ERT

ODE

D.1.2
XIX
330

MUSEO NACIONAL CERAMICA
BIBLIOTECA
VALENCIA

KARL ROBERT

LA CÉRAMIQUE

TRAITÉ PRATIQUE

DES

PEINTURES VITRIFIABLES

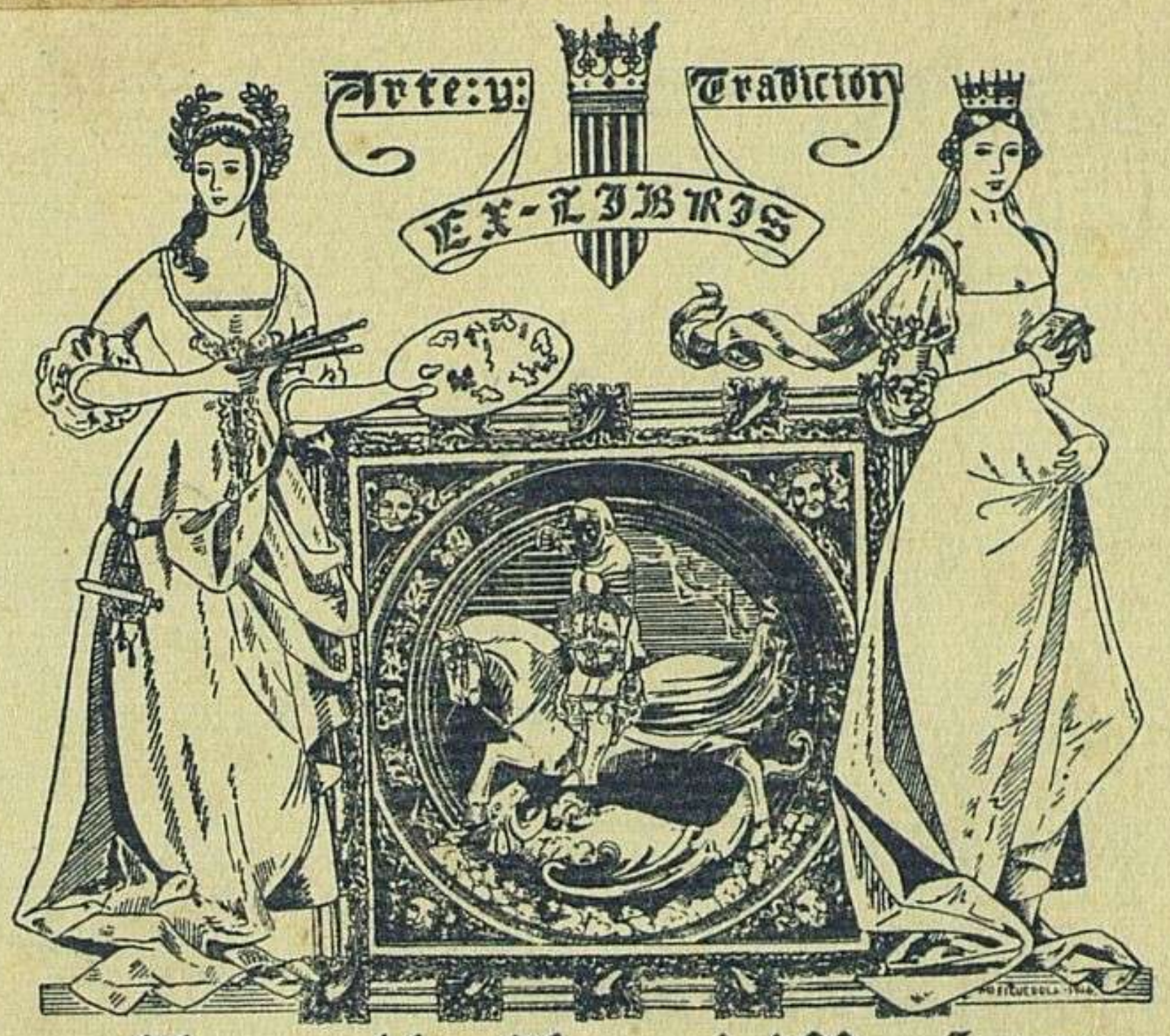


PARIS
HENRI LAURENS, ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON, 6

—

1892

MUSEO NACIONAL CERAMICA
BIBLIOTECA
VALENCIA



LA CÉRAMIQUE

Agustín Arrojo Muñoz
DONO DEDIT
Museo Nacional de Cerámica
y Arte Suntuario
"GONZALEZ MARTI" VALENCIA

MUSEO NACIONAL CERAMICA
BIBLIOTECA
VALENCIA

BIBLIOTHÈQUE

D'ENSEIGNEMENT PRATIQUE DES BEAUX-ARTS

PAR

KARL ROBERT (M. Georges MEUSNIER)

EXPERT AUPRÈS DES TRIBUNAUX DU DÉPARTEMENT DE LA SEINE
OFFICIER DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE

DIX OUVRAGES ACTUELLEMENT EN VENTE

(Voir le détail à la fin de ce volume.)

OUVRAGES ILLUSTRÉS A 6 FRANCS LE VOLUME

1° *L'Aquarelle* (figure, portrait, genre).
2° *L'Aquarelle* (paysage).
3° *La Peinture à l'huile* (figure, portrait, genre).
4° *La Peinture à l'huile* (paysage).
5° *Le Fusain sans maître* (19e édition).
6° *Le Pastel* (figure, portrait, genre, paysage, nature morte).
7° *Le Modelage et la Sculpture.*
8° *La Photographie*, aide du paysagiste ou photographie des peintres.
9° *L'Enluminure des Livres d'Heures.*
10° *La Gravure à l'eau-forte.*
11° *La Céramique* (porcelaine, faïence, barbotine, etc.).

EN PRÉPARATION :

12° *Le Dessin pratique et la Perspective des Peintres* (leur application aux travaux d'art et d'agrément).

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS

R.S.291
MUSEO NACIONAL CERAMICA
BIBLIOTECA
VALENCIA

KARL ROBERT

LA CÉRAMIQUE

TRAITÉ PRATIQUE

DES

PEINTURES VITRIFIABLES

PORCELAINE — FAIENCE

BARBOTINE — L'ÉMAIL — LES VITRAUX

PARIS
HENRI LAURENS, ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON, 6

1892

MUSEO NACIONAL DE CERAMICA Y DE LAS ARTES SUNTUARIAS
GONZALEZ MARTI
BIBLIOTECA
VALENCIA

MUSEO NACIONAL DE CERAMICA Y DE LAS ARTES SUNTUARIAS
GONZALEZ MARTI
BIBLIOTECA
VALENCIA

MUSEO NACIONAL CERAMICA
BIBLIOTECA
VALENCIA

AVANT-PROPOS

Jusqu'à ce jour, les ouvrages sur la céramique, sortis de la plume de maîtres éminents tels que les Salvetat et les Brongniart, étaient trop vastes et conçus à un point de vue trop scientifique pour permettre à l'amateur de s'y retrouver aisément; d'autres, écrits par des praticiens plus modestes, ont vieilli; tous manquent plus ou moins de ce caractère artistique exigé par l'époque actuelle. Il y a donc là une lacune que nous avons essayé de combler. Elaguant tous les détails trop techniques et par là même inutiles, comme aussi tous les procédés actuellement délaissés de nos céramistes modernes, nous avons réuni, puisant aux bonnes sources, toutes les connaissances à la fois pratiques et artistiques nécessaires à qui veut s'occuper de peinture décorative sur faïence et sur porcelaine.

Les arts décoratifs, délaissés depuis le commencement de ce siècle, reprennent depuis quelques années l'importance qu'ils n'auraient jamais dû perdre.

La céramique en est un des plus puissants par ses applications multiples; ce traité nous paraît donc tout d'actualité.

Les amateurs y trouveront les procédés spéciaux de la peinture sur porcelaine dure et tendre, la faïence, l'émail et la barbotine, et des leçons pratiques selon notre méthode, qui, nous l'espérons du moins, leur permettront d'arriver seuls à des résultats dont l'intérêt sera doublé par l'emploi qu'ils pourront faire de leurs œuvres à la décoration de leur intérieur.

Nous avons cru devoir faire précéder le traité proprement dit d'un résumé général historique, lequel était destiné à un ouvrage peu important, estimant que l'amateur doit connaître un peu les péripéties par lesquelles ont passé nos prédécesseurs en l'art qui l'intéresse. C'est notre moyen d'élargir les idées et de pousser un peu à la visite des musées, des expositions artistiques et industrielles, où il y a toujours à prendre pour le chercheur et l'homme de goût.

CHAPITRE Ier

FAIENCES ET PORCELAINES

APERÇU GÉNÉRAL HISTORIQUE

LA CÉRAMIQUE

CHAPITRE Ier

FAIENCES ET PORCELAINES

APERÇU GÉNÉRAL HISTORIQUE

La céramique[1] remonte aux temps les plus reculés et si l'antiquité n'a pas, comme à celle du verre[2], décerné les honneurs de la fable à son origine, on peut dire, cependant, qu'elle se perd dans la nuit des temps. C'est un des premiers arts, en effet, que l'homme a dû pratiquer dès son origine; comme il fabriquait des armes pour se défendre, des vêtements

1. Du grec κέραμος (céramos), corne. Sans doute, la substance qui servit à façonner les premiers vases à boire.

2. Si l'on en croit Pline, des marchands phéniciens ayant employé, pour supporter le vase dans lequel cuisaient leurs aliments, des blocs de natron (carbonate de soude naturel), celui-ci fondit, ainsi que le sable sur lequel il reposait, donnant ainsi du verre : « Quibus accensis, permixta arena littoris, translucentes novi liquoris fluxisse rivos et hanc fuisse originem vitri. » Pline, LXXVI, ch. XXV.

pour se garantir, il a dû fabriquer des vases pour conserver ses aliments et ses grains, vases d'argile, de boue recueillie sur les bords des fleuves, grossièrement façonnés, puis séchés au soleil; la coutume de les placer dans les tombeaux de ceux qui les avaient possédés nous en a conservé quelques échantillons. Faisons enfin remarquer que les villes des plaines de l'Asie auxquelles la science actuelle fait remonter l'origine des sociétés étaient construites en briques.

Chez tous les peuples, dès la plus haute antiquité, les potiers furent l'objet des plus grands honneurs : en Judée, ils vivaient à la cour des rois; Homère a chanté, dans « le fourneau », les poteries de Samos, les Grecs leur érigèrent des statues, frappèrent des médailles en l'honneur de quelques-uns, dont les noms sont parvenus jusqu'à nous : Dibutades de Sicyone, l'inventeur de la plastique en terre cuite; Corœbus d'Athènes, l'inventeur de la poterie; Thalès de Milet, l'inventeur du tour à potier; Chérestrate et tant d'autres, auxquels Phidias, Myron et Polyclète eux-mêmes fournissaient des modèles de coupes et de vases.

Il en fut de même en Italie où cet art, perfectionné par les Étrusques, était tenu en telle estime que nous voyons Numa Pompilius fonder, dans la Rome nouvelle, un collège de potiers.

Il semble, tout d'abord, que les anciens Grecs ou Romains ne connurent ni les glaçures ni les vernis[1]; leur poterie n'était, à proprement parler, que de la terre plus ou moins cuite, pour lui donner une certaine solidité, et, bien que cette cuisson fût déjà un immense progrès sur la dessication obtenue aux rayons

1. Les Assyriens connurent certainement les glaçures, puisque les revêtements de briques des anciens palais étaient colorés et vernissés.

du soleil, leurs vases étaient encore perméables aux liquides pour les usages domestiques, on les enduisait de poix résine et souvent même on leur préférait des outres auxquelles on faisait subir un traitement analogue.

On a, d'ailleurs, beaucoup discuté cette question et s'il faut avouer que sur certaines poteries antiques on retrouve une sorte de glaçure silico-alcaline, on doit cependant reconnaître que l'application n'en fut pas généralisée, car la plupart des peintures qui les ornent ne font pas corps avec elles. Ce procédé lui-même semble, au surplus, s'être perdu au troisième siècle de notre ère, et il est à croire que les invasions de barbares et les guerres qui désolèrent l'Europe au IVe et au Ve siècle furent encore plus fatales aux arts céramiques qu'à tous les autres, car, à l'exception des Grecs, tous les peuples paraissent avoir abandonné leur culture à partir de cette époque. Les poteries dites *byzantines* sont, en effet, les seules faïences artistiques que nous ait léguées le moyen âge, les seules qu'on voit apparaître dans le long intervalle qui sépare les époques étrusque et romaine de la renaissance céramique qui devait illustrer l'Italie du XVe siècle et dont les premiers essais datent du XIIe.

Dès le XIe siècle, cependant, les Arabes du nord de l'Afrique savaient décorer les poteries de glaçures plombifères et même stannifères. Les conquérants d'Espagne y importèrent leurs procédés; c'est de cette époque que date en Europe l'apparition des premières poteries à glaçures, et ce sont ces faïences dites *hispano-arabes* qui, méconnues pendant longtemps et confondues avec les majoliques italiennes, mais enfin nettement caractérisées par M. Riocreux, le savant conservateur du Musée de Sèvres, permettent de donner à l'Espagne la priorité sur l'Italie dans cette fabrication.

Dès le XVI^e^ siècle, d'ailleurs, il était déjà de tradition en Italie que des ouvriers arabes ou espagnols, venus de l'île Mayorque, avaient importé leurs procédés pour la fabrication des faïences, et c'est à cette origine même que les poteries italiennes doivent leur nom de Majolica (Majolique), par corruption de Mayorica (Mayorque).

Ces ouvriers hispano-arabes, arrivant en Italie vers la fin du XIV^e^ ou le commencement du XV^e^ siècle, durent la trouver bien disposée à s'approprier les procédés nouveaux qu'ils lui apportaient, car, depuis le XII^e^ siècle environ, on y fabriquait des poteries qui, bien que grossières, étaient déjà revêtues d'un vernis coloré et servaient à la décoration des édifices. Cependant on n'y connaissait encore que les glaçures plombifères dont la transparence laissait toujours plus ou moins percer la coloration de la pâte. Pour remédier à cet inconvénient, on avait tenté de recouvrir la pièce crue d'une sorte d'engobe blanche obtenue avec une terre que l'on trouvait dans les environs de Sienne, dite terre de Saint-Jean. C'était un grand progrès et que l'on peut considérer même comme le point de départ de la Majolica, mais le but que l'on se proposait ne fut réellement atteint que par l'emploi de l'émail stannifère que Luca della Robbia (1355-1430) fut le premier à appliquer. En fut-il l'inventeur ou ne fit-il qu'user des procédés appliqués depuis longtemps déjà par les Arabes, c'est ce que l'on ne saurait décider, mais il n'en est pas moins vrai qu'il ouvrit ainsi la voie glorieuse que devaient suivre tous ces maîtres céramistes qui illustrèrent l'Italie jusqu'à la fin du XVII^e^ siècle. La renommée de ses ouvrages s'étant répandue dans toute l'Europe, il décida ses frères Octaviano et Agostino à l'aider dans ses travaux qu'ils continuèrent après sa mort et dont ils transmirent

MUSEO NACIONAL CERAMICA
BIBLIOTECA
VALENCIA

les procédés à leurs descendants. Le dernier, Girolamo, venu en France, y décora le château de Madrid[1] pour François Ier.

