembre 2008 – 4 janvier 2009), Paris, Réunion des musées nationaux, Musée d'Orsay, 2008, p. 128-131.

MOUSSET-BECOUZE Chloé, *Du symbolisme comme chambre noire de l'imaginaire photographique*, thèse de doctorat, SAULE-SORBE Hélène (dir.), Pessac, Université Bordeaux-Montaigne, 2014.

SAUNIER Philippe, « Le pastel symboliste », *in* BURNS Thea et SAUNIER Philippe, *L'Art du pastel*, [Paris], Citadelles & Mazenod, 2014, p. 339-354.

Histoire de l'art contemporain

Tradition artistique

ADAMSON Natalie et NORRIS Toby (dir.), *Academics, Pompiers, Official Artists and the Arrière-garde: Defining Modern and Traditional in France, 1900-1960*, actes de colloque (Boston, College Art Association Annual Conference, 2006), Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2009.

BOLZONI Lina et PAYNE Alina Alexandra (dir.), *The Italian Renaissance in the 19th Century: Revision, Revival and Return*, Milan, Officina Libraria, Florence, Villa I Tatti, 2018.

EMERY Elisabeth et MOROWITZ Laura, *Consuming the Past: The Medieval Revival in fin-de-siècle France*, Burlington, Ashgate, 2003.

FAROULT Guillaume, PRETI Monica et VOGTHERR Christoph Martin (dir.), *Delicious Decadence: The Rediscovery of French Eighteenth-Century Painting in the Nineteenth Century*, Farnham, Burlington, Ashgate, 2014.

JACOB Marie (dir.), « Le XIXe siècle en lumière : redécouverte et revalorisation de l'enluminure médiévale en France au temps du livre industriel », *Histoire et civilisation du livre*, n° 17, novembre 2021.

JAGOT Hélène, *La Peinture néo-grecque (1847-1874) : réflexions sur la constitution d'une catégorie stylistique*, thèse de doctorat, LE MEN Ségolène (dir.), Paris, Université Paris-Ouest Nanterre La Défense, 2013.

MCWILLIAM Neil, *L'Esthétique de la réaction : tradition, foi, identité et l'art français (1900-1914)*, Dijon, Les Presses du réel, 2021.

SCHUH Julien, « Les nouveaux Imagiers : portrait de l'artiste en artisan médiéval au XIXe siècle », *in* BLAISE Marie (dir.), *Réévaluations du romantisme*, actes de colloque (Montpellier, 26 – 27 avril 2012), Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2014, p. 321-343.

THOMSON Richard, *The Presence of the Past in French Art, 1870–1905: Modernity and Continuity*, New Haven, Yale University Press, 2021.

Renouveau catholique

AMBROSELLI Maximilien, *George Desvallières, Georges Rouault, Léon Bloy : vers un art "néo-chrétien" ? (1901-1914)*, thèse de doctorat, WAT Pierre (dir.), Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2019.

GUGELOT Frédéric, *La Conversion des intellectuels au catholicisme en France (1885-1935)*, Paris, CNRS, 1998.

SAINT-MARTIN Isabelle, *Art chrétien, art sacré : regards du catholicisme sur l'art, France, XIXe-XXe siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.

SAINT-MARTIN Isabelle et STAHL Fabienne (dir.), *Les Ateliers d'art sacré, 1919-1947 : rêves et réalités d'une ambition collective*, actes de colloque (Paris, Institut national d'histoire de l'art, 29 – 30 décembre 2019), Rome, Campasino, Paris, Hermann, 2023.

VERLEYSEN Cathérine, « *Durendal. Revue Catholique d'Art et de Littérature*, 1894-1914 », *in Maurice Denis et la Belgique : 1890-1930*, Louvain, Presses universitaires de Louvain, 2010, p. 92-104.

Enseignement

BONNET Alain, *L'Enseignement des arts au XIXe siècle : la réforme de l'école des Beaux-Arts de 1863 et la fin du modèle académique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006.

CARTIER Jean-Albert et LATOUR Marielle, *Gustave Moreau et ses élèves*, catalogue d'exposition (Marseille, Musée Cantini, 26 juin – 1er septembre 1962), [Marseille], [Presses municipales], 1962.

CHAPPEY Frédéric, « L'esquisse à l'école des Beaux-Arts : la création des concours de composition en 1816 », *Revue de l'art*, nº 104, 1994, p. 9-14.

EVENEPOEL Henri, *Gustave Moreau et ses élèves : lettres d'Henri Evenepoel à son père*, Paris, Mercure de France, 1923.

SCHWARTZ Emmanuel, « Gustave Moreau professeur à l'école des Beaux-Arts : études d'art et de poésie », *in* FOREST Marie-Cécile, MACÉ Emmanuelle, SCHWARTZ Emmanuel, *et al*., *Gustave Moreau, Georges Rouault : souvenirs d'atelier*, catalogue d'exposition (Paris, Musée national Gustave Moreau, 27 janvier – 25 avril 2016), Paris, Somogy éditions d'art, Musée Gustave Moreau, 2016, p. 11-22.

SEGRÉ Monique, *L'École des Beaux-Arts : XIXe et XXe siècles*, Paris, L'Harmattan, 1998.

Encadrement

ANONYME, « Artcurial: Sale of Symbolist Paintings with some Original Frames, Paris 2017 », *The Frame Blog*, 2017, [https://theframeblog.com/2017/09/13/artcurial-sale-of-symbolist-paintings-with-some-original-frames-paris-2017/], consulté le 10 avril 2024.

CAHN Isabelle, *Cadres de peintres*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1989.

DELBARRE Louise, *« Je ne sais quoi d'étrange et d'enchanté » (Baudelaire, « Le cadre ») : les cadres d'artistes symbolistes en France, 1884-1914*, thèse de doctorat, PERNOUD Emmanuel et PLUDERMACHER Isolde (dir.), Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, [en cours de préparation].

FOUCART Bruno, « Le polyptyque au XIXe siècle, une sacralisation laïque », *in* DUPUY-VACHEY Marie-Anne, GILLOT Sophie, LACLOTTE Michel, *et al*., *Polyptyques : le tableau multiple du Moyen Âge au vingtième siècle*, catalogue d'exposition (Paris, Musée du Louvre, 27 mars – 23 juillet 1990), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1990, p. 130-139.

HINZMAN Katherine, JOHNSON Alastair, MANN Fiona, *et al*., « The Making of a Triptych: *The Annunciation and Adoration of the Magi* 1861 by Edward Burne-Jones », *Tate Papers*, nº 34, 2021-2022, [https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/34/the-making-of-a-triptych-the-annunciation-and-adoration-of-the-magi-1861-by-edward-burne-jones], consulté le 15 août 2024.

MENDGEN Eva, *In Perfect Harmony: Picture + Frame, 1850-1920*, Wien, Van Gogh Museum, Kunstforum, Zwolle, Waanders Uitgevers, 1995.

Divers

ABÉLÈS Luce, « La Kelmscott Press de William Morris et son influence », *in 1900*, catalogue d'exposition (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 14 mars – 26 juin 2000) Paris, Réunion des musées nationaux, 2000, p. 74-81.

CLERBOIS Sébastien, *Or blanc : sculpture en ivoire, Congo et discours colonial sous le règne de Léopold II (1885-1910)*, Bruxelles, Peter Lang, 2023.

COGEVAL Guy, LOCHNAN Katharine Aileen, NASGAARD Roald et STOEBER Michael, *Au-delà des étoiles : le paysage mystique de Monet à Kandinsky*, catalogue d'exposition (Toronto, Art Gallery of Ontario, 22 octobre 2016 – 12 février 2017, Paris, Musée d'Orsay, 14 mars – 25 juin 2017), Paris, Musée d'Orsay, Réunion des musées nationaux – Grand Palais, 2017.

Face au mur : la décoration murale en France, 1870-1945, colloque (Paris, Institut national d'histoire de l'art, 19 – 20 mai 2022), [https://faceaumur.hypotheses.org/], consulté le 15 août 2024.

HENDERSON Linda Dalrymple, « Mysticism and Occultism in Modern Art », *Art Journal*, vol. 46, n° 1, 1987, p. 5-8.

Imagine! 100 Years of International Surrealism, catalogue d'exposition (Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 21 février – 21 juillet 2024), Bruxelles, Ludion, 2024.

MARLAIS Michael, « Seurat et ses amis de l'école des Beaux-Arts », *Gazette des Beaux-Arts*, octobre 1989, p. 153-168.

PATRY Sylvie et ROBBINS Anne (dir.), *Le Décor impressionniste : aux sources des Nymphéas*, catalogue d'exposition (Paris, Musée de l'Orangerie, 2 mars – 11 juillet 2022), Vanves, Hazan, Paris, Musée de l'Orangerie, 2022.

ROTH-MEYER Clotilde, « Beyond Devilish Humor: The Serious Side of Jehan-Georges Vibert, "Painter of Cardinals" », *Getty Research Journal*, n° 9, 2017, p. 39-56.

SOFIO Séverine, « Les vertus de la reproduction : les peintres copistes en France dans la première moitié du XIXe siècle », *Travail, genre et sociétés*, n° 19, 2008, p. 23-39.

SUTTER Jean, *Les Néo-impressionnistes*, Neuchâtel, Ides et Calendes, Paris, Bibliothèque des arts, 1970.

Tableaux et sculptures du XIXe au XXIe siècle, catalogue de vente (Rennes, Rennes enchères, 3 juin 2019), Rennes, Rennes enchères, 2019.

VAISSE Pierre, *La Troisième République et les peintres*, Paris, Flammarion, 1995.

Histoire technique de la peinture

Peinture ancienne

ALEXANDER Jonathan James Graham, « Technical Aspects of the Illumination of a Manuscript », *in Medieval Illuminators and Their Methods of Work*, New Haven, London, Yale University Press, 1992, p. 35-51.

BOMFORD David, *Unfinished Paintings: Narratives of the Non Finito*, Edinburgh, National Galleries of Scotland, 2015.

BRIE Marielle, « Histoire de la palette : de la Renaissance à nos jours », 2022, [https://www.mariellebrie.com/histoire-de-la-palette-de-la-renaissance-a-nos-jours/], consulté le 16 septembre 2022.

CAILLET Jean-Pierre (dir.), *L'Art du Moyen Âge : Occident, Byzance, Islam*, Paris, Gallimard, Réunion des musées nationaux, 1995.

CIARAVINO Joselita, *Un art paradoxal : la notion de* disegno *en Italie, XVe-XVIe siècles*, Paris, Budapest, Torino, L'Harmattan, 2004.

DELAPLANCHE Jérôme, *Un tableau n'est pas qu'une image : la reconnaissance de la matière de la peinture en France au XVIIIe siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016.

KLEIN Robert, *L'Esthétique de la technè : l'art selon Aristote et les théories des arts visuels au XVIe siècle*, Paris, Institut national d'histoire de l'art, 2017 [1962].

LANGLAIS Xavier de, *La Technique de la peinture à l'huile : histoire du procédé à l'huile, de Van Eyck à nos jours, éléments, recettes et manipulations, pratiques du métier, suivie d'une étude sur la peinture acrylique*, Paris, Flammarion, 2018 [1959].

MAZZAFERRO Giovanni, « Cennino Cennini and the "Book of Art": a Check-list of the Printed Editions », *Letteratura artistica*, décembre 2013, [https://letteraturaartistica.blogspot.com/2013/12/giovanni-mazzaferro-cennino-cennini-and.html], [https://letteraturaartistica.blogspot.com/2013/12/giovanni-mazzaferro-cennino-cennini-and_19.html], [https://letteraturaartistica.blogspot.com/2013/12/giovanni-mazzaferro-cennino-cennini-and_20.html], consulté le 26 avril 2024.

SENDLER Egon, *L'Icône, image de l'invisible : éléments de théologie, esthétique et technique*, [Paris], Desclée de Brouwer, 1981.

Peinture contemporaine

BELTINGER Karoline et NADOLNY Jilleen (dir.), *Painting in Tempera, c. 1900*, Zürich, Swiss Institute of Art, Archetype Publications, 2016.

BROGNIEZ Laurence, CALVEZ Carole, CARPIAUX Véronique, MINTEN Valérie, *Au travail ! : les ateliers d'artistes en Belgique au XIXe siècle*, catalogue d'exposition (Namur, Musée Félicien Rops, 21 octobre 2023 – 10 mars 2024), Milano, Silvana editoriale, 2023.