L'essor était donné ; sous le patronage des Sforza, protégés par des décrets et des ordonnances, les arts céramiques firent d'immenses progrès de 1450 à 1538, dans les fabriques célèbres de Pesaro, Urbino, Gubbio et Castel-Durante. Dès l'avènement de Guidobaldo II, duc souverain, les procédés purement céramiques avaient atteint la perfection, on était arrivé à la véritable majolica fina. Cependant le dessin des figures, les décorations, quoique très habiles, manquaient de souplesse et de grâce. C'est alors que ce prince, amateur passionné des arts qu'il protégeait de toutes les façons, réunissant un grand nombre de dessins, de Raphaël et de ses élèves, les donna pour modèles aux peintres céramistes ; bientôt même il ne se contenta plus de copie et appela près de lui Battista Franco et Raphaël del Calle, qu'il chargea de composer des dessins que reproduisaient, sur les majoliques qu'il offrait en présent aux souverains, des maîtres, parmi lesquels il faut spécialement citer Orazio Fontana. Les succès obtenus par Guidobaldo excitèrent l'émulation de tous les princes de l'Italie et, dans cette période de l'apogée de la majolique, qui s'étend de 1538 à 1560, à côté de celles d'Urbin, on vit se développer et lutter de succès avec elle les fabriques de Rimini, Faenza, Forli, Bologne, Ravenne, Ferrare, dans lesquelles travaillaient les Flaminio Fontana, frère d'Orazio, Guido Salvaggio, Girolamo Lanfranco, Giacomo, son fils, et tant d'autres artistes célèbres, dont un grand nombre d'œuvres sont précieusement conservées au musée municipal de Pesaro.

1. Le château de Madrid, bâti dans le bois de Boulogne en 1628, fut détruit en 1793. Il rappelait, dans son architecture extérieure, l'ornementation de l'Alcazar de Séville et de l'Alhambra de Grenade.

Ce magnifique élan fut malheureusement de courte durée. La mort d'Orazio Fontana (1560), celle de Battista Franco, puis celle de Guidobaldo II, survenue en 1574, furent le signal de la décadence. On abandonna les figures et les sujets des maîtres, on ne décora plus les poteries que de paysages ou de simples arabesques même, dont le mérite, grand encore sans doute, ne peut se comparer à celui des compositions magistrales dues au pinceau des grands artistes que nous avons cités. La céramique, abandonnée à elle-même, privée des encouragements et des secours que lui prodiguaient, à l'exemple du duc d'Urbin, tous les princes de l'Italie, dut vivre de ses propres ressources, produire et reproduire pour tout le monde, à bon marché. Ce fut sa perte.

Deux artistes seuls perpétuèrent quelque temps encore les traditions de leurs devanciers : Alfonso Patanazzi et Vicenzo Patanazzi. Mais, vers la fin du XVI^e^ siècle, toutes ces fabriques, naguère rivales, ne produisaient plus que des objets communs destinés à des usages journaliers et peu à peu disparaissaient même complètement. Passeri nous apprend qu'en 1718, il n'existait plus qu'une seule fabrique de faïence à Pesaro et que cette fabrique même ne produisait que les objets les plus vulgaires ; la superbe majolica y était complètement oubliée.

Cependant quelques fabriques, de fondation plus récente, qui tiraient presque toutes leur origine de celle d'Urbin, donnèrent encore des faïences assez complètes jusqu'à la fin du XVIII^e^ siècle ; celles de Toscane, de Naples et de Venise sont les seules qui vaillent la peine d'être citées avec celles de Sienne et de Savone, qui, les dernières, tentèrent de ressusciter la majolica et dont quelques pièces encore passables, signées Agostino Ratti et Terenzo Romano, figurent dans la collection Kunstkammer de Berlin.

Vers la même époque qu'en Italie, au commencement du XVI^e^ siècle, la fabrication de la faïence émaillée s'étendait en Allemagne où elle illustrait Nuremberg et venait faire concurrence à ces grès restés si célèbres, dont on fait remonter l'origine à la comtesse de Hollande Jaqueline de Bavière (1425). Ces derniers, cependant, restèrent vainqueurs, car aux XV^e^, XVI^e^ et XVII^e^ siècles, les seules poteries véritablement artistiques furent les grès fabriqués dans les contrées qui avoisinent le Rhin, les Flandres et la Hollande. Au XV^e^ siècle et jusqu'à la première moitié du XVI^e^, on les revêtait simplement d'une glaçure silico-alcaline; leur décoration en relief était obtenue par impression au cachet, mais, à la fin du XVI^e^ et pendant tout le XVII^e^, ces poteries se perfectionnèrent et comme pâte et comme décor. Le Musée de Sèvres, celui de Dresde et certaines collections particulières en possèdent de magnifiques, enrichies d'ornements modelés en relief et rehaussés d'émaux polychromes qui datent de cette époque et quelques-unes même d'une pâte noire ou rouge, sans vernis ni glaçure, qui, polies à la meule, ont un éclat qui les ferait prendre, au premier abord, pour du marbre. Dans les premières années du XVII^e^ siècle, enfin, peu de temps avant la découverte de la porcelaine qui devait en faire abandonner la fabrication, ces grès rouges et noirs furent décorés de peintures et de dorures non fixées par le feu.

En France, dès 1528, un petit neveu du célèbre Luca della Robbia, Girolamo della Robbia, venu d'Italie avec la pléiade d'artistes qui devait donner à notre pays le premier élan dans sa magnifique Renaissance, qui fit la gloire des règnes de François I^er^ et d'Henri II, avait, nous l'avons dit, décoré, pour le premier de ces princes, le château de Madrid de ces magni-

fiques carreaux de faïence, de ces bas-reliefs de terre émaillée, dont la vogue était si grande encore en Italie. Ce maître, cependant, ne paraît pas avoir formé d'élèves, car à l'exception de cette belle faïence dite d'Oiron ou de Henri II, dont on ignore l'auteur et le lieu d'origine exact[1], il faut arriver jusqu'en 1550, au nom si populaire de Bernard de Palissy, pour rencontrer dans notre pays la première manifestation sérieusement artistique des arts céramiques.

Bernard de Palissy naquit dans les environs d'Agen, vers 1510. Géomètre, arpenteur, peintre sur verre, peintre imagier, il vivait péniblement déjà de ces différents métiers, lorsqu'à la vue d'une coupe de terre émaillée l'idée lui vint de chercher un émail blanc qui pût servir de glaçure aux poteries. Sans aide et sans soutien, accusé de fabriquer de la fausse monnaie, persécuté même par les siens, après quinze ans d'efforts et de patience, brûlant jusqu'à ses meubles pour chauffer ses moufles, il réussit enfin, dotant la France d'un art tout nouveau qui ne devait rien à l'imitation étrangère. Il produisit d'abord, comme il le dit lui-même, *divers émaux entremeslés en manière de jaspe*, puis, peu à peu, perfectionnant ces procédés, il fit ces pièces dites *rustiques* du nom même qu'il leur a donné dans ses mémoires et qui devaient immortaliser son nom, moulant sur nature les reptiles, les poissons, les coquillages, les plantes et les insectes dont il les ornait. Ces chefs-

1. Certains antiquaires ont pensé que cette faïence avait été fabriquée en Italie, mais aucun de ses caractères ne la rapproche de la majolica, toutes les pièces qu'on en possède ont été retrouvées en Touraine et en Vendée, et presque toutes portent soit la Salamandre et quelques insignes de François Ier, soit les armes de France et la devise de Henri II, soit enfin les D entrelacés de la duchesse de Valentinois, Diane de Poitiers. On en peut conclure, presque avec certitude, que ce genre de faïence est d'origine absolument française.

d'œuvre destinés à la décoration des dressoirs d'apparat le firent enfin connaître et rechercher des grands seigneurs.

Dès lors, débarrassé des soucis de ses débuts, libre de se livrer entièrement à l'art, il s'éleva jusqu'à la sculpture, décorant ses plats et quantités de petits meubles de mascarons et bas-reliefs d'une exécution aussi naïve que charmante, fabriquant même des pièces d'une grande dimension destinées à la décoration des jardins, ces *rustiques figulines* dont malheureusement aucune n'est parvenue jusqu'à nous. Ce fut à cette époque que, protégé par Catherine de Médicis et le connétable de Montmorency, il prit le titre d'*ouvrier de terre*, *inventeur des rustiques figulines du roi et de monsieur le duc de Montmorency, pair et connétable de France.*

Des persécutions d'un nouveau genre l'attendaient, car il avait embrassé la religion réformée ; ce ne fut qu'à l'intervention de la reine et du roi même qui l'avaient attaché à la Cour, en lui faisant construire des ateliers aux Tuileries, qu'il dut d'échapder au massacre de Vassy (1566), à la Saint-Barthélemy, en 1572. Ses hautes protections ne purent cependant pas le sauver une troisième fois de cette haine religieuse qui n'avait pas épargné Coligny. Il fut arrêté en 1587, jeté en prison et l'on croit qu'il y mourut en 1589. Dès 1576, il s'était associé Nicolas et Mathurin Palissy, ses fils ou ses neveux, qui continuèrent son œuvre que certains artistes même cherchèrent, dès cette époque, à contrefaire. Ni les uns ni les autres ne réussirent et, de nos jours encore, on reconnaît facilement les pièces dues au génie du maître, de leurs imitations même les plus habiles.

En fait, ce génie si personnel n'a laissé aucun élève, aucun continuateur digne de ce nom, comme il se le dit à lui-

même dans son *Art de la Terre*, par la bouche de *La Théorique* : « *Il a porté son secret dans la tombe et nul ne s'en est ressenti.* »

C'est en effet des dernières années seulement du XVI^e^ siècle que date la célèbre fabrique de Nevers, et c'est à des ouvriers venus d'Italie que l'on doit sa fondation. Jusqu'à la fin du XVIII^e^ siècle, avec sa rivale de Rouen, fondée peu de temps après, cette manufacture obtint, en des genres très différents, de grands succès. Cependant ce n'est que de nos jours que de fins connaisseurs ont tiré ses produits de l'injuste oubli où l'engouement pour les premières porcelaines les avait relégués.

Nous n'entrerons point dans les détails de l'histoire de ces deux fabriques et de leurs diverses manières, c'est affaire aux publications spéciales[1] et, d'ailleurs, de nos jours, peu ou prou, tout le monde est collectionneur et connaît ces faïences si belles ou si curieuses, depuis les Rouen à la corne, au panier fleuri, au quadrillé polychrome, jusqu'à ces pièces dites républicaines. Pour être complet, il nous faudrait aussi parler des Strasbourg, des Delft, consacrer un chapitre spécial aux terres de pipe et aux grès anglais, à Atsbury qui, vers 1725, introduisit, dans les pâtes encore grossières de l'Angleterre, le silex broyé; à Wedgwood[2], le célèbre potier auquel il n'a manqué que la misère et la persécution pour devenir aussi populaire que Bernard de Palissy. Mais, pour ce faire, il nous faudrait un volume et nous n'y suffirions pas. Contentons-nous donc de citer leurs noms et hâtons-nous de passer à la seconde grande période de l'art céramique qu'inaugure la porcelaine.

1. Voir les musées de Rouen, et à Paris le musée de Cluny.
2. Lire ce très intéressant ouvrage d'Émile Jonveaux *Histoire de trois Potiers célèbres* (Paris, Hachette).

PORCELAINES

La céramique, avec les glaçures plombifères importées par les Arabes, avait fait un premier grand progrès; avec l'émail stannifère de Luca della Robbia elle en avait fait un plus grand encore. Désormais on pouvait, en toute sûreté, appliquer aux faïences les décors polychromes les plus variés, sans crainte de voir, sous la glaçure, paraître la couleur plus ou moins intense de la pâte et, par ce fait, l'intérêt artistique des poteries était doublé. A la plastique proprement dite, à la sculpture qui seule jusqu'alors avait fait tous les frais de leur décoration, venait se joindre la peinture; à la forme, la couleur et le dessin qui permettaient les chefs-d'œuvre des Italiens et de la Renaissance, la reproduction des cartons des maîtres, les compositions si charmantes et si vraies de Palissy. Un progrès, cependant, restait encore à accomplir. Si les émaux et les glaçures étaient déjà au XVI^e^ siècle ce qu'ils sont à peu près de nos jours, la composition de la pâte elle-même n'avait pour ainsi dire pas changé depuis les premiers essais des anciens. C'était toujours cette même argile, cette terre à potier, un peu mieux broyée, c'est vrai, mieux cuite, mais toujours souillée des impuretés les plus nombreuses et les plus variées. L'introduction de la porcelaine chinoise en Europe devait exciter les chercheurs dans cette voie et bientôt leur ouvrir les yeux.

Tout d'abord ceux qui se servirent de cette nouvelle poterie n'en soupçonnèrent pas la composition. Sa blancheur et sa transparence seules les avaient frappés, et voici ce qu'on dit dans un traité sur la matière, qui date du XVI^e^ siècle : « Cette poterie est une composition faite avec du plâtre, des blancs

d'œuf et des coquilles marines qu'on tient entassées en terre pendant 80 ans ». Certes, si l'on s'en fût tenu à ces indications et qu'on eût essayé cette manière de procéder, on eût peut-être fait beaucoup d'omelettes, mais, à coup sûr, peu de porcelaine. Cependant cette vaisselle, précisément à cause de l'impossibilité où l'on était d'en fabriquer, devint très recherchée. Ce fut une mode, un engouement, tout le monde en voulut posséder et, sur les tables royales mêmes, comme objets de luxe, associées à la vaisselle d'or et d'argent, figuraient des assiettes et des tasses de porcelaine. Elles venaient de la Chine et du Japon, importées par les Hollandais et les Portugais qui, les premiers, vers 1508, avaient introduit cette nouvelle poterie en Europe. C'est dans ces contrées lointaines que l'on doit rechercher l'origine de la porcelaine[1]. On ne sait rien d'absolument certain à ce sujet, et bien que certains documents[2] en fassent remonter la fabrication au temps des plus anciens empereurs de la Chine, *Yao* et *Chim*, vers 2357 av. J.-C., l'ordre chronologique de sa découverte et de ses progrès le plus vraisemblable est évidemment celui dû aux savantes recherches de M. Stanislas Julien ; des documents certains lui permettent d'affirmer que, dès le règne de Hoang-ti, 2698-(2599 av. J.-C.), il y avait un intendant de la poterie qui avait été inventée sous son règne par Kouen-ou et où la porcelaine

1. Porcelaine : en chinois, *Tsee* ou *Tséé-ki* ; en japonais, *Jakimono-no* ; le mot français vient de l'espagnol *Porcellana*, nom d'une coquille appelée dans notre pays coquille de Vénus. Certains auteurs peut-être plus logiques le font venir de *Pourcelaine* qui servait à désigner, dans le vieux français, une sorte d'agathe sur laquelle nous n'avons que des renseignements très vagues et fournis par les circulaires royales des XIV^e^, XV^e^ et XVI^e^ siècles.

2. D'Entrecolles, *Lettres édifiantes écrites des missions étrangères*. Paris, Lemercier, 1741.

était translucide dès l'an 163 av. J.-C., sous la dynastie des Hon, bien que ce ne soit que sous celle des Song, de 960 à 1278 ap. J.-C., que la porcelaine ait acquis une véritable perfection, lors de la construction de la fameuse tour de porcelaine de Nankin, en 1277. Quoi qu'il en soit, nous l'avons dit, ce n'est qu'en 1508 que le premier vaisseau portugais importa cette vaisselle en Europe.

Les grands voyages de mer n'étaient pas, à cette époque, aussi faciles qu'aujourd'hui; les mers de la Chine n'étaient que peu fréquentées et la porcelaine conservait un prix très élevé; aussi les fabricants de faïence et les chimistes cherchaient-ils par tous les moyens à l'imiter.

Deux cents ans, cependant, devaient encore s'écouler avant qu'on arrivât à la formule d'une pâte qui, sans renfermer aucun des éléments constitutifs de la véritable porcelaine, par sa blancheur, sa translucidité, sa couverte brillante, en présentait tous les caractères extérieurs et possédait une grande partie de ses qualités, car c'est en 1695 que pour la première fois cette porcelaine dite *tendre*, par opposition à la porcelaine chinoise dite *dure*, fut fabriquée à Saint-Cloud, et le but n'était pas encore atteint.