CALLEN Anthea, « The Unvarnished Truth: Mattness, “Primitivism” and Modernity in French Painting, c. 1870-1907 », *The Burlington Magazine*, vol. 136, nº 1100, 1994, p. 738–746.

DEAN John R., ORMSBY Bronwyn A., TOWNSEND Joyce H. et SINGER Brian W., « British Watercolour Cakes from the Eighteenth to the Early Twentieth Century », *Studies in Conservation*, vol. 50, 2005, p. 45-66.

DIETEMANN Patrick, NEUGEBAUER Wibke, ORTNER Eva, *et al*., *Tempera Painting 1800-1950: Experiment and Innovation from the Nazarene Movement to Abstract Art*, London, Archetype Publications, 2019, p. 21-32.

FERRETTI BOCQUILLON Marina (dir.), *Plein air : de Corot à Monet*, catalogue d’exposition (Giverny, Musée des impressionnismes, 27 mars – 28 juin 2020), Paris, Gallimard, Giverny, Musée des impressionnismes, 2020.

GOULD Sarah, *Making Texture Matter: The Materiality of British Paintings, 1788-1914*, thèse de doctorat, OGÉE Frédéric (dir.), Paris, Université Paris 7, 2016.

HACKNEY Stephen, RIDGE Jacqueline et TOWNSEND Joyce H., *Pre-Raphaelite Painting Techniques: 1848-1856*, London, Tate Publishing, 2004.

JIRAT-WASIUTYŃSKI Vojtěch et NEWTON Travers H., « Absorbent Grounds and the Matt Aesthetic in Post-Impressionist Painting », *Studies in Conservation*, nº 43, 1998, p. 235-239.

KATLAN Alexander, « The American Artist’s Tools and Materials for On-Site Oil Sketching », *Journal of the American Institute for Conservation*, vol. 38, nº 1, 1999, p. 21-32.

KRÜGER Matthias, *Das Relief der Farbe : pastose Malerei in der französischen Kunstkritik, 1850-1890*, München, Deutscher Kunstverlag, 2007.

LABREUCHE Pascal, *Paris, capitale de la toile à peindre : XVIIIe-XIXe siècle*, [Paris], CTHS, Institut national d’histoire de l’art, 2011.

LUIJTEN Ger, MORTON Mary et MUNRO Jane (dir.), *Sur le motif : peindre en plein air, 1780-1870*, catalogue d’exposition (Washington, National Gallery of Art, 22 juin – 19 septembre 2021, Paris, Fondation Custodia, 3 décembre 2021 – 3 avril 2022, Cambridge, Fitzwilliam Museum, 3 mai – 9 août 2022), Londres, Paul Holberton Publishing, 2020.

MÈREDIEU Florence de, *Histoire matérielle et immatérielle de l’art moderne et contemporain*, Paris, Larousse, 2008.

NEUGEBAUER Wibke, *Von Böcklin bis Kandinsky : Kunsttechnologische Forschungen zur Temperamalerei in München zwischen 1850 und 1914*, Berlin, Pro Business Verlag, 2016.

RICE Danielle, *The Fire of the Ancients: the Encaustic Painting Revival, 1755-1812*, thèse de doctorat, New Haven, Yale University, 1979.

ROOS Sammy, *De morele en materiële belangen van beeldende kunstenaars, onderzoek naar de* Société Coopérative Artistique *(1894-1930)*, mémoire de master, VERBRUGGEN Christophe (dir.), Gent, Universiteit Gent, 2010.

ROTH-MEYER Clotilde, *Les Marchands de couleurs à Paris au XIXe siècle*, thèse de doctorat, FOUCART Bruno (dir.), Paris, Université Paris-Sorbonne, 2004.

SWICKLIK Michael, « French Painting and the Use of Varnish, 1750-1900 », *Studies in the History of Art*, vol. 41, 1993, p. 157-174.

WAGNER Monika, *Das Material der Kunst : eine andere Geschichte der Moderne*, München, C. H. Beck, 2001.

WAT Pierre (dir.), *Portraits d'ateliers : un album de photographies fin de siècle*, Paris, Institut national d'histoire de l'art, Grenoble, ELLUG, Université Stendhal-Grenoble, MSH-Alpes, 2013.

Peinture académique

ELLIOTT Virgil, « The Technique of William-Adolphe Bouguereau », *American Artist*, vol. 72, n° 786, avril 2008, p. 61-69.

KRÜGER Matthias, « Jean-Léon Gérôme, His Badger and His Studio », *in* ESNER Rachel, KISTERS Sandra et LEHMANN Ann-Sophie (dir.), *Hiding Making, Showing Creation: The Studio from Turner to Tacita Dean,* Amsterdam, Amsterdam University Press, 2013, p. 43-61.

LÉCHARNY Louis-Marie, « La technique pompier », *in L'Art pompier*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, p. 74-81.

ROSEN Charles et ZERNER Henri, « The Ideology of the Licked Surface: Official Art », *in Romanticism and Realism: The Mythology of Nineteenth Century Art*, Boston, London, Faber and Faber, 1984, p. 203-232.

WALKER Mark Steven, « Bouguereau au travail », *in* D'ARGENCOURT Louise (dir.), *William Bouguereau 1825-1905*, catalogue d'exposition (Paris, Musée du Petit Palais, 9 février – 6 mai 1984, Montréal, Musée des Beaux-Arts, 22 juin – 23 septembre 1984, Hartford, The Wadsworth Atheneum, 27 octobre 1984 – 13 janvier 1985), Paris, Musée du Petit Palais, 1984, p. 71-82.

Peinture impressionniste

AMEILLE Brice, « La nostalgie du métier », *in Les Impressionnistes et la peinture ancienne*, Paris, Sorbonne Université Presses, 2023, p. 89-116.

CALLEN Anthea, *Les Peintres impressionnistes et leur technique*, Paris, Inter-livres, 1991 [1983].

CALLEN Anthea, *The Art of Impressionism: Painting Technique and the Making of Modernity*, New Haven, London, Yale University Press, 2000.

CALLEN Anthea, *The Work of Art: Plein-Air Painting and Artistic Identity in Nineteenth-Century France*, London, Reaktion Books, 2015.

DUNSTAN Bernard, *Painting Methods of the Impressionists*, New York, Watson-Guptill Publications, 1976.

HOUSE John, « Impressionist Painting: *esquisse* or *ébauche*? », *in* STEPHENS Sonya (dir.), *Esquisses/ébauches: Projects and Pre-Texts in Nineteenth-Century French Culture*, New York, Peter Lang, 2007, p. 222-230.

KALBA Laura Anne, « Impressionism's Chemical Aesthetic: The Materials and Meanings of Color », *in Color in the Age of Impressionism : Commerce, Technology, and Art*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2017, p. 69-120.

TRÉMOLIERES Bénédicte (dir.), *Peindre au temps des impressionnistes : l'apport de l'étude matérielle des toiles*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2016.

Peinture symboliste

ASLAKSBY Trond, SINGER Brian, STOREVIK TVEIT Eva et TOPALOVA-CASADIEGO Biljana, « Investigation of Materials Used by Edvard Munch », *Studies in Conservation*, vol. 55, nº 4, 2010, p. 274-292.

BELTINGER Karoline, *Kunsttechnologische Forschungen zur Malerei von Ferdinand Hodler*, Zürich, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, 2007.

BELTINGER Karoline, ENGLISCH Gabriele, GROS Danièle, *et al*., « A Technical Study of Ferdinand Hodler's Painting Technique – Work in Progress », *in* VONTOBEL Roy (dir.), *ICOM-CC, 13th Triennal Meeting: Preprints*, actes de congrès (Rio de Janeiro, 22 – 27 septembre 2002), London, James and James, 2002, p. 388-393.

BELTINGER Karoline, FERREIRA Ester S. B., GROS Danièle, *et al*., *Hodler malt : neue kunsttechnologische Forschungen zu Ferdinand Hodler*, Zürich, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Scheidegger & Spiess, 2019.

BENOÎT Christine, BRET Jacqueline, LACAMBRE Geneviève, *et al*., « *Les Rois Mages* de Gustave Moreau : étude et restauration », *La Revue du Louvre et des Musées de France*, nº 3, juin 2004, p. 71-82.

BOITELLE René, GOETZ Eva et VAN DEN BERG Klaas Jan, « A Technical Examination of Odilon Redon's Paintings from the Bonger Collection, Van Gogh Museum », *ArtMatters*, vol. III, 2005, p. 66-81.

CASADIO Francesca, INGE Fiedler, HIRSCH Sharon L. et HOERMANN LISTER Kristin, « Hodler's Truth », *Art Institute of Chicago Museum Studies*, vol. 31, nº 2, 2005, p. 60-73.

CLAIRON-LABARTHE et PINTA Sylvain, « La restauration d'un décor peint d'Henri Martin : retrouver la matière originale ? », *in* AUFAURE Cécile et LAVIT Oriane (dir.), *Réversibilité,*

irréversibilité, et « retraitabilité » en conservation-restauration, actes de journées d'étude (Amiens, Amphithéâtre Jean Cavaillès, 23 – 24 septembre 2021), Paris, C2RMF, 2023, p. 128-137.

CLAY Jean, « Gauguin, Nietzsche, Aurier : notes sur le renversement matériel du symbolisme », *in* ANQUETIL Marie-Amélie et WARNOD Jeanine, *L'Éclatement de l'impressionnisme*, catalogue d'exposition (Saint-Germain-en-Laye, Musée départemental du Prieuré, 13 octobre 1982 – 16 janvier 1983), Saint-Germain-en-Laye, Musée du Prieuré, 1982, p. 19-28.

EISLER Colin, *Charles Maurin : The Vaporizer Watercolors, a Hitherto Unknown Development of the 1890's*, catalogue d'exposition (New York, Lucien Goldschmidt, 9 avril – 3 mai 1986), New York, Lucien Goldschmidt, 1986.

HARDIVILLIER Amélie (dir.), « Le "Talisman" de Paul Sérusier : une prophétie de la couleur », 2019, [https://www.epmo-musees.fr/sites/default/files/2021-02/DP_le_talisman_de_paul_serusier.pdf], consulté le 30 octobre 2022.

HELLER Reinhold, « Concerning Symbolism and the Structure of Surface », *Art Journal*, vol. 45, 1er juin 1985, p. 146-153.

JIRAT-WASIUTYŃSKI Vojtěch et NEWTON Travers H., *Technique and Meaning in the Paintings of Paul Gauguin*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2000.

MACÉ Emmanuelle, « Les "essais de couleur" sur papier de Gustave Moreau », *in* DEBRAY Cécile, FOREST Marie-Cécile, GAMBONI Dario, *et al*., *Gustave Moreau : le songe et l'abstrait*, catalogue d'exposition (Paris, Musée national Gustave Moreau, 17 octobre 2018 – 21 janvier 2019), Paris, Musée Gustave Moreau, Somogy éditions d'art, 2018, p. 35-47.

PILLU Hélène, « Étude du matériel de Gustave Moreau », *Support/Tracé*, nº 6, 2006, p. 41-46.

ROSENBERG Raphael, « Hasard et abstraction : les palettes d'aquarelle de Gustave Moreau », *in* LOBSTEIN Dominique (dir.), *Gustave Moreau : mythes et chimères*, catalogue d'exposition (Paris, Musée de la vie romantique, 22 juillet – 9 novembre 2003), Paris, Paris musées, Réunion des musées nationaux, 2003, p. 93-107.

ROSENBERG Raphael, « Taches ou paysages ? les peintures non figuratives de Gustave Moreau », *in* SARDA Marie-Anne (dir.), *Paysages de rêve de Gustave Moreau*, catalogue d'exposition (Bourg-en-Bresse, Monastère royal de Brou, 12 juin – 12 septembre 2004, Reims, Musée des Beaux-arts, octobre 2004 – janvier 2005), Bourg-en-Bresse, Monastère royal de Brou, Reims, Musée des Beaux-Arts, 2004, p. 60-71.

Champ de recherche

Histoire technique de l'art

AINSWORTH Maryan W., « From Connoisseurship to Technical History: The Evolution of the Interdisciplinary Study of Art », *Getty Newsletter*, vol. 20, nº 1, 2005, p. 4-10.

BANDMANN Günter, « Bemerkungen zu einer Ikonologie des Materials », *Städel-Jahrbuch*, 1969, p. 75-100.