On alla jusqu'à faire venir des matières premières de la Chine, mais elles arrivaient ayant déjà subi une préparation mécanique qui les avait réduites en poudre. Elles étaient mélangées et, par conséquent, méconnaissables, avec les procédés rudimentaires d'analyse qu'on possédait seuls à cette époque, les eût-on même nettement caractérisées, il eût encore fallu en trouver en Europe; toutes les recherches, tous les essais restèrent stériles jusqu'aux premières années du XVIII^e^ siècle. Un hasard, comme dans la plupart des décou-

vertes, devait fournir la clef de l'énigme au chimiste allemand Jean-Frédéric Bœttcher et à la Saxe l'honneur de fabriquer la première porcelaine européenne.

Né le 4 février 1682 à Schlaiz en Voigtland, Bœttcher entra très jeune chez Zorn, pharmacien à Berlin, dans le laboratoire duquel il ne tarda pas à se livrer à l'alchimie. La crédulité populaire lui décernait le titre de fabricant d'or et ses travaux sur la *transmutation des métaux*, comme on disait alors, attirèrent sur lui les regards du roi Frédéric-Guillaume Ier. Cependant, comme cette protection menaçait de dégénérer en persécution, Bœttcher, quittant secrètement Berlin, entreprit un voyage en Saxe qui dura trois ans, au bout desquels, ne se croyant pas encore à l'abri des poursuites du roi de Prusse, il se mit, en 1701, sous la sauvegarde du roi de Pologne Frédéric-Auguste Ier, électeur de Saxe, qui lui permit de s'établir à Dresde.

Frédéric-Auguste ne lui avait donné sa protection que dans l'espoir de profiter de ses secrets et, le plaçant dans le laboratoire de Tschirnhaus, il chargea ce dernier de surveiller attentivement ses travaux. Ce fut une véritable captivité : on le tenait presque au secret et ce n'est qu'à l'inaltérable gaieté de son caractère qu'il dut de pouvoir la supporter. Cependant ses recherches alchimiques n'aboutissaient pas, l'électeur peut-être allait lui retirer sa protection, lorsque, sur les conseils de Tschirnhaus, il entreprit la série des travaux qui devait le mener à la découverte de la porcelaine.

Ehrenfried Walter de Tschirnhaus était, pour son temps, un savant de premier ordre; après s'être longtemps occupé de verrerie, il avait cherché la formule de la porcelaine, mais, partant d'un principe faux, considérant la porcelaine comme une

sorte de vitrification, il n'avait pu réussir. Bœttcher, lui, s'engagea dans la voie céramique proprement dite et peu de temps après, parvenait à fabriquer une sorte de grès cérame rouge avec une terre des environs de Meissen. Aussitôt on décora cette poterie du nom de porcelaine rouge, bien qu'elle ne possédât pas la qualité essentielle de cette dernière, la translucidité.

Ce premier succès, qu'on estima pouvoir le conduire à la découverte de la teinture d'or, ne valut au malheureux chimiste qu'un redoublement de surveillance. Frédéric-Auguste, sous le prétexte de le soustraire à la curiosité du public, lui fit construire de magnifiques laboratoires au château de Meissen, mais il l'y fit garder à vue : à tel point, qu'il n'en pouvait sortir sans être accompagné d'un officier. Toujours gai, malgré ces rigueurs, il y continua ses travaux jusqu'en 1705, époque à laquelle, pour soustraire ce précieux savant aux dangers de l'invasion du roi de Suède, Charles XII, son habile protecteur l'enferma plus étroitement encore dans la forteresse de Kœnigstein. Ramené un an après à Dresde et doté d'un nouveau laboratoire, il y reprit ses recherches et perfectionna ses procédés de cuisson, à tel point que, dès cette époque, il était en mesure de fabriquer la vraie porcelaine, la matière première seule, le kaolin chinois lui manquait : le hasard le lui fit découvrir. Un certain Jean Schnorr, riche maître de forges des environs, remarqua que les pieds de son cheval entraient dans une pierre poudreuse blanche et molle : l'idée lui vint de l'utiliser comme poudre à poudrer. Cette innovation fut couronnée de succès et bientôt on usa partout de la nouvelle poudre. Bœttcher mettant un matin sa perruque la sentit plus lourde que d'habitude; il s'enquit auprès de son valet de

chambre; celui-ci lui conta l'essai qu'il avait fait; curieux comme tous les chimistes, Bœttcher analyse la fameuse poudre et reconnaît une manière terreuse qui donne avec l'eau une pâte liante! Il reprend ses essais céramiques avec cette nouvelle terre et réussit à fabriquer une poterie parfaitement blanche, dure, à cassure brillante, translucide, qui possédait enfin tous les caractères de la porcelaine chinoise; le kaolin était trouvé.

Le 6 juin 1710, à peine un an après, la fameuse manufacture de Meissen était fondée et les porcelaines qui en sortaient étaient d'une telle perfection que c'est à peine si l'on peut encore aujourd'hui les distinguer des pièces chinoises de la même époque, si l'on ne consulte la marque[1].

Les précautions les plus minutieuses furent prises pour assurer le secret de la fabrication; le kaolin, dont on avait interdit l'exportation, fut amené en tonnes scellées et tous les ouvriers de la fabrique, transformée en citadelle, durent faire le serment de conserver le secret jusqu'à la tombe; quiconque le trahirait devait être enfermé comme prisonnier d'Etat dans la forteresse de Kœnigstein. Bœttcher fut nommé directeur; mais autant il avait montré de zèle et d'ardeur dans ses recherches, autant, une fois au but, il donna libre cours à son goût de luxe et de plaisir. Son administration en souffrit et, jusqu'à sa mort, en 1719, la fabrique de Meissen fut loin de rapporter à l'électeur de Saxe ce qu'il en attendait. Ce fut seulement plus tard, lorsque la manufacture produisit des figurines, aujourd'hui si recherchées, au lieu de fabriquer uniquement des objets de vaisselle, que le succès s'affirma d'une façon productive.

1. Les deux épées en croix.

Mais, malgré toutes les précautions prises, le secret de Bœttcher devait s'envoler par dessus les murailles de la fabrique-forteresse. En 1718, Stöbgel, un des chefs d'atelier, parvenait à s'échapper de Meissen et venait fonder à Vienne la seconde fabrique de porcelaine dure de l'Europe. Ce fut le signal d'une lutte entre tous les princes de l'Allemagne qui, par tous les moyens de séduction, cherchèrent à se procurer les secrets de fabrication de la porcelaine. Un des transfuges ainsi gagnés, Ringler s'étant laissé enivrer et voler les notes et formules, celles-ci furent copiées et transportées partout : il y en eut à Frankenthal, à Nymphenbourg, à Louisbourg, à Berlin, etc., etc., de 1740 à 1775, et toutes eurent pour fondateur ou instigateur le fameux Ringler, de Vienne.

Bien que l'exportation du kaolin de Saxe fût rigoureusement interdite, des échantillons avaient été examinés par les chimistes de tous pays et bientôt des gisements de kaolin étaient découverts en Suède, en Danemark, en Russie, en France. Des fabriques furent établies à Rudolstadt, Saint-Pétersbourg et Copenhague, sur lesquelles nous n'avons point à nous étendre ici.

Depuis longtemps déjà, la porcelaine de Saxe était répandue dans le commerce que la France n'avait encore rien fait dans cette voie. Cependant, dès 1695, stimulée comme toutes les contrées de l'Europe par l'importation de la vaisselle chinoise, la première, elle avait réussi à fabriquer une sorte de poterie qui, sans posséder aucun des caractères constitutifs de la vraie porcelaine, en présentait toutes les apparences. Le kaolin ni le feldspath n'entraient pour rien dans la composition de cette porcelaine dite *tendre* ; on lui donnait la transparence par des sels, la plasticité par du savon, le vernis était un

MUSEO NACIONAL CERAMICA
BIBLIOTECA
VALENCIA

véritable verre composé de silice, d'un alcali et de plomb, et certes elle avait exigé des combinaisons bien plus difficiles que celles qui devaient donner naissance à la porcelaine dure[1]. Ce fut un nommé Morin qui, le premier, après vingt années de travail, s'il faut en croire Martin Lister[2], réussit à la fabriquer, à Saint-Cloud, en 1695, où son successeur Chicoineau en faisait encore en 1617, ainsi que le constate Piganiol, dans sa description de la France, où il vante ses productions.

Dix-sept ans plus tard, en 1735, les frères Dubois, ouvriers de Chicoineau, ouvraient une fabrique rivale à Chantilly et, cinq ans après, en 1740, proposaient à M. Orry de Fulvy, intendant des finances, de lui vendre leurs secrets. Celui-ci, soutenu par son frère, alors ministre des finances, les accueillit et leur fit donner un laboratoire à Vincennes où commencèrent des essais qui devaient coûter plus de 60.000 livres pour n'aboutir qu'à de mauvais résultats.

Les frères Dubois furent alors chassés et remplacés par un de leurs ouvriers nommé Gravant qui, plus intelligent et plus actif, réussit et vendit ses procédés à l'intendant des finances. Cinq ans s'étaient à peine écoulés que ce dernier formait une compagnie de huit commanditaires qui devaient fournir chacun 30.000 francs et, muni d'un privilège exclusif de trente années, sous le nom de Charles Adam, s'installait au château de Vincennes en 1645. La manufacture, sous la direction de M. Boileau, avec l'aide de Gravant, du chimiste Hellot, de

1. Ces expressions de *tendre* et de *dure* ne s'appliquent point à la dureté plus ou moins grande de la pâte proprement dite, mais indique son degré de résistance à l'action du feu. La porcelaine tendre fond à la température de cuisson de la porcelaine dure et sa glaçure se laisse facilement entamer par l'acier.

2. Martin Lister. A journey to Paris in the year 1868, page 138. Londres, 1699.

Duplessis le sculpteur, de Mathieu, émailleur du roi, puis, en 1748, du peintre Bachelier, prit bientôt une importance telle que Louis XV, s'y étant intéressé pour un tiers, lui donna le titre de Manufacture Royale et qu'elle se trouva trop à l'étroit dans ses premiers ateliers. La Compagnie se fit alors construire à Sèvres, par un nommé Lindet, sur l'emplacement de la maison de Lully, des bâtiments spéciaux, qu'elle occupait encore il y a quelques années, et s'y installa en 1756. Quatre ans plus tard, le roi remboursait la Compagnie et devenait seul propriétaire de la manufacture à laquelle il accordait une subvention de 96.000 livres et laissait, comme directeur, M. Boileau.

Malgré tout, cependant, et quoique les produits de la nouvelle manufacture fussent très estimés, on voyait bien que cette pâte tendre, obtenue par des procédés si compliqués, différait beaucoup encore des porcelaines chinoises et japonaises; aussi en cherchait-on toujours la fameuse recette exploitée, en Saxe, depuis soixante ans déjà. Dès 1753, un bourgeois de Strasbourg, Paul Hannong, qui la pratiquait à Haguenau, avait offert à M. Boileau de lui vendre son secret, mais il y mit des conditions si exagérées qu'on y dut renoncer et qu'un arrêt de 1754 le força même à transporter sa manufacture hors de France. Il était à peine installé à Frankenthal, sous la protection de l'électeur palatin, qu'il mourait laissant ses procédés en héritage à son fils aîné qui refusa toute communication.

Il devenait donc impossible de soustraire la France à l'importation des porcelaines allemandes, si M. Boileau ne se fût adressé au second fils de Hannong avec lequel il finit par passer un contrat, le 29 juillet 1761, par lequel « le sieur Pierre-Antoine Hannong s'engage à faire connaître, par écrit et par expérimentation, les procédés de fabrication de la porcelaine

dure, moyennant une somme de six milles livres et une rente viagère de trois mille livres. » Malheureusement le kaolin et le feldspath, dont aucun gisement n'était encore connu en France, étaient impossibles à se procurer ; on dut renoncer à utiliser ces procédés, objets de tant de désirs et de démarches.

Enfin, en 1765, un nommé Guettard signala l'existence, aux environs d'Alençon, d'un gisement de kaolin et de feldspath, mais il était pauvre et très inférieur, comme qualité, à ceux de la Chine et de la Saxe.

Ce n'est qu'en 1768 que le hasard fit découvrir les gisements, beaucoup plus riches et parfaits en tous points, de Saint-Yrieix. Le chimiste Macquer se rendit aussitôt à Sèvres et y établit la fabrication de la porcelaine qui, dès 1775, détrônait définitivement la porcelaine tendre qui ne devait y être reprise que bien longtemps après, en 1854. On comprit, à cette époque, que la manufacture de Sèvres, qui, depuis sa fondation, n'avait eu d'autre devoir, d'autre raison d'être que de fournir aux générosités des souverains de magnifiques pièces, devait se tenir au premier rang de toutes les productions de la céramique, y donner l'exemple du goût, tendre tous ses efforts, utiliser toutes ses ressources pour y réaliser, si possible, tous les perfectionnements. Les savants, souvent illustres, se sont succédé dans ses laboratoires, qui l'ont tour à tour dirigée depuis sa fondation, l'ont conduite au but et, de nos jours, elle peut, sans conteste, revendiquer la première place dans l'industrie céramique. Ajoutons, enfin, que c'est à Sèvres que se sont presque exclusivement formés les ouvriers et les décorateurs qui devaient fonder les principales manufactures de France.

Le récit des origines de la porcelaine en France, avec ses alternatives de succès et d'échecs, nous a fait négliger l'histoire

de cette fabrication en Angleterre. Elle est d'ailleurs encore enveloppée de beaucoup d'obscurités et nous nous contenterons de donner ici quelques dates. C'est à 1740 que l'on fait remonter les premières porcelaines tendres anglaises fabriquées à Chelsea, puis à Worcester en 1751; à Shelton et dans le Staffordshire, en 1765. Comme en France, le kaolin manquait et c'est à Cookvorthy que l'on doit sa découverte dans la Cornouaille, en 1768. Dès lors, la porcelaine dure, sans prendre chez nos voisins la même importance que sur le continent, fut fabriquée avec succès par les continuateurs de Wedgwood, célèbres par leurs grès cérames, leurs cailloutages et les ravissants biscuits si recherchés aujourd'hui.

Nous ne pousserons pas plus loin cette histoire succincte des arts céramiques : entreprendre de dire tous les perfectionnements apportés de nos jours dans leur fabrication serait une tâche au dessus de nos forces et qui, d'ailleurs, sortirait du cadre de cet ouvrage. En ce qui concerne les travaux de notre industrie d'art céramique moderne, le lecteur peut consulter à la Bibliothèque nationale le remarquable rapport fait à l'Exposition universelle de 1889 par M. J. Loebnitz, où l'auteur appécie, avec une compétence indiscutable, nos maîtres potiers les plus éminents. Chaque fabricant a ses procédés, ses secrets. Qu'il nous suffise de connaître ces grandes lignes, les sources d'où sont sorties, dès l'origne, ces merveilles qu'on admire encore aujourd'hui. L'industrie des poteries d'art, restée pour ainsi dire stationnaire pendant des siècles, ne s'est enfin développée que lorsque la chimie, la minéralogie, la mécanique sont elles-mêmes devenues des sciences réelles. De nos jours, elles ont fait de tels progrès qu'elles ont amené la céramique à un état de perfection presque absolue et qu'elles

permettent à ses manufactures de réaliser, avec une facilité prodigieuse, des merveilles que n'auraient certes pas osé rêver les audacieux chercheurs qui guidèrent ses premiers pas. Nous sommes, aujourd'hui, bien loin du modeste *tour au pied*, bien loin des décorations hésitantes, des tâtonnements où l'artiste voyait s'évanouir ses plus belles créations, avec les réactions mystérieuses que déterminait alors le feu sur les couleurs et les émaux broyés et préparés avec tant d'espoir.