BERTRAND Loïc, DAVID Sophie et JOUVES-HANN Barbara (dir.), *Recherche et restauration : histoires, pratiques et perspectives*, actes de journée d'étude (Paris, Galerie Colbert, 22 septembre 2021), Paris, HiCSA Éditions, 2023.

BETELU Claire (dir.), *Recherches de conservateurs(rices)-restaurateurs(rices) ? Florilège (2018-2022)*, Paris, HiCSA Éditions, 2024.

BETELU Claire, PARMENTIER Cécile et SERVAIS Anne (dir.), *Contribution à une histoire technologique de l'art*, actes de journées d'étude (Paris, Institut national d'histoire de l'art, 21 juin 2014, 15 octobre 2014, 10 octobre 2015), Paris, HiCSA Éditions, 2018.

BOL Marjolijn et LEHMANN Ann-Sophie, « Painting Skin and Water: Towards a Material Iconography of Translucent Motifs in Early Netherlandish Painting », *in* CAMPBELL Lorne, REYNOLDS Catherine, VAN DER STOCK Jan et WATTEEUW Lieve (dir.), *Rogier Van der Weyden in Context*, actes de colloque (Leuven, KU Leuven, 22 – 24 octobre 2009), Paris, Leuven, Walpole, Peeters Publishers, 2012, p. 215-225.

BOMFORD David, HERMENS Erma et NÈGRE Valérie, « De l'histoire des techniques de l'art à l'histoire de l'art », *Perspective*, nº 1, 2015, p. 29-42.

CANNON Joanna, KIRBY Jo et NASH Susie (dir.), *Trade in Artists' Materials: Markets and Commerce in Europe to 1700*, actes de colloque (London, National Gallery, Courtauld Institute of Art, 11 – 12 février 2005), London, Archetype publications, 2010.

CHRISTENSEN Anne Haack et JAGER Angela (dir.), *Trading Paintings and Painters' Materials 1550-1800*, actes de colloque (Copenhague, Musée national du Danemark, 21 – 22 juin 2018), London, Archetype Publications, 2019.

ESPOSITO Arianna et MORANA BURLOT Delphine (dir.), « Matières, matérialités, *making* », *Histoire de l'art*, nº 93, juin 2024.

La Fabrique de l'art : utilisation des données matérielles en histoire de l'art, séminaire (Paris, Institut national d'histoire de l'art, 2021-2023), [https://www.inha.fr/fr/recherche/programmation-scientifique/en-2021-2022/la-fabrique-materielle-du-visuel.html], consulté le 28 mai 2024.

Face to Face : les visages en peinture vus par le prisme de l'histoire de l'art technique, projet de recherche (Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Liège, Université de Liège, 2019-2024), [https://fine-arts-museum.be/fr/la-recherche/projets-de-recherche/face-to-face], consulté le 5 mars 2023.

HARLEY Rosamond D., *Artists' Pigments c. 1600-1835: A Study in English Documentary Sources*, London, Butterworth, 1970.

HATHAWAY Nenagh, « Les méthodes de recherche de l'historien de l'art spécialiste de l'analyse matérielle des œuvres : quelques outils et pratiques », *in* HATHAWAY Nenagh, MACDONALD Brandi Lee, *et al*., *The Unvarnished Truth: Exploring the Material History of Paintings*, Hamilton, McMaster Museum of Art, 2015, p. 251-256.

HERMENS Erma, « Technical Art History: The Synergy of Art, Conservation and Science », *in* LENAIN Thierry, LOCHER Hubert et RAMPLEY Matthew (dir.), *Art History and Visual Studies in Europe: Transnational Discourses and National Frameworks*, Leiden, Boston, Brill, 2012, p. 151-165.

JOUVES-HANN Barbara et VIRABEN Hadrien (dir.), *Aux limites de l'étude matérielle de la peinture : reconstitution du geste artistique*, actes de journée d'étude (Paris, Institut national d'histoire de l'art, 28 septembre 2019), Paris, HiCSA Éditions, 2021.

LEHMANN Ann-Sophie, « How Materials Make Meaning », *in* CHAPMAN Perry H., LEHMANN Ann-Sophie et SCHOLTEN Frits T. (dir.), *Meaning in Materials, 1400-1800*, Leiden, Boston, Brill, 2013, p. 6-27.

LEHMANN Ann-Sophie, « The Matter of the Medium: Some Tools for an Art-Theoretical Interpretation of Materials », *in* ANDERSON Christy, DUNLOP Anne et SMITH Pamela H. (dir.), *The Matter of Art: Materials, Practices, Cultural Logics, c. 1250-1750*, Manchester, Manchester University Press, 2015, p. 21-41.

La Matière de l'œuvre, festival de l'histoire de l'art (Fontainebleau, Château de Fontainebleau, 29 – 31 mai 2015), [https://www.festivaldelhistoiredelart.fr/wp-content/uploads/2021/04/fha15_programme-papier_complet.pdf], consulté le 28 mai 2024.

Matière / matérialité, congrès du Comité International d'Histoire de l'Art (Lyon, Centre de congrès, 23 – 28 juin 2024), [https://www.cihalyon2024.fr/fr/], consulté le 28 mai 2024.

National Gallery Technical Bulletin, depuis 1977, [https://www.nationalgallery.org.uk/research/research-resources/technical-bulletin], consulté le 28 mai 2024.

RAFF Thomas, *Die Sprache der Materialien: Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe*, München, Deutscher Kunstverlag, 1994.

Technè, depuis 1994, [https://c2rmf.fr/categorie/techne], consulté le 28 mai 2024.

THOMAS Romain, « Les matériaux de l'art : perspectives de la recherche actuelle en histoire de l'art moderne », *Circé*, n° 8, 16 avril 2016, [http://www.revue-circe.uvsq.fr/les-materiaux-de-lart-perspectives-de-la-recherche-actuelle-en-histoire-de-lart-moderne/], consulté le 28 mai 2024.

Art Technological Source Research

CENALMOR BRUQUETAS Elena, KROUSTALLIS Stefanos et TOWNSEND Joyce (éd.), *Art Technology: Sources and Methods*, actes de colloque (Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 5 – 6 octobre 2006), London, Archetype Publications, 2008.