Dans les manufactures, depuis l'objet le plus simple, la brique, jusqu'aux formes les plus compliquées, aux ornements plus gracieux, tout se fait à la machine avec la précision et la rapidité que cette grande travailleuse seule peut donner. Mais la décoration picturale est restée aux mains de l'artiste. Pour lui l'incertitude a disparu, il est sûr de son travail, il sait toujours ce qu'il fait, il est libre en un mot et peut, grâce aux progrès de la chimie, exécuter ses conceptions les plus hardies

CHAPITRE II

ÉTUDES PRÉLIMINAIRES

CHAPITRE II

ÉTUDES PRÉLIMINAIRES

DIVISION GÉOMÉTRIQUE DES CIRCONFÉRENCES ET DES VASES.

APPLICATION.

Le cadre de cet ouvrage ne nous permettant pas de nous arrêter à quelques notions de chimie, et particulièrement de la chimie des couleurs qu'il serait pourtant si utile de connaître un peu, nous renvoyons le lecteur aux ouvrages spéciaux. Nous nous contenterons de diviser les poteries qu'il est d'usage de décorer en trois catégories : la terre cuite, qui fait la base des travaux à la barbotine ; la porcelaine, qui demande un pinceau fin et délicat ; la faïence, qui se prête mieux aux travaux de grande décoration.

Nous avons expliqué la différence qui existe entre les porcelaines tendres et les porcelaines dures. Par analogie, un excellent praticien, Louis Cellière, a divisé de même les peintures céramiques en : 1° peinture en tendre ; 2° peinture en dur. « Toutes les fois, dit-il, que les peintures devront être assimilées à l'émail sur

lequel on peint ou qui recouvre les peintures en rentrant en fusion à la température à laquelle on la soumet, ce sont les peintures en tendre. Quand les couleurs, munies de leur matière fusible (fondants) soumises au feu, se fixent aux pièces sans que celles-ci aient éprouvé de ramollissement, ce sont les peintures en dur. »

La peinture sur porcelaine dure étant celle qui est le plus à la portée de tous, c'est par elle que nous commencerons, d'autant plus que les porcelaines tendres sont moins en usage de nos jours et que, d'ailleurs, les couleurs et les procédés employés à leur décoration sont les mêmes, le degré de cuisson destiné à la fixation de ces couleurs est seul variable; à votre cuiseur donc de voir à quelle température il doit porter les pièces que vous lui aurez confiées.

Mais, avant d'entreprendre de vous décrire le côté pratique des décorations céramiques, je crois devoir insister ici sur les études préliminaires qui sont nécessaires à tout amateur. Trop souvent nous avons entendu rabaisser à plaisir le mérite d'excellents peintres en porcelaine pour que nous n'ayons pas cherché à pénétrer les causes de cet amoindrissement. Il faut bien l'avouer, les critiques ont souvent leur raison d'être parce que nombre d'amateurs, surtout parmi les dames et les jeunes filles, se laissent aller au travail trop facile du calque et de la copie, au lieu de chercher dans une intelligente interprétation une originalité qui séduirait d'autant qu'elle serait plus inattendue.

En premier lieu, on doit reconnaître que la connaissance du dessin manque le plus souvent aux amateurs et l'on ne saurait trop insister sur la nécessité de sérieuses études de dessin; il ne suffit pas, en effet, d'être en état de reporter un calque, il faut le savoir faire intelligemment, en rectifier ensuite les défectuosités, s'il y a lieu; en un mot, pouvoir rétablir la forme chaque fois qu'elle se perd au cours du travail sans être obligé de recourir au calque qui ne doit être qu'une aide, une économie de temps, lors de la première mise en place. Si le céramiste n'est point tenu de dessiner comme le peintre, en ce qui concerne la figure humaine, il doit, plus encore que ce dernier, posséder à fond, je dirai presque de mémoire, la forme des fleurs et de l'ornementation courante; filets et rinceaux doivent être par lui facilement exécutés à la coulée du pinceau, s'il veut donner à ses travaux cet aspect de primesaut et de facilité qui seul charme dans une décoration quelle qu'elle soit.

Le spectateur, en effet, ne doit sentir aucune gêne dans le travail, aucune hésitation, comme aussi rien qui puisse rappeler l'emploi d'un procédé mécanique, calque, poncis ou autre. On se sert de tout cela, il est vrai, mais, je le répète, les véritables artistes en céramique ne se servent de ces moyens que pour abréger le travail général et ne peuvent les appliquer avec fruit que s'ils sont réellement de force à s'en pouvoir passer.

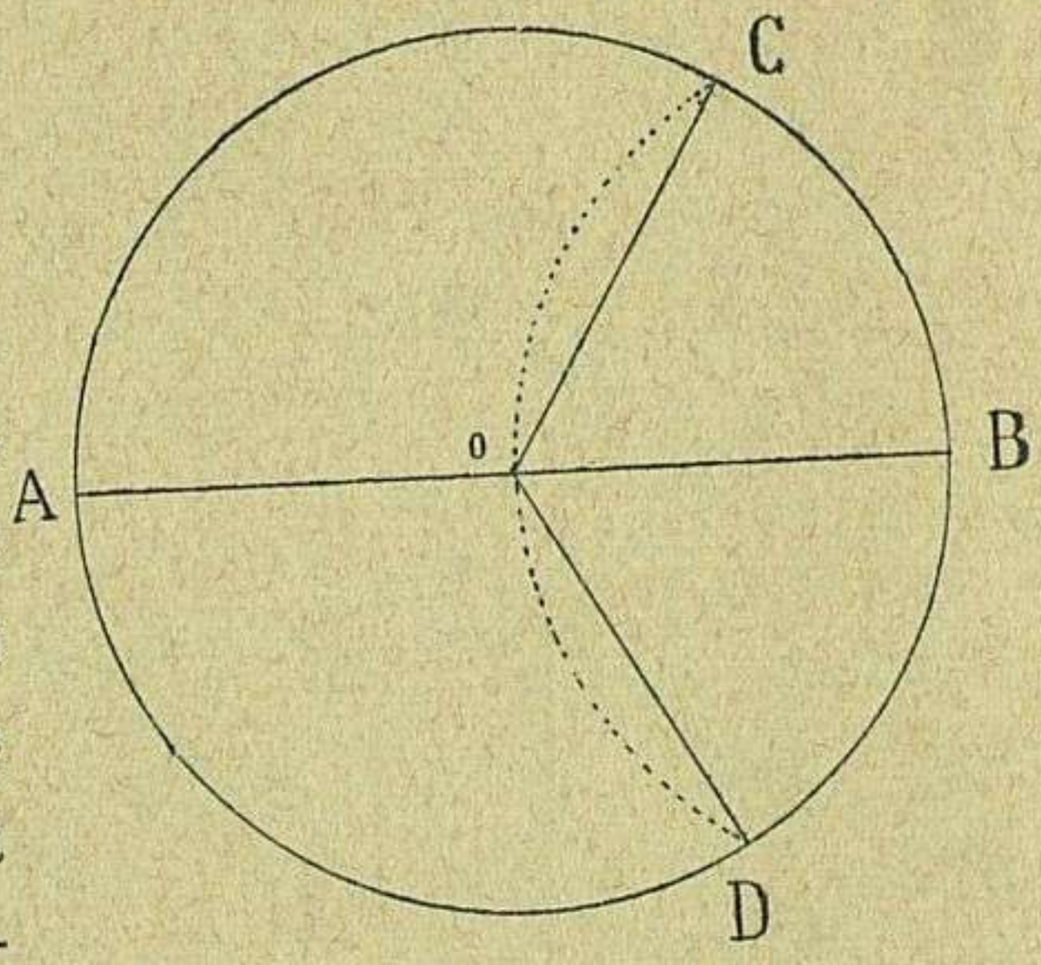
Il est donc indispensable à l'amateur de savoir dessi-

ner d'une façon correcte et surtout l'ornement. Les modèles abondent en ce genre, il n'y a que l'embarras du choix. Une fois les modèles gravés épuisés, il faut se procurer de bons plâtres, ornements et fleurs, et faire de nombreux croquis exacts, puis s'exercer aux croquis d'arrangements et de compositions. Enfin il faut se faire une bibliothèque ou un portefeuille de documents. J'ai dit à ce propos, dans mon traité d'aquarelle (figure), que la collection de l'*Art pour tous* contient des documents précieux pour le décorateur, quel que soit son genre de travail. On pourra se procurer également le *Cours de fleurs* de Ruch, ouvrage remarquable au point de vue de la correction du dessin et dont l'application, comme on le verra plus loin, fournit des œuvres absolument originales, puisque les colorations y sont à créer en s'appuyant sur la nature. C'est bien ainsi que nous comprenons le document qui jamais, on ne saurait trop le répéter, ne doit être servilement copié, mais interprété, transformé de façon à faire œuvre absolument nouvelle et originale. Les oiseaux de Giacomelli sont excellents aussi à joindre aux fleurs dans les compositions céramiques. Enfin les albums japonais qui se vendent aujourd'hui chez tous les importateurs, avec leur fantaisie de formes et d'arrangements, prêtent à l'interprétation céramique tout leur charme exotique. La perspective aérienne et inattendue des Japonais est essentiellement décorative et, par ce mot, nous entendons, selon la signification véritable du mot, l'art qui étend l'espace au delà des limites de l'objet présenté.

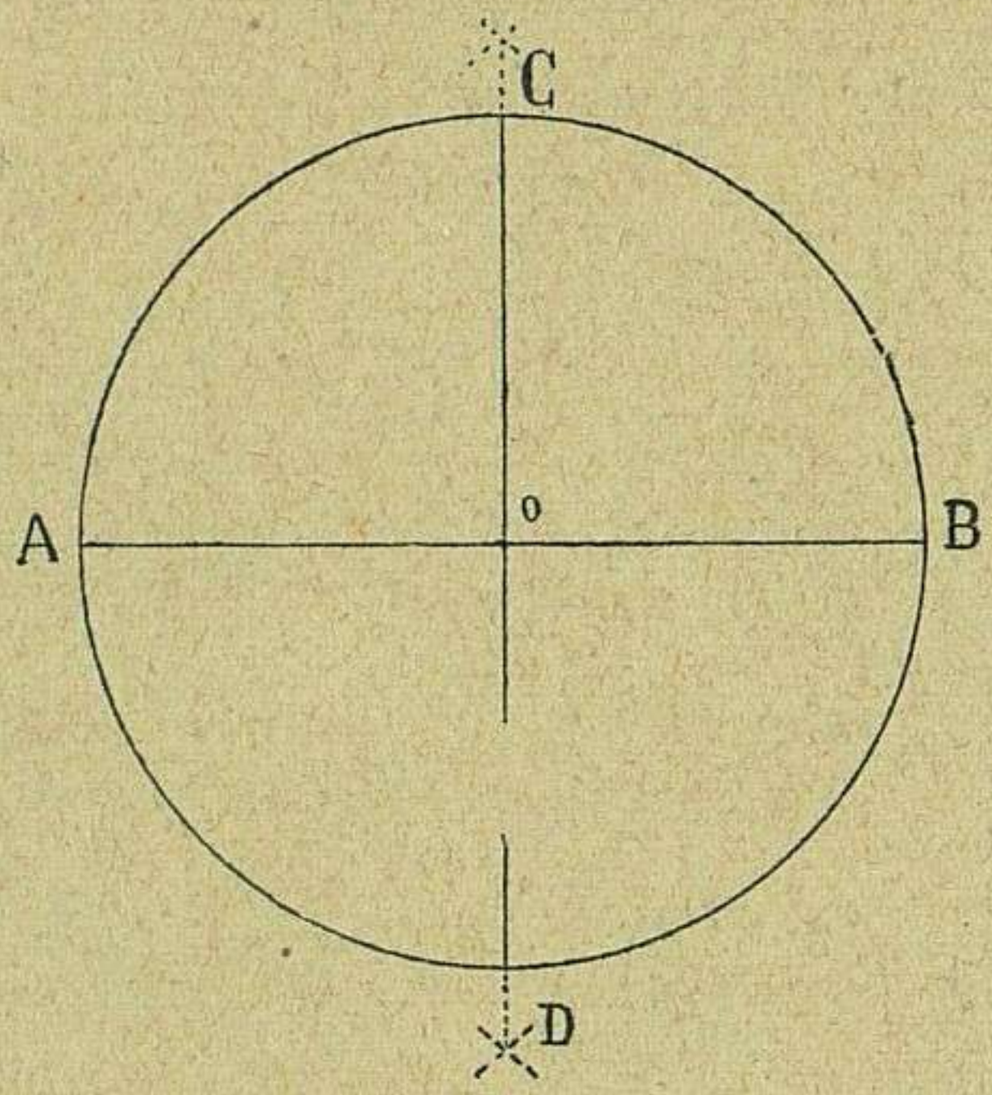
Rappelons seulement ici la manière de diviser en parties égales, soit un cercle, soit un rectangle, afin que l'amateur n'éprouve aucun embarras lorsqu'il s'agira d'ornements réguliers à poser par répétition sur les pièces courantes, assiettes, plats ronds ou ovales, vases, dont il n'aura ainsi à chercher la composition que pour un quart de la surface à décorer, sauf à reporter cette partie en retournant le calque.

L'ornementation d'un plat ou d'une assiette exige rarement la division de la surface en deux parties égales : toutefois, on l'obtient par le tracé du diamètre en un point quelconque.

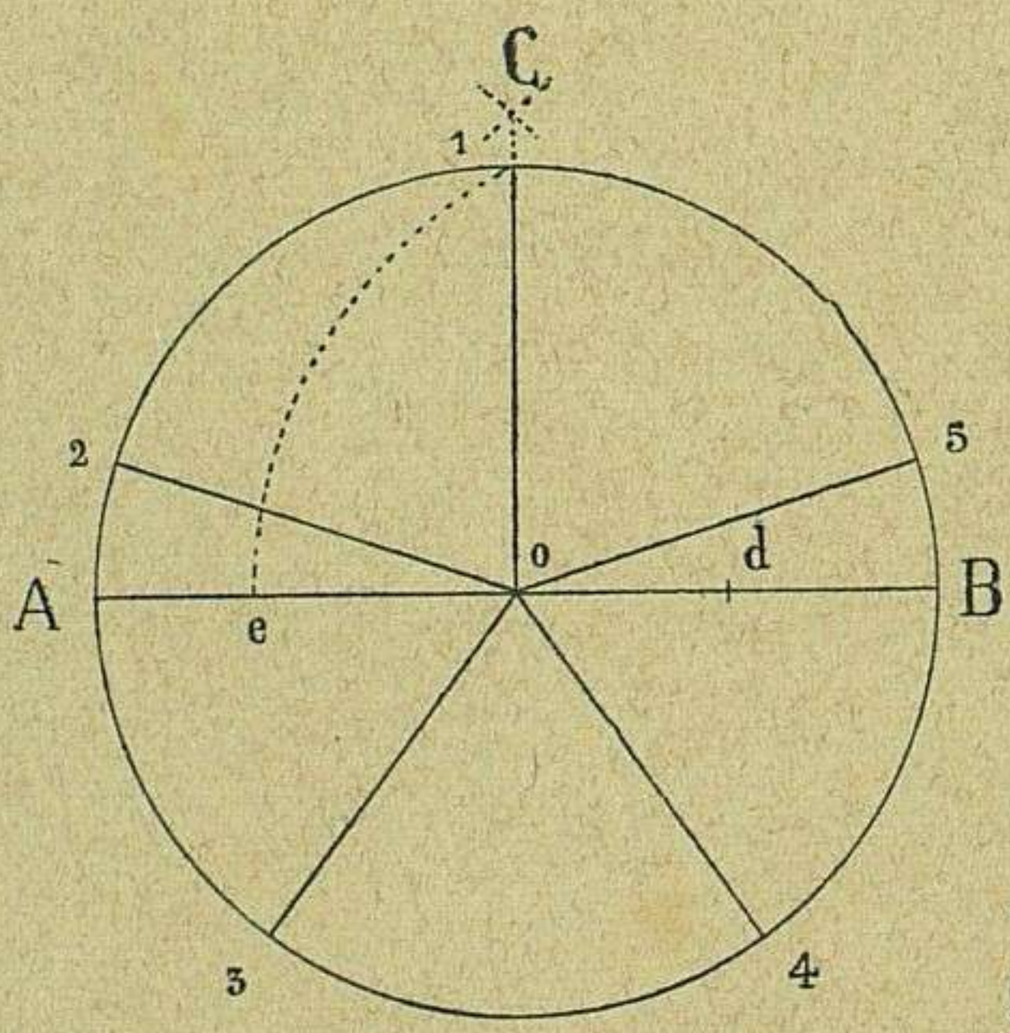
Pour diviser une circonférence en trois parties égales, on trace le diamètre A B, du point B pris comme centre, et avec une ouverture de compas O B, on trace un arc de cercle qui vient rencontrer la circonférence en C et en D. On joint C à O et D à O, la surface comprise entre D B C O est le tiers de la circonférence, laquelle se trouve ainsi divisée en trois parties égales, les surfaces A O C et A O D étant égales entre elles, et toutes deux respectivement égales à C O D.



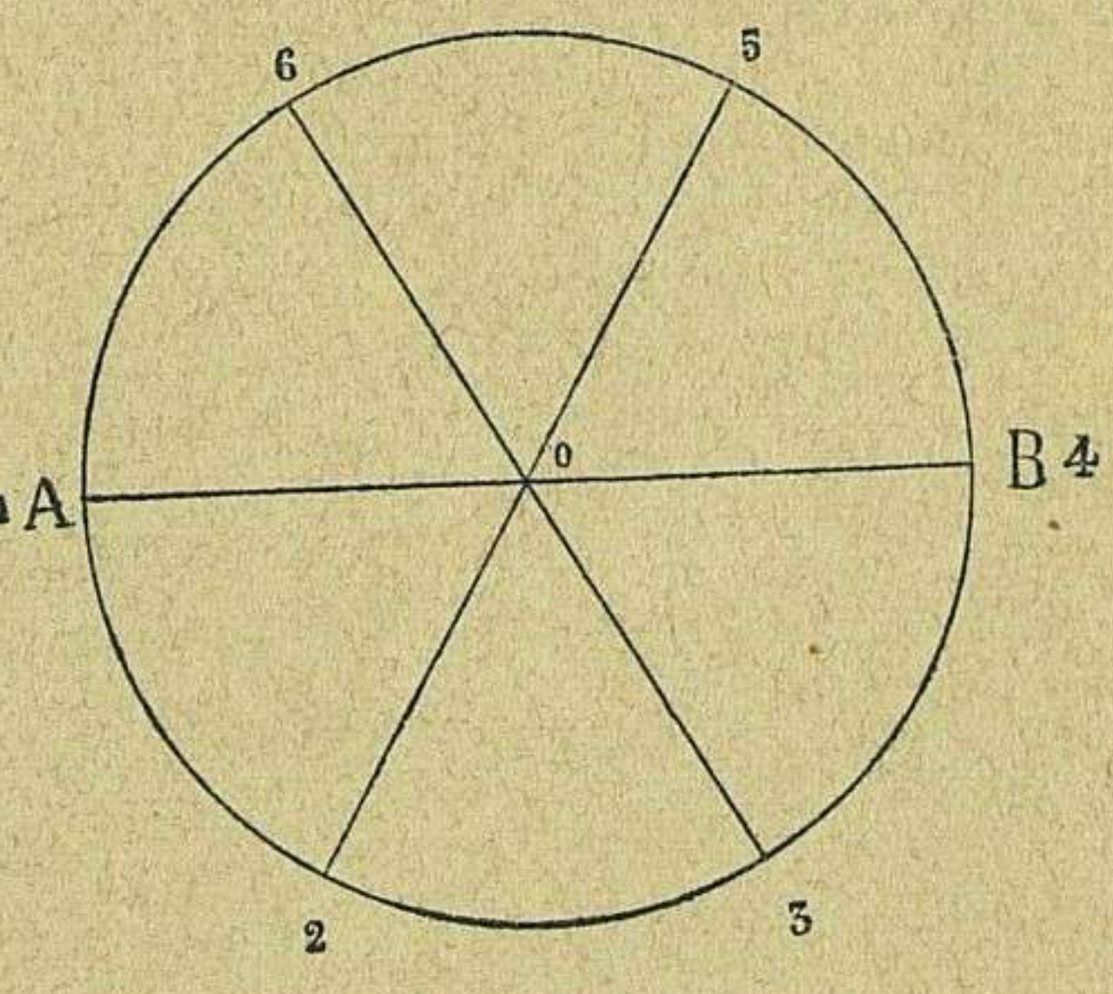
Pour diviser une circonférence en quatre parties égales, on trace deux diamètres perpendiculaires l'un à l'autre : Pour cela, on trace le diamètre A B, et des points A et B avec une ouverture de compas plus grande que O B, on trace des arcs de cercle qui se coupent en C et en D, on joint ces deux points et l'on a les surfaces BOC, BOD, DOA, AOC, égales entre elles.



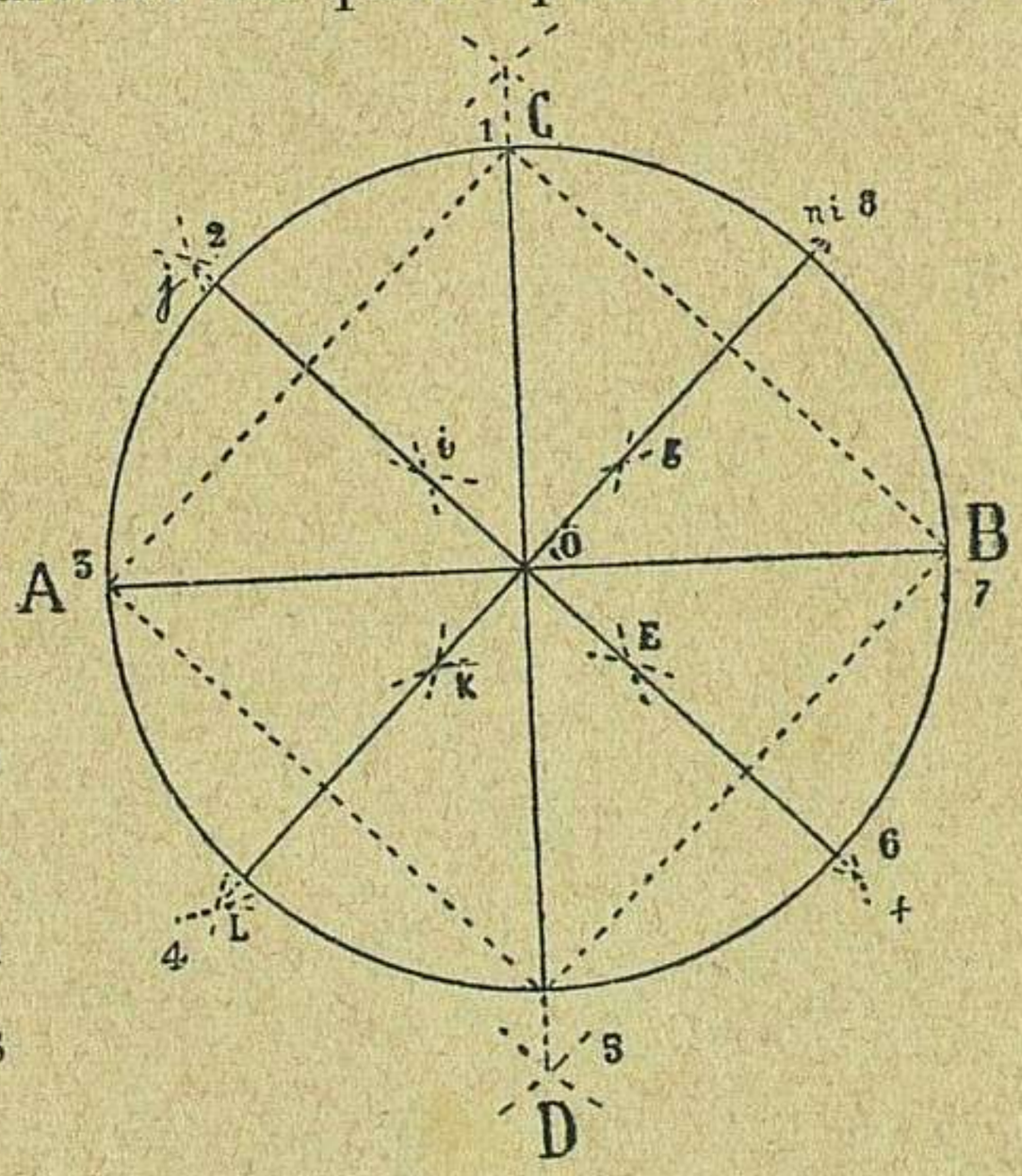
Pour diviser la circonférence en cinq parties égales, le diamètre A B étant tracé, on prend la moitié du rayon O B qui tombe en *d*; du point *d* pris pour centre, avec une ouverture de compas égale à *d*C, on mène un arc de cercle qui vient rencontrer le diamètre A B en un point *e*, on relève au compas la distance *ed* et on la reporte sur la circonférence de C1 à 2 à 3 à 4 à 5. La précision du tracé donnera l'exacte division en cinq parties égales.



Pour diviser une circonférence en six parties égales, on trace le diamètre AB. Du point B on reporte la distance B*o* sur la circonférence six fois; joignant chacun des points obtenus au point *o*, centre de la circonférence, on l'a ainsi divisée en six parties égales.

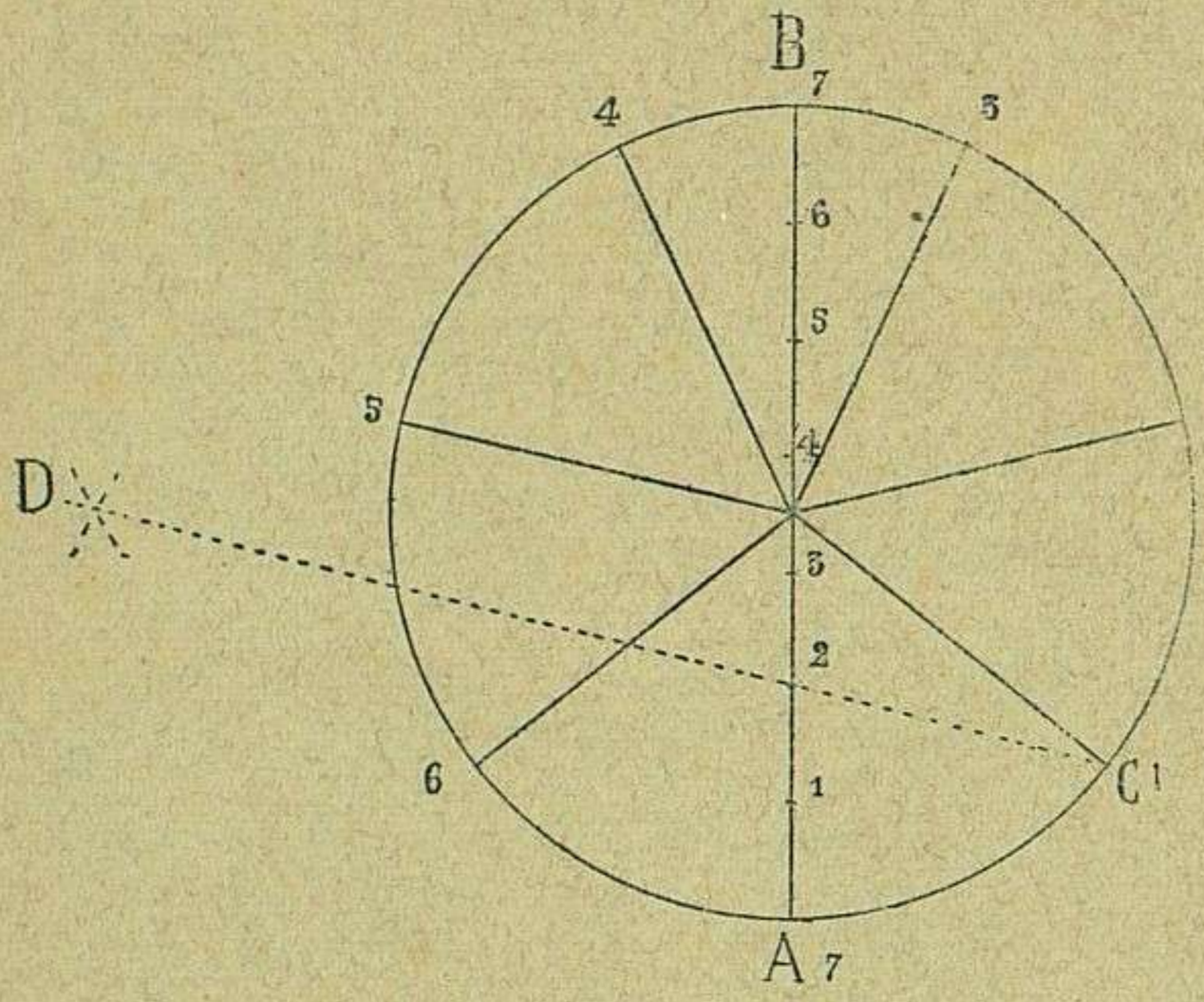


Pour diviser une circonférence en huit parties égales, on commence par la diviser en quatre parties, on joint le point A au point D, le point D au point B, le point B au point C, et le point C au point A. On divise ensuite chacune des lignes obtenues en deux parties égales et joignant ces points obtenus au centre, on aura les huit divisions égales.



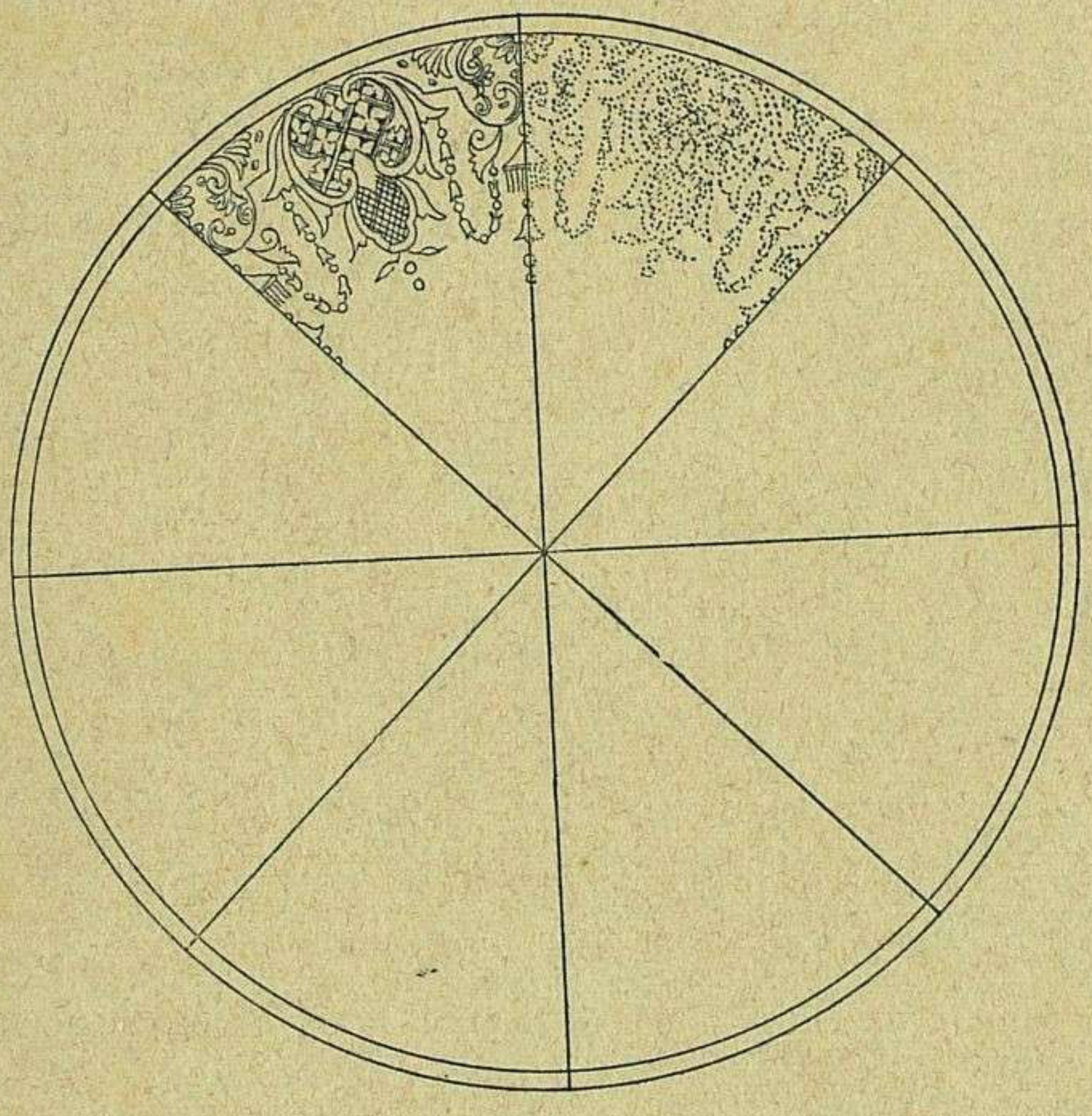
La dernière proposition consiste à diviser une circonférence en un nombre quelconque de parties égales.