CLARKE Mark, STIJNMAN Ad et TOWNSEND Joyce (éd.), *Art of the Past: Sources and Reconstruction*, actes de colloque (Amsterdam, Institut du patrimoine des Pays-Bas, 2004), London, Archetype Publications, 2005.

DUBOIS Hélène, NADOLNY Jilleen et TOWNSEND Joyce (éd.), *Making and Transforming Art: Technology and Interpretation*, actes de colloque (Brussels, Royal Institute of Cultural Heritage, 22 – 23 novembre 2012), London, Archetype Publications, 2014.

EYB-GREEN Sigrid (éd.), *The Artist's Process: Technology and Interpretation*, actes de colloque (Vienne, Akademie der bildenden Künste, 23 – 24 septembre 2010), London, Archetype Publications, 2012.

EYB-GREEN Sigrid, KROUSTALLIS Stefanos, PILZ Kathrin, TOWNSEND Joyce et VAN LEEUWEN Idelette (éd.), *Sources on Art Technology: Back to Basics*, actes de colloque (Amsterdam, Rijksmuseum, 16 – 17 juin 2014), London, Archetype publications, 2016.

HERMENS Emma et TOWNSEND Joyce (éd.), *Sources and Serendipity: Testimonies of Artists' Practice*, actes de colloque (Glasgow, University of Glasgow, 2009), London, Archetype, 2009.

KIRBY Jo, KREKEL Christoph, EYB-GREEN Sigrid, PILS Kathrin et TOWNSEND Joyce (éd.), *Expression and Sensibility: Art Technological Sources and the Rise of Modernism*, actes de colloque (Stuttgart, State Academy of Fine Art and Design, 10 – 11 novembre 2016), London, Archetype publications, 2018.

Reflecting on Reconstructions: The Role of Sources and Performative Methods in Art Technological Studies, colloque (Cologne, Cologne Institute of Conservation Sciences, 26 – 27 septembre 2019).

Work in Progress : explorer gestes et savoir-faire artistiques à travers les sources de la technologie de l'art, colloque (Paris, Institut national d'histoire de l'art, 24 – 25 novembre 2022).

Champs subsidiaires

BEAUDRY Mary et HICKS Dan (dir.), « Material Culture Studies: A Reactionary View », *in The Oxford Handbook of Material Culture Studies*, Oxford, Oxford University Press, 2010, p. 1-21.

BECKER Howard, *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 2010 [1982].

BIASI Pierre-Marc de, « Pour une génétique généralisée : l'approche des processus dans les arts et les sciences », *in* BIASI Pierre-Marc de et HERSCHBERG PIERROT Anne (dir.), *L'Œuvre comme processus*, Paris, CNRS Éditions, 2017, p. 289-305.

BOURDIEU Pierre, « Quelques propriétés des champs », *in Questions de sociologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984, p. 113-120.

HEINICH Nathalie, « Deuxième génération : histoire sociale », *in La Sociologie de l'art*, Paris, La Découverte, 2001, p. 26-39.

LAURENT Stéphane, *Le Geste et la pensée : artistes contre artisans, de l'antiquité à nos jours*, Paris, CNRS Éditions, 2019.

PHILIPPE Floriane, « Pour une approche génétique de l'ébauche », *Les Cahiers de l'École du Louvre*, nº 16, 2021, [http://journals.openedition.org/cel/15115], consulté le 10 avril 2024.

SÈVE Bernard, « Introduction », *in Les Matériaux de l'art*, Paris, Éditions du Seuil, 2023, p. 9-24.

WHITE Cynthia et WHITE Harrison, *La Carrière des peintres au XIXe siècle : du système académique au marché des impressionnistes*, Paris, Flammarion, 2009 [1965].

Terminologie

BÉGUIN André, *Dictionnaire technique de la peinture : pour les arts, le bâtiment et l'industrie*, Paris, MYG S.A., 2009.

BERGEON Ségolène et CURIE Pierre, *Peinture & dessin : vocabulaire typologique et technique*, vol. 1 et 2, Paris, Éditions du patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2009.

BREUILLE Jean-Philippe (dir.), *L'Atelier du peintre et l'art de la peinture : dictionnaire des termes techniques*, Paris, Larousse, 1990.

CASSIN Barbara (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies*, Paris, Seuil, Le Robert, 2019.

CHAUVEL Annik, *Petit dictionnaire des couleurs et des matières colorantes*, Puteaux, EREC, 2001.

FUGA Antonella, *Techniques et matériaux des arts*, Paris, Hazan, 2005.

GALLIENNE Amandine, *Les 100 mots de la couleur*, Paris, Presses universitaires de France, 2022.

LALANDE André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, Presses universitaires de France, 2010.

NERAUDAU Jean-Pierre, *Dictionnaire d'histoire de l'art*, Paris, Presses universitaires de France, 1996.

PEREGO François, *Dictionnaire des matériaux du peintre*, [Paris], Belin, 2005.

RUDEL Jean (dir.), *Les Techniques de l'art*, Paris, Flammarion, 2006.

SOURIAU Etienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses universitaires de France, 2010.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS **3**
SOMMAIRE **5**
INTRODUCTION GÉNÉRALE **7**
De la matière dans le symbolisme pictural **7**
Vers une histoire technique de la peinture **13**
Pour une dialectique de la peinture idéaliste **22**
PARTIE I : MATÉRIAU ET TECHNIQUE **25**
Introduction **25**
Chapitre 1 : Sources techniques de l'art **27**
Introduction : Typologie 27
Corpus *27*
Sources primaires *27*
Sources secondaires *29*
Sous-chapitre A : Corpus 30
Maurice Chabas *30*
Jean Delville *30*
André des Gachons *31*
Fernand Khnopff *32*
Alphonse Osbert *33*
Armand Point *34*
Alexandre Séon *34*
Sous-chapitre B : Sources primaires 35
Maurice Chabas *35*
Jean Delville *36*
André des Gachons *38*
Fernand Khnopff *38*
Alphonse Osbert *40*
Armand Point *45*
Alexandre Séon *53*
Sous-chapitre C : Sources secondaires 54
Maurice Chabas *54*
Jean Delville *55*

LE BELLER, Elodie. La matérialité de la peinture idéaliste à l'époque du Salon de la Rose † Croix (1892-1897) - 2024