Prenons sept parties, pour exemple : On trace le diamètre A B, que l'on divise au compas et au décimètre en sept parties égales : des points A et B pris comme centres, avec une ouverture de compas égale à A B, on trace deux arcs de cercles qui se rencontrent en un point D : on joint le point D à la *deuxième* division du diamètre A B, et on prolonge la ligne ainsi obtenue jnsqu'à sa rencontre avec la circonférence en un point C. Reportant ensuite la distance A C sur la circonférence et joignant chacun des points ainsi obtenus au centre O, on aura exactement la division en sept parties égales. Il en va de même pour la division en neuf, en dix, en quinze parties, en un nombre quelconque, pair ou impair.



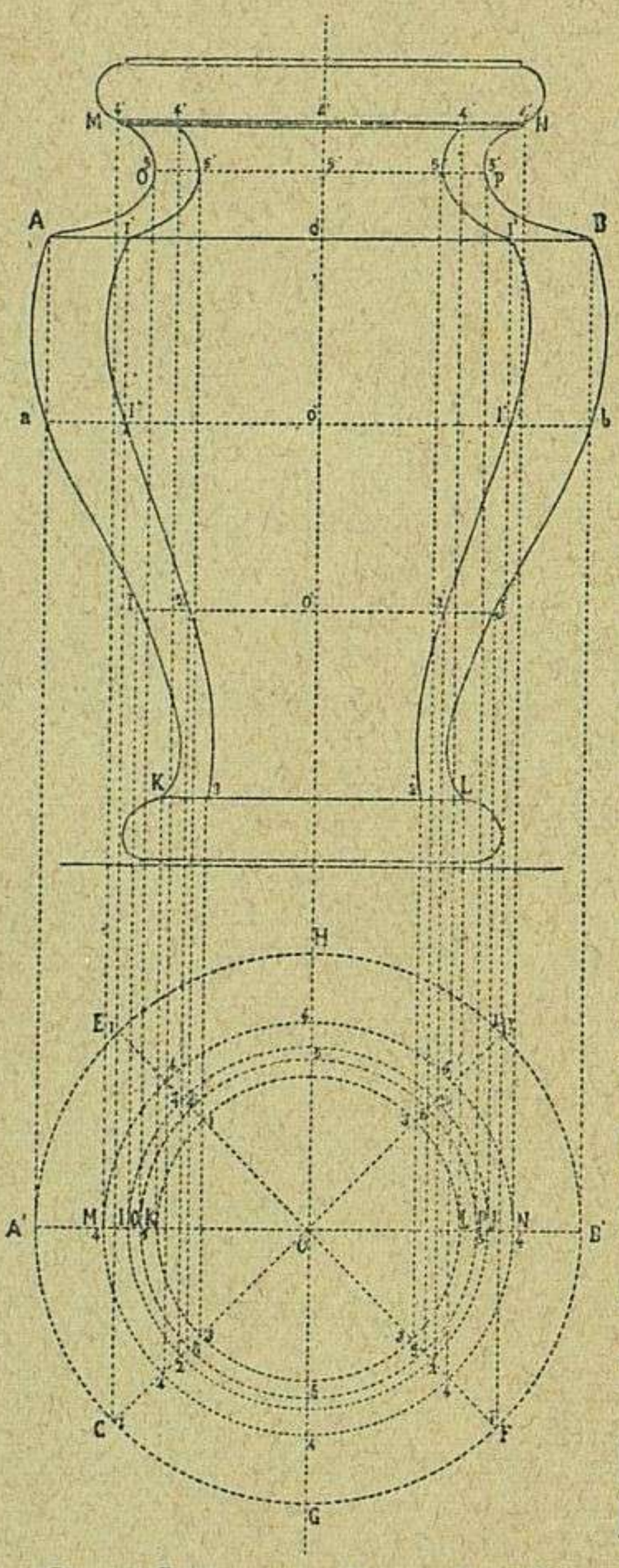
Application. — Pour reporter le dessin symétrique d'une assiette ou d'un plat, après avoir divisé la pièce en autant de parties que le motif du décor est répété de fois, on dessine dans l'une des parties ce motif d'ornement, qui, répété dans chaque division, composera la décoration de la pièce. Le dessin partiel terminé, il suffira de le calquer et de le reporter au poncis sur chacune des divisions. On remarquera toutefois que le calque et

le poncis ne donnent jamais un dessin pur : il faut donc à chaque fois regarder son modèle, redessiner avec soin, et ne considérer le report que comme un guide général.



Projection d'un vase pour le diviser en vue d'un décor symétrique. — Voici comment on opère pour diviser un vase en quatre parties égales : On trace d'abord une ligne verticale passant par le milieu du vase; on prolonge cette ligne en un point O, où l'on trace une horizontale. Des points A et B du vase, points extrêmes de l'axe horizontal les plus saillants, on abaisse des perpendiculaires AA', BB', qui viennent couper l'horizontale menée par O. De ce même point O pris comme

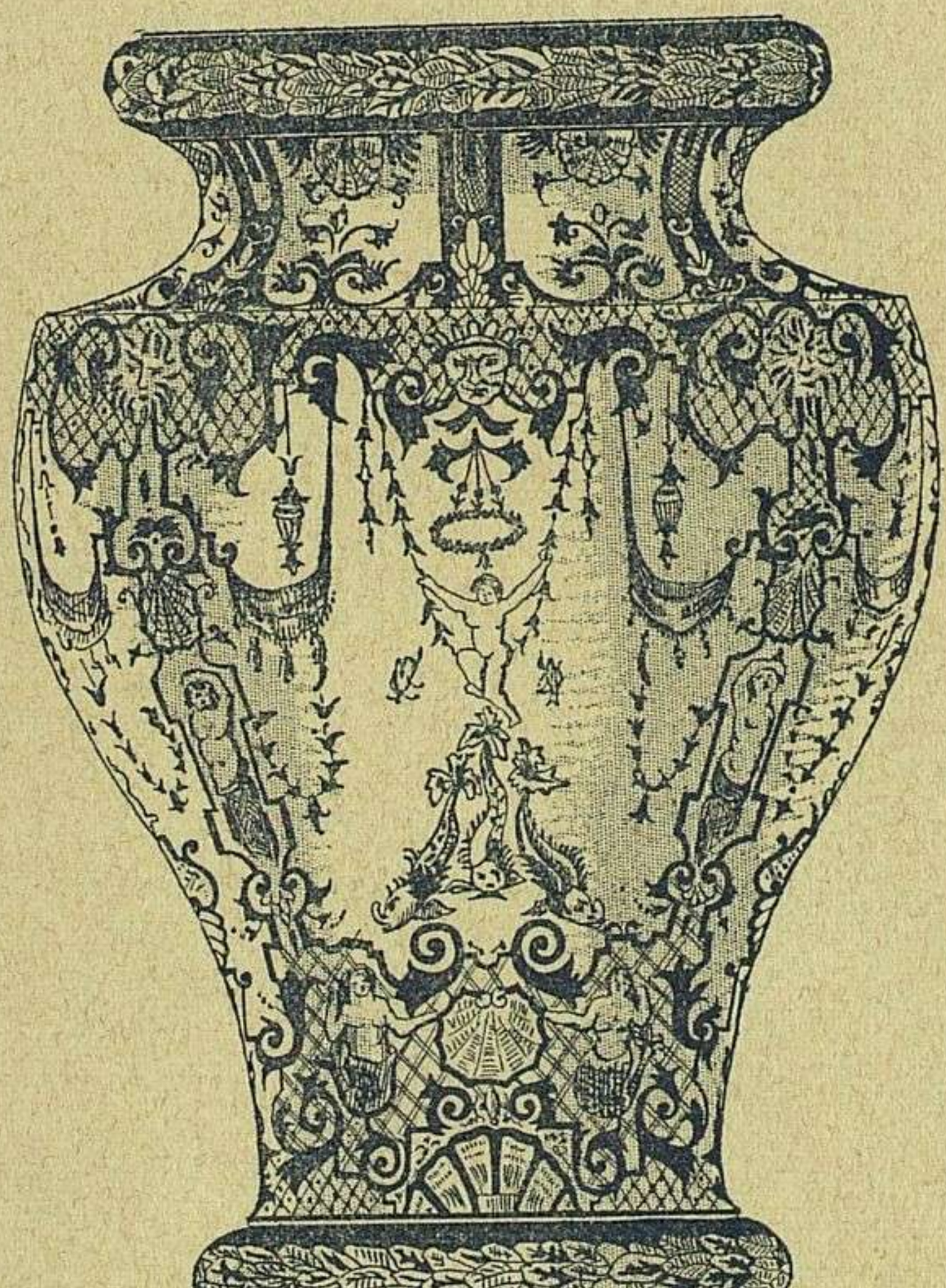
centre, avec une ouverture de compas A'O on trace une circonférence que l'on divise en huit parties égales (en s'appuyant sur les propositions précédentes). On remonte ensuite les points C^I D^I, E^I F^I, sur la ligne AB du vase en des points I' I'. Des points IJ on abaisse des perpendiculaires qui rencontrent l'horizontale aux points I' J'. Avec *o*I comme rayon, on trace une circonférence. Cette circonférence rencontre les lignes EFCD en des points 2, 2' 2'', 2'''. On remonte chacun de ces points sur la ligne IJ du vase en des points 2'2'. On opère de la même manière pour les points KL MN OP, qui donnent sur le vase les points 33' 44' 55'. Seulement pour les lignes MNOP, on relève aussi les points M'N'O'P' pour avoir les points 4'4'5'5'.



On obtient alors la figure 3'3'2'1''1'5'4'4'5'1'1''2'3' qui est le quart de la surface du vase, dans laquelle on fera le dessin qui doit être répété quatre fois.

Tel est le résumé des connaissances essentielles

à posséder avant d'entreprendre la décoration céramique. Si débutant qu'il soit, nous supposerons donc l'amateur déjà suffisamment initié par les études préalables et nous allons tâcher de causer avec lui en artiste.



MUSEO NACIONAL CERAMICA
BIBLIOTECA
VALENCIA

Application.

CHAPITRE III

DE L'OUTILLAGE

MUSEO NACIONAL DE CERAMICA Y DE LAS ARTES SUNTUARIAS
BIBLIOTECA
VALENCIA

MUSEO NACIONAL DE CERAMICA Y DE LAS ARTES SUNTUARIAS
GONZALEZ MARTI
BIBLIOTECA
VALENCIA

CHAPITRE III

DE L'OUTILLAGE

MUSEO NACIONAL CERAMICA
BIBLIOTECA
VALENCIA

En premier lieu, nous devons parler de la table de travail, très particulière au céramiste. Pour les pièces usuelles, la table munie d'une planchette mobile, large

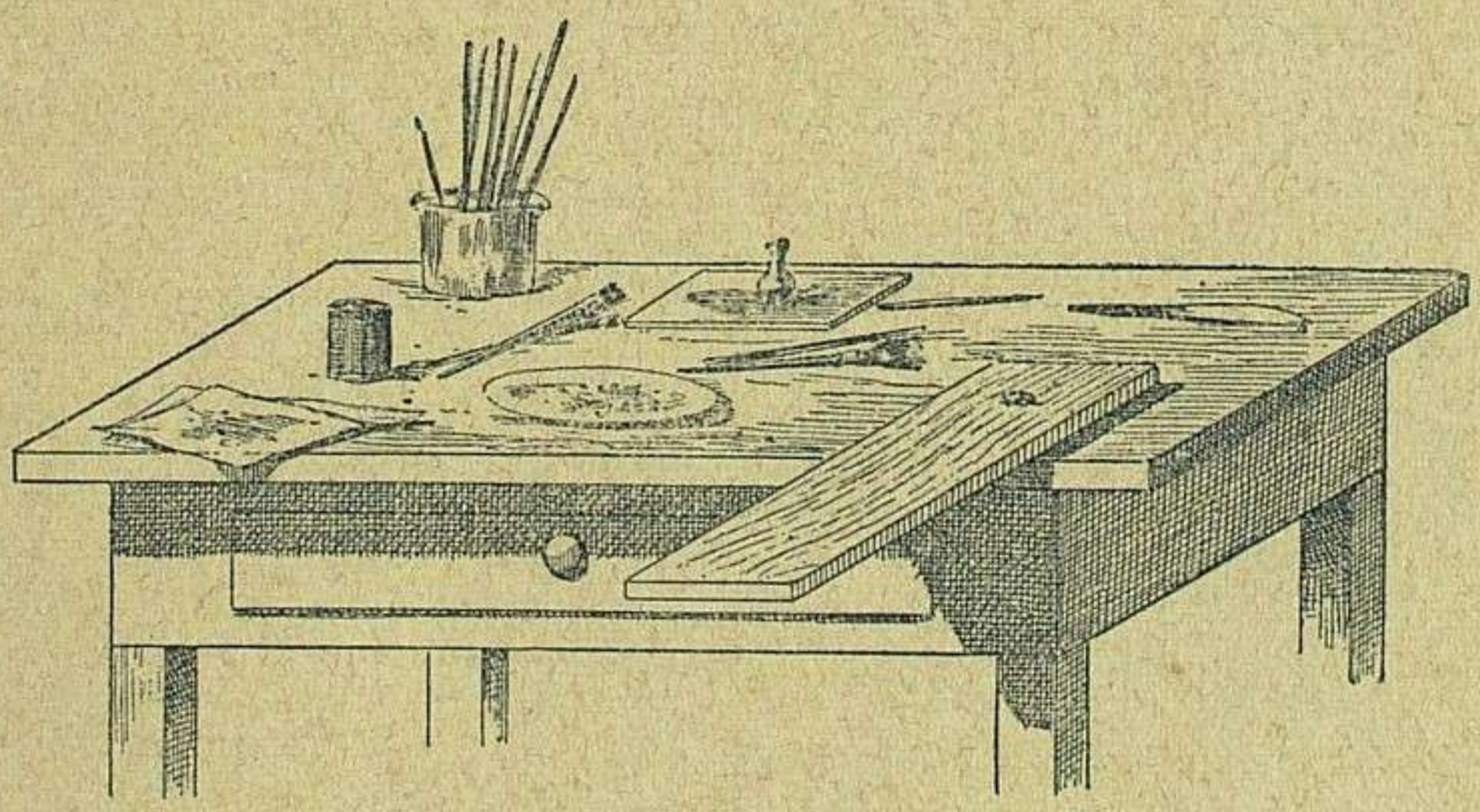
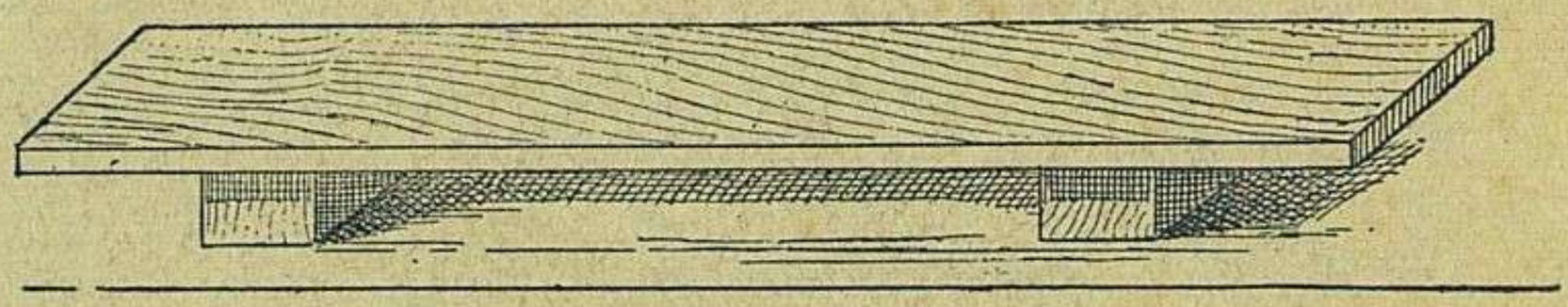


Table du peintre céramiste.

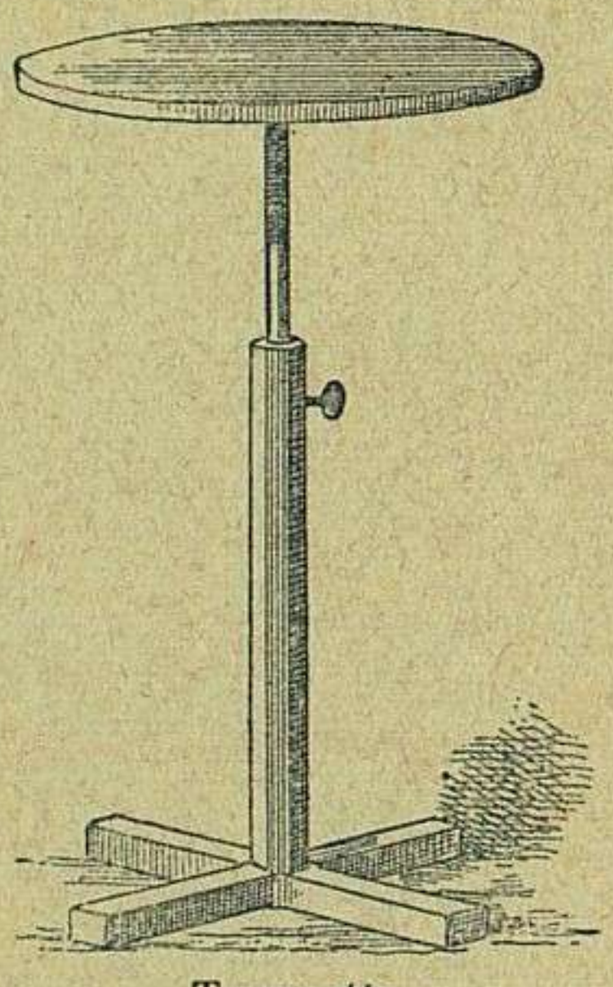
d'environ vingt centimètres et tournant sur un pivot à vis fixé sur la droite est ce qu'il y a de plus pratique pour ceux qui travaillent en tenant de la main gauche

la pièce à décorer, assiette ou autre, se servant du genou pour soutenir le bras gauche. C'est l'installation du porcelainier proprement dit, auquel sa table ne sert que pour placer les objets de travail et de soutien à l'appui-bras. Cet appareil, excellent en soi, est peu pratique pour les dames auxquelles nous conseillerons simplement le travail sur une table à l'aide d'un appui-main fait d'une planchette de dix centimètres montée



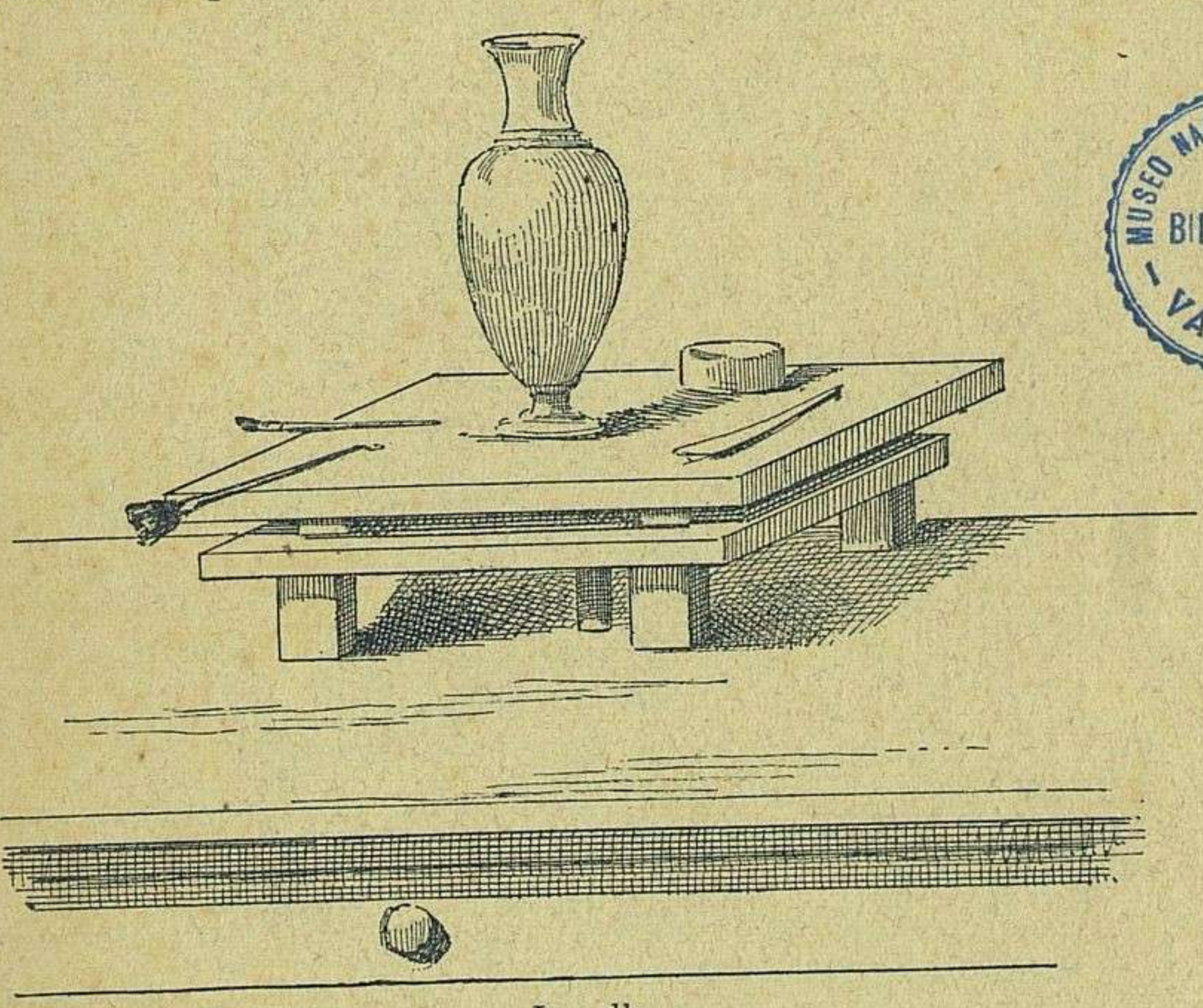
Appui-main.

sur deux cubes de bois fixés aux extrémités et également de dix centimètres de haut ; ceci pour les pièces plates, assiettes ou autres ; pour les vases, une petite selle de table basse ou une tournette nous semble indispensable. La tournette est simplement un plateau rond tournant aisément sur un pied étroit. La selle est une petite selle d'amateur, haute d'environ douze à quinze centimètres, formée de deux plateaux, celui de dessus tournant à l'aide de galets de cuivre. C'est la selle du modeleur que nous engageons beaucoup le céramiste à se procurer ; sans doute on peut très finement décorer



Tournette.

un vase sur une table quelconque, mais il faut ou tourner autour de la table pour voir la pièce sous ses différentes faces, pour en coordonner l'harmonie ou faire mouvoir la pièce elle-même, ce qui demande de grandes



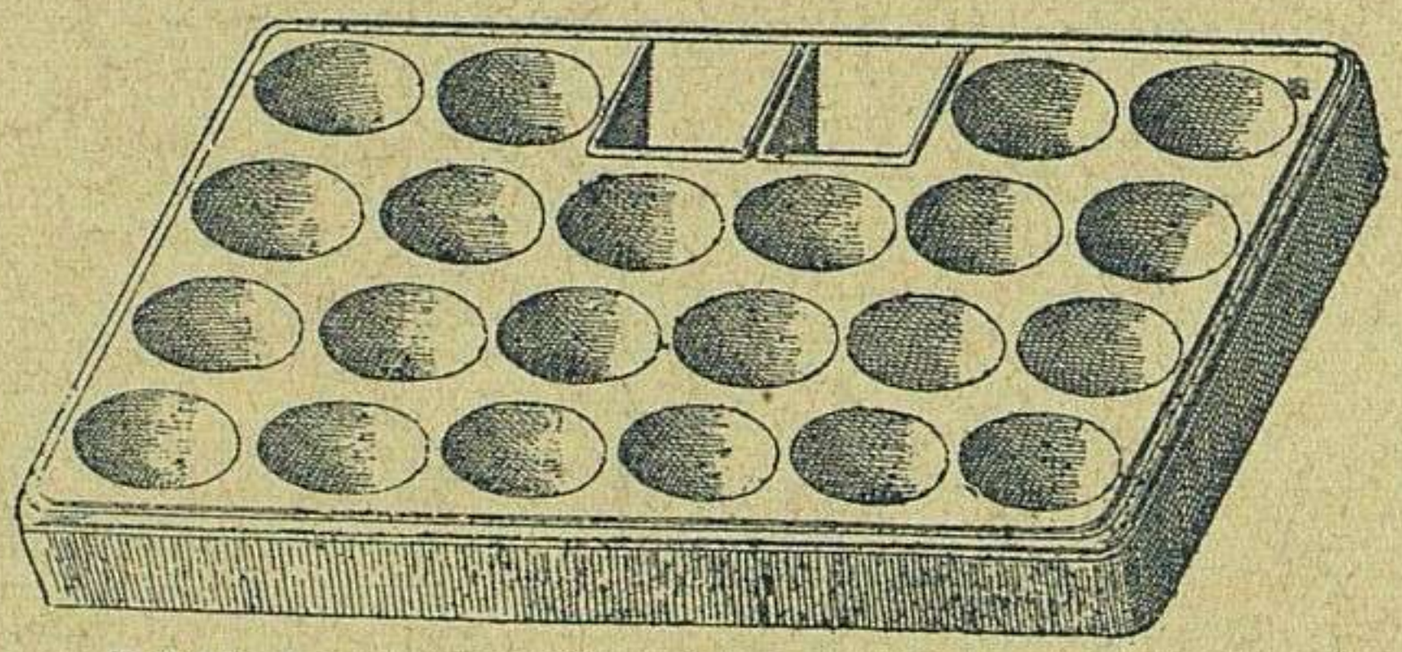
MUSEO NACIONAL CERAMICA
BIBLIOTECA
VALENCIA

La selle.

précautions, la peinture étant toute fraîche. La selle basse remédie à tout cela et elle est préférable à la tournette, parce qu'elle ne fait point meuble à part et se pose sur la table où sont tous les instruments de travail.

Palette et boîtes à couleurs. — Une palette en faïence avec trous en forme de godets, au nombre de vingt-quatre, est l'objet, dit-on, indispensable. Cependant

nous avons vu d'excellents artistes se servir uniquement de la palette plate de faïence ; seulement, en ce cas, ils ont soin de n'y poser que très peu de couleurs à la fois.



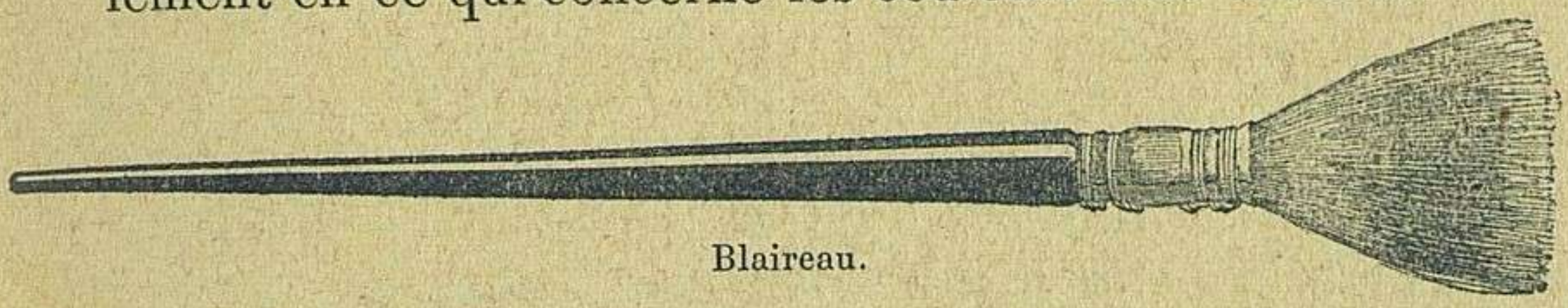
Palette à trous pour l'emploi des couleurs vitrifiables.

Les boîtes complètes préparées spécialement pour les amateurs sont objets de luxe, sans doute, mais bien commodes, il faut le reconnaître, pour les personnes qui ne travaillent pas constamment et ne disposent pas d'un local spécial.

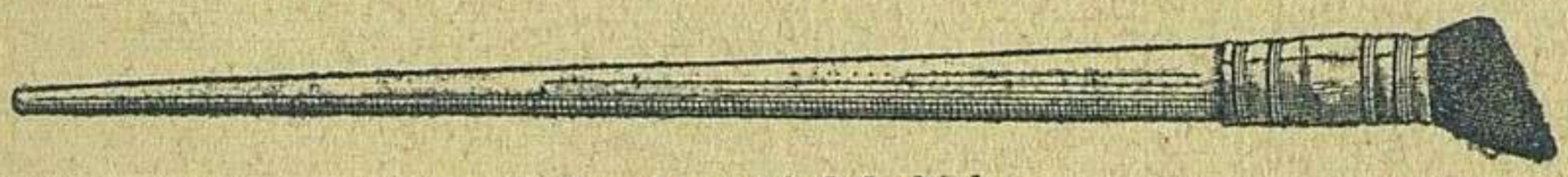
Les pinceaux du céramiste exigent des soins tout particuliers. Jamais, dans aucun cas, on ne doit quitter le travail sans les avoir passés à l'essence, puis à une eau légèrement savonneuse. Ils sont de trois sortes : 1° en martre, certaines mains les préfèrent, bien que selon nous on doive les utiliser surtout dans la peinture sur émail ; 2° les pinceaux en petit gris qui sont les meilleurs ; on en aura de quatre grosseurs : un à panse un peu forte ; deux fins de différentes longueurs, enfin un à poil très long, dit pinceau à filer ; 3° les pinceaux en putois de deux formes : un taillé en pied de biche, l'autre plus petit, taillé à angle droit.