André des Gachons *56*
Fernand Khnopff *56*
Alphonse Osbert *57*
Armand Point *58*
Alexandre Séon *59*
Chapitre 2 : Matériaux des œuvres 61
Introduction : Typologie 61
Supports *61*
Pigments *62*
Liants *64*
Sous-chapitre A : Supports 67
Maurice Chabas *67*
Jean Delville *68*
André des Gachons *68*
Fernand Khnopff *70*
Alphonse Osbert *71*
Armand Point *74*
Alexandre Séon *77*
Sous-chapitre B : Pigments 77
Maurice Chabas *77*
Jean Delville *78*
André des Gachons *78*
Fernand Khnopff *79*
Alphonse Osbert *80*
Armand Point *83*
Alexandre Séon *87*
Sous-chapitre C : Liants 88
Maurice Chabas *88*
Jean Delville *89*
André des Gachons *89*
Fernand Khnopff *89*
Alphonse Osbert *90*
Armand Point *91*
Alexandre Séon *94*

Chapitre 3 : Techniques des artistes 95
Introduction : Typologie 95
Couches de préparation 95
Couches colorées 96
Touches superficielles 97
Couches de finition 99
Sous-chapitre A : Couches de préparation 100
Maurice Chabas 100
Jean Delville 100
André des Gachons 101
Fernand Khnopff 102
Alphonse Osbert 103
Armand Point 105
Alexandre Séon 109
Sous-chapitre B : Couches colorées 110
Maurice Chabas 110
Jean Delville 111
André des Gachons 112
Fernand Khnopff 114
Alphonse Osbert 115
Armand Point 117
Alexandre Séon 122
Sous-chapitre C : Touches superficielles 123
Maurice Chabas 123
Jean Delville 124
André des Gachons 125
Fernand Khnopff 125
Alphonse Osbert 126
Armand Point 128
Alexandre Séon 130
Sous-chapitre D : Couches de finition 130
Maurice Chabas 130
Jean Delville 131
André des Gachons 131

Fernand Khnopff *132*
Alphonse Osbert *132*
Armand Point *133*
Alexandre Séon *137*
Conclusion **139**
PARTIE II : TRADITION ET MODERNITÉ **141**
Introduction **141**
Chapitre 1 : Artisanat et industrie **143**
Introduction : Historique 143
La spécialisation des marchands *143*
La standardisation des supports *145*
La diversification des pigments *147*
Sous-chapitre A : Monopole du marchand de couleurs 150
L'identité des marchands *150*
Les missions des marchands *152*
Armand Point et la maison Lefranc & Cie *156*
Jean Delville et la Société Coopérative Artistique *160*
Sous-chapitre B : Norme du tableau de chevalet 162
La fabrication du support *162*
Le matériau du support *164*
La préparation du support *166*
Le format du support *169*
Les dimensions du support *171*
Sous-chapitre C : Chimie des pigments 173
Le broyage des couleurs *173*
Le choix des pigments *176*
La composition de la palette *178*
Le mélange de la pâte *181*
Chapitre 2 : Archaïsme et actualité **185**
Introduction : Historique 185
L'apologie de la tradition *186*
La diffusion des connaissances *189*
La conservation des peintures *193*
Sous-chapitre A : Armand Point et les techniques anciennes 195

LE BELLER, Elodie. La matérialité de la peinture idéaliste à l'époque du Salon de la Rose † Croix (1892-1897) - 2024

Les voyages d'étude en Italie *195*
L'expérimentation des recettes anciennes *198*
La démonstration des techniques reconstituées *201*
Sous-chapitre B : Peinture à l'huile et au vernis 204
L'histoire de la peinture à l'huile *204*
Le médium résineux des primitifs *206*
Les dessous opaques des vénitiens *208*
Sous-chapitre C : Détrempe et tempera 210
La rénovation de la détrempe *210*
La rénovation de la tempera *215*
Sous-chapitre D : Fresque et encaustique 219
La rénovation de la fresque *219*
La rénovation de l'encaustique *222*
Chapitre 3 : Académisme et impressionnisme 225
Introduction : Historique 225
Le défaut de formation technique *226*
La mutation de la profession de peintre *230*
Sous-chapitre A : De l'atelier au plein air 231
La peinture en plein air *231*
La peinture alla prima *236*
Sous-chapitre B : Du clair-obscur à la peinture claire 241
Le dégradé des tons *241*
La peinture en pleine pâte *244*
Sous-chapitre C : Du blaireautage au divisionnisme 246
Le choix de la brosse *246*
L'empreinte de la tache *248*
La division de la touche *252*
Sous-chapitre D : Du fini au *non finito* 256
La finition du tableau *256*
Le vernissage du tableau *259*
Conclusion 267
PARTIE III : IDÉE ET MATIÈRE 269
Introduction 269
Chapitre 1 : Primauté de l'idée 271

Introduction : Doctrine 271
L'esthétique néoplatonicienne *271*
La théologie chrétienne *275*
L'aristocratie artistique *278*
Sous-chapitre A : Une esthétique idéaliste 281
La formule trinitaire *281*
La matérialisation de l'idée *283*
L'équilibre de la matière *285*
Sous-chapitre B : Une peinture néo-chrétienne 287
L'icône idéaliste *287*
Le livre idéaliste *291*
Le retable idéaliste *296*
Sous-chapitre C : Un art libéral 299
Le rang inférieur de l'artisan *299*
Le métier au service de l'idéal *302*
Les arts décoratifs à la marge *305*
Chapitre 2 : Dessin de la forme 309
Introduction : Doctrine 309
Les arts du dessin *309*
La conception et l'exécution *311*
Le concept de disegno *314*
Sous-chapitre A : De la conception à l'exécution 315
La génétique de l'art idéaliste *315*
La priorité de la ligne *317*
Sous-chapitre B : De l'individu au type 319
L'observation de la nature *319*
L'idéalisation du modèle *322*
Sous-chapitre C : Du croquis au carton 324
Les travaux préparatoires *324*
Les méthodes de report *327*
Sous-chapitre D : De la grisaille à la couleur 329
Le dessin sous-jacent *329*
Le dessin coloré *332*
Chapitre 3 : Matière de la peinture 337