MUSEO NACIONAL CERAMICA
BIBLIOTECA
VALENCIA

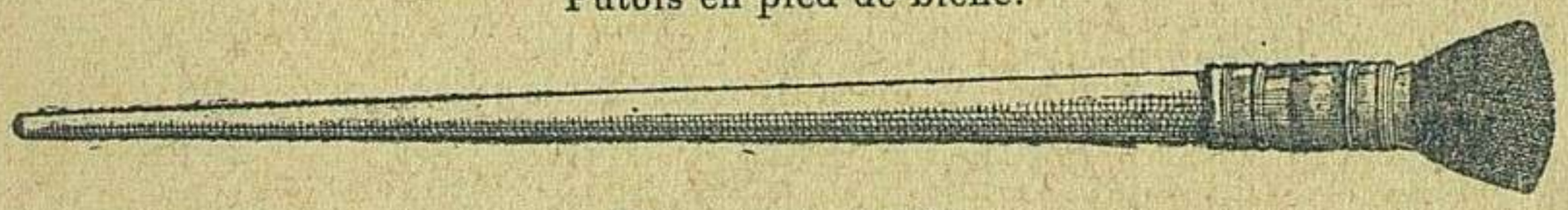
Les *couteaux à palette* en corne ou en ivoire altèrent moins les couleurs que le couteau d'acier, principalement en ce qui concerne les couleurs d'or et surtout



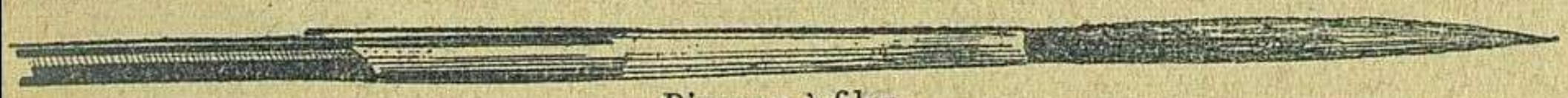
Blaireau.



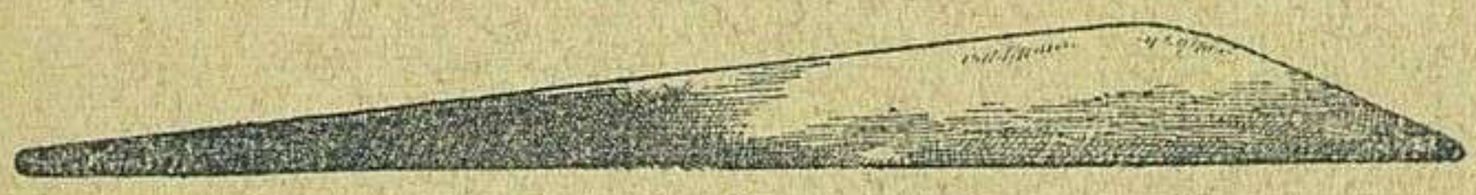
Putois en pied de biche.



Pinceau en putois.



Pinceau à filer.



Couteau à palette en corne.

les carmins. Toutefois, cet inconvénient n'est sérieux que lorsqu'on se sert de couleurs en poudre qu'on broie soi-même ; les couleurs en poudre étant toutes diluées à la consistance voulue ou à peu près, le couteau à palette ne sert plus que pour les relever et la souplesse du couteau d'acier est préférable.

Les essences. — Nous recommandons d'une manière toute spéciale la bonne qualité des essences.

1° Un flacon d'essence de térébenthine maigre rectifiée, 1er choix ;

2° Un flacon d'essence grasse (térébenthine) ;

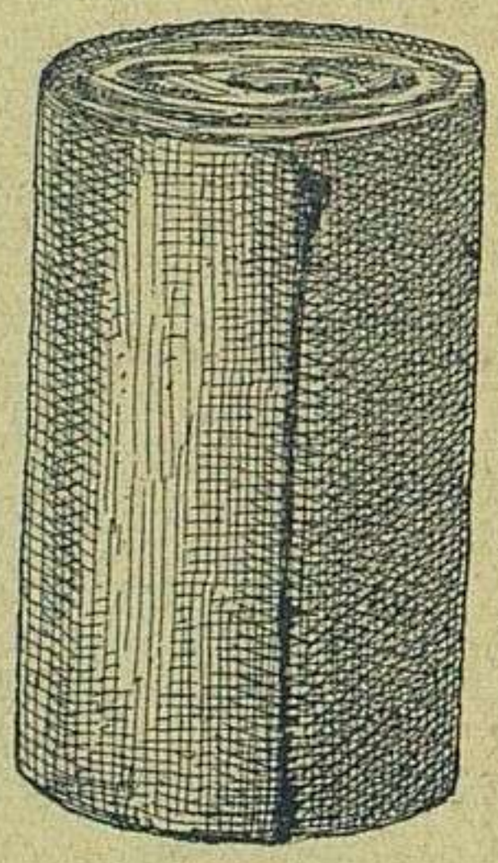
3° Un flacon d'essence de lavande, 1er choix;

4° Un flacon d'alcool rectifié pour le lavage de la palette, verre ou porcelaine, mais on ne doit point s'en servir pour nettoyer les pinceaux dont il brûle les pointes.

Le *crayon lithographique* sert au tracé du dessin sur la porcelaine nue; mais si l'on a soin d'y passer un peu d'essence bien régulièrement au tampon, on peut alors se servir d'un crayon de mine de plomb.



Plaque et mollette.



Une molette, et une plaque épaisse en verre dépoli.

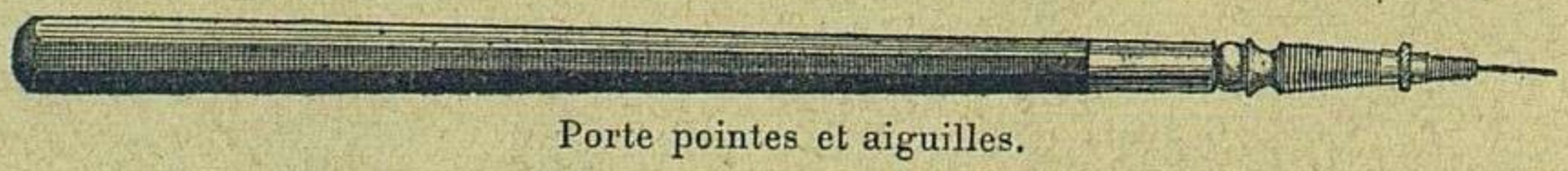
Du *papier végétal* destiné aux calques, du papier de mine de plomb, une poncette, enfin du papier d'émeri très fin.

De bons grattoirs.

Quelques pointes et aiguilles de graveur.

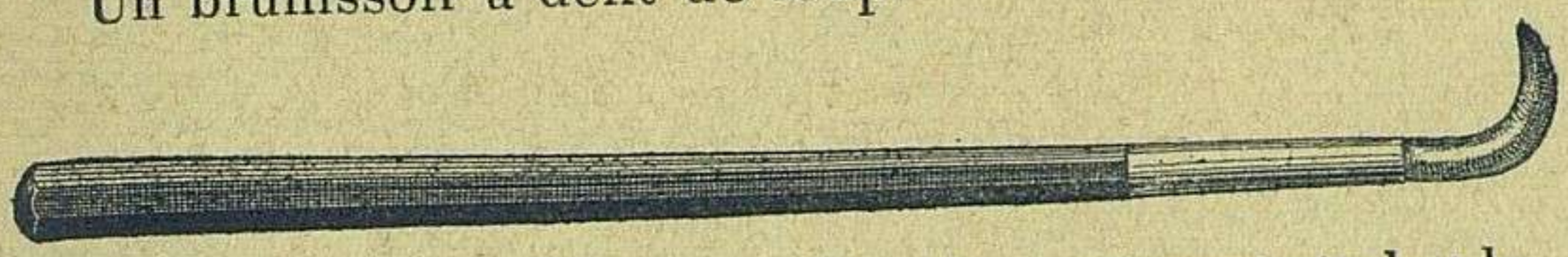


Grattoir.



Porte pointes et aiguilles.

Une pointe en ivoire pour le transport du calque.
Un brunissoir à dent de loup.



De la cire à modeler pour fixer le papier végétal et le transparent plombaginé à la pièce à décorer.

Un tel outillage nous paraît très suffisant. Il serait un peu rudimentaire peut-être pour un décorateur de profession, et si vous visitez les ateliers de Sèvres ou de quelque autre grande manufacture, vous serrez surpris de trouver, sur les tables de travail, bien d'autres outils, mais la plupart sont personnels aux artistes, c'est-à-dire que chacun a son outillage selon son tempérament et ses besoins particuliers. Je vous ai mentionné les pointes et aiguilles de graveur, parce que les peintres de figures en usent très souvent pour les pointillés et les grattages. J'ajouterai, comme exemple, que les décorateurs qui font du paysage se servent parfois de brosses à peindre pour faire les feuillés; que d'autres couchent les fonds au tampon, comme les graveurs appliquent le vernis [1]. Je pourrais citer bien des petits procédés de métier vus et notés chez des spécialistes, mais au point de vue général, ces *ficelles* ne doivent point être apprises, chacun doit les trouver au cours du travail, c'est ce qui fait évoluer l'esprit et constitue l'expérience professionnelle.

1. La *Gravure à l'eau-forte*. Paris, H. Laurens, 1891.

CHAPITRE IV

LES COULEURS

CHAPITRE IV

LES COULEURS

DÉCORATION DE LA PORCELAINE DURE. — GÉNÉRALITÉS. QUELQUES MOTS SUR LA PORCELAINE TENDRE, LES BISCUITS ET LA TERRE DE PIPE.

Ainsi que nous l'avons dit précédemment, nous n'insisterons pas sur les éléments chimiques qui constituent les couleurs vitrifiables ; cela n'a de réel intérêt que pour le décorateur sur émail crû où les couleurs changent vraiment de nature et d'aspect. Je dis vraiment, car c'est une erreur bien accréditée de croire que les couleurs changent beaucoup de nature avant et après la cuisson des porcelaines dures : les couleurs en réalité ne changent ni dans leur qualité colorante ni dans leurs valeurs relatives : l'aspect superficiel seul est modifié passant du mat au brillant.

Nous avons dit qu'une palette de vingt-quatre godets

est nécessaire au porcelainier ; toutefois nous pensons que l'amateur serait amplement muni des quatorze couleurs suivantes :

Jaune d'argent,
Brun jaune,
Brun bitume,
Ocre brune,
Brun rouge,
Bitume,
Rouge chair,
Violet de fer,
Noir corbeau,
Outremer,
Vert bleu,
Vert chrôme,
Pourpre,
Carmin.

Avec une telle palette, l'on peut aborder tous les genres : figures, fleurs, paysages, natures-mortes, etc. Toutes ces couleurs peuvent se mélanger sans crainte d'accident ; donc, par l'exercice, on arrive aussi facilement que pour l'aquarelle et la peinture à l'huile à la composition des tons les plus délicats.

Une palette de vingt-quatre couleurs sera composée des précédentes auxquelles on ajoutera :

Rouge capucine,
Brun n° 108,
Gris clair,
Gris foncé,
Jaune clair,
Violet d'or,
Bleu de ciel,
Bleu foncé ou bleu de roi,
Bleu indigo,
Noir.

Ces dix couleurs supplémentaires abrègent souvent le travail de recherche dans la composition des tons,

lorsque l'artiste est assez sûr de lui pour pressentir le résultat avant d'avoir opéré le mélange.

Toutes les couleurs de porcelaine se vendent préparées à l'état moite, en tubes, et c'est sous cette forme qu'elles sont aujourd'hui le plus souvent employées. Toutefois quelques professeurs enseignent encore l'emploi des couleurs en poudre au fur et à mesure des besoins; aussi devons-nous indiquer la manière de les bien préparer.

Vous avez à cet effet une plaque de verre dépoli et une molette de cristal bien planée, afin qu'aucun grain de couleur ne puisse se loger dans les petites cavités qui pourraient s'y trouver; vous prenez à l'aide du couteau à palette une petite quantité de la couleur à préparer, que nous supposons toujours très finement broyée; vous la posez sur la plaque de verre soigneusement nettoyée par un lavage à l'essence à l'aide d'un vieux chiffon non pelucheux, madapolam ou autre. Vous versez quelques gouttes d'essence de lavande et broyez à la molette à l'état liquide; vous ajoutez quelques gouttes de térébenthine maigre et vous rebroyez; cette dernière est destinée à arrêter quelque peu la volatilisation trop rapide de l'essence de lavande. Vous agglomérez alors toute la couleur au centre de la plaque de verre et ajoutez à peu près autant d'essence grasse qu'il y a de couleur. Le dosage des essences et de la couleur n'ayant rien de mathématique, les quantités à employer sont assez difficiles à indiquer : le mieux est d'en faire

l'essai. Pour cela, prenant de la couleur à plein pinceau, vous donnez une touche prolongée sur une palette ou assiette d'essai. Il faut pour que la couleur soit bonne et bien préparée : 1° qu'elle tire un peu sur la pièce d'essai, et que le pinceau, sans y adhérer, rencontre une certaine résistance, et cela sans épaisseur sensible, attendu que les vigueurs s'obtenant par épaisseurs, celles-ci ne doivent être placées que par superpositions successives ; 2° au bout de quelques instants, la couleur doit prendre l'aspect mat et tenir lorsqu'on passe le doigt dessus, très légèrement bien entendu.

Il est bon, lorsqu'on relève la couleur sur la palette en la préparant, de souffler dessus pour l'empêcher de s'étaler et lui donner une densité plus grande.

Toutes les couleurs ne se broient pas avec autant de facilité les unes que les autres, l'expérience vous indiquera celles qui demandent plus de temps, mais pour toutes il faut commencer par diluer à l'essence maigre et n'avoir ensuite que l'essence grasse à y ajouter : en procédant autrement, vous risquez de diminuer la valeur du ton, ce qui peut avoir des inconvénients si l'on a un fond à coucher, une grande teinte à passer. En effet, l'essence grasse n'est que le véhicule de la couleur, destiné à produire l'adhérence relative jusqu'à la cuisson, tandis que l'essence maigre, et surtout la lavande, désagrège les molécules de la couleur en même temps qu'elle aide au séchage de la peinture.

Ce qui a fait généralement adopter l'emploi des cou-

MUSEO NACIONAL CERAMICA
BIBLIOTECA
VALENCIA

leurs en tubes, c'est que d'une part l'amateur ne travaille pas toujours avec une grande assiduité, et comme d'autre part il faut que les couleurs broyées et préparées aux essences soient toujours fraîches, l'on n'en peut préparer qu'une très petite quantité à la fois, et recommencer souvent l'opération, ce qui est une perte de temps assez sensible, tandis que le tube d'étain toujours soigneusement bouché, conservant la couleur à l'état liquide et convenable, il suffit d'en sortir la quantité nécessaire pour chaque séance ; on aura soin seulement de la malaxer au couteau sur la palette de verre pour voir si elle est bien à la consistance voulue et s'il ne faut point y introduire de la térébenthine ou de l'essence grasse.

Une préparation importante est celle des gris : il faut en avoir de nuances variées et de plusieurs valeurs, en faire une palette d'échantillons à part ; elle sera d'une très grande utilité, et simplifiera beaucoup le travail de la figure et des fleurs, puisque le peintre observe que toutes les lumières frisantes sont toujours recouvertes d'un gris ; on peut étudier la valeur des gris en exécutant des grisailles complètes diversement teintées et colorées ; ces gris servent à atténuer ce que les tons peuvent avoir de trop cru, de trop heurté. Ils peuvent eux-mêmes être diversement colorés de bleu, de rose, de vert, cela dépend de la sensation visuelle de chacun, et c'est souvent ce qui, dans l'exécution, affirmera la personnalité. Si vous n'êtes point de tempérament colo-

riste, ayez au moins quatre gris francs de ton, le gris clair, le gris foncé, un gris mixte, composé de deux parties égales de chacun des premiers, enfin un gris noir fait de noir et de gris mixte.

Une autre