Introduction : Doctrine 337
Le programme technique du Salon *337*
La critique de la peinture contemporaine *340*
La défense de l'esthétique idéaliste *343*
Sous-chapitre A : Une matérialité protéiforme 347
L'universalité des lois esthétiques *347*
L'éclectisme des techniques picturales *349*
Sous-chapitre B : Une peinture d'expression 352
L'expressivité des recettes anciennes *352*
L'imitation en peinture à l'huile *356*
Sous-chapitre C : Une image mentale 358
Le nivellement du support *358*
La dilution de la pâte *360*
La maîtrise de la touche *362*
La finition de la surface *363*
Sous-chapitre D : Un métier commun 364
Le symbolisme et l'idéalisme *364*
Le synthétisme et l'illusionnisme *365*
L'objet et l'image *367*
L'iconographie et la technique *368*
Conclusion 371
CONCLUSION GÉNÉRALE 373
SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE 381
Sources 381
Écrits de peintres 381
Maurice Chabas *381*
Jean Delville *381*
André des Gachons *383*
Fernand Khnopff *383*
Alphonse Osbert *383*
Armand Point *383*
Alexandre Séon *385*
Peintres contemporains *386*
Salon de la Rose † Croix 386

Catalogues d'exposition ... *386*
Écrits de Joséphin Peladan ... *387*
Divers ... *387*
Littérature artistique ... 388
Traités anciens ... *388*
Traités contemporains ... *388*
Théorie de l'art idéaliste ... *390*
Critique d'art ... *391*
Divers ... *392*
Archives ... 393
Archives nationales ... *393*
Maison Blanchet ... *394*
Maison Lefranc & Cie ... *394*
Marché du matériel artistique ... *395*
Documentation ... 396
C2RMF et IRPA ... *396*
Musées ... *396*
Bases de données ... *397*
Bibliographie ... 399
Monographies de peintres ... 399
Maurice Chabas ... *399*
Jean Delville ... *399*
André des Gachons ... *399*
Fernand Khnopff ... *400*
Alphonse Osbert ... *401*
Armand Point ... *401*
Alexandre Séon ... *402*
Peintres contemporains ... *402*
Histoire de l'art symboliste ... 404
Salon de la Rose † Croix ... *404*
Symbolisme ... *404*
Art et littérature ... *405*
Divers ... *406*
Histoire de l'art contemporain ... 406

LE BELLER, Elodie. La matérialité de la peinture idéaliste à l'époque du Salon de la Rose † Croix (1892-1897) - 2024

Tradition artistique *406*
Renouveau catholique *407*
Enseignement *407*
Encadrement *408*
Divers *409*
Histoire technique de la peinture 410
Peinture ancienne *410*
Peinture contemporaine *410*
Peinture académique *412*
Peinture impressionniste *412*
Peinture symboliste *413*
Champ de recherche 414
Histoire technique de l'art *414*
Art Technological Source Research *417*
Champs subsidiaires *417*
Terminologie *418*
TABLE DES MATIÈRES 419

Titre : La matérialité de la peinture idéaliste à l'époque du Salon de la Rose † Croix (1892-1897)

Mots clés : peinture symboliste, esthétique idéaliste, matérialité, technique

Résumé : La peinture symboliste est définie comme un idéalisme, un art de la matière aspirant à l'expression de l'idée, par les théoriciens de l'art français de la fin du XIXe siècle. Face à l'antinomie des dimensions matérielle et idéelle du symbolisme artistique, l'ambition de cette thèse est de comprendre comment les peintres idéalistes matérialisent leurs idées. Le Salon de la Rose † Croix, évènement paroxysmique du renouveau idéaliste fin-de-siècle, circonscrit le cadre de la recherche à Paris, entre 1892 et 1897, autour d'un corpus de sept peintres reconnus comme les principaux représentants de cette série d'expositions : Maurice Chabas, Jean Delville, André des Gachons, Fernand Khnopff, Alphonse Osbert, Armand Point et Alexandre Séon. L'analyse de leur œuvre peint met en lumière une facette mésestimée et méconnue de la peinture symboliste, dont la matérialité a reçu peu d'attention de la part des historiens, en comparaison de l'état de la recherche sur les techniques picturales impressionnistes. Ancrée dans l'histoire technique de l'art, orientée vers l'esthétique, elle bénéficie de l'éclairage méthodologique de la recherche sur les sources techniques de l'art, de la conservation-restauration, de l'histoire économique de l'art et de l'iconologie des matériaux. La description des matériaux et des techniques mis en œuvre par les peintres engage non seulement à les situer face aux évolutions majeures de l'histoire de la peinture au XIXe siècle, mais encore à les interpréter au regard de la doctrine rosicrucienne théorisée par Joséphin Peladan. Le Salon de la Rose † Croix devient alors un espace de conciliation entre la matérialité picturale et l'esthétique idéaliste.

Title : The Materiality of Idealist Painting at the Time of the Salon de la Rose † Croix (1892-1897)

Keywords : Symbolist painting, idealist aesthetics, materiality, technique

Abstract : French art theorists of the late 19th century have defined Symbolist painting as an idealist art, that is an art of the matter aspiring to the expression of the idea. Faced with the antinomy of the material and ideal dimensions of Symbolist art, the ambition of this thesis is to understand how idealist painters materialize their ideas. As a paroxysmal event in the fin-de-siècle idealist revival, the Salon de la Rose † Croix sets the research framework in Paris between 1892 and 1897. This series of exhibitions provides a corpus of seven painters recognized as its leading figures: Maurice Chabas, Jean Delville, André des Gachons, Fernand Khnopff, Alphonse Osbert, Armand Point and Alexandre Séon. Analyzing these painters' works sheds light on an unknown and underestimated side of Symbolist painting. Indeed, its materiality has received little attention from historians, in comparison with the state of research on Impressionist painting techniques. This analysis, rooted in technical art history, oriented towards aesthetics, benefits from the methodological guidance of art technological source research, conservation-restoration, economic history of art and material iconology. The description of the materials and techniques used by Symbolist painters leads to contextualize them in relation to major developments in 19th century painting history. It also enables to interpret these materials and techniques in the light of the Rosicrucian doctrine theorized by Joséphin Peladan. Thus, the Salon de la Rose † Croix becomes a space for reconciling pictorial materiality and idealist aesthetics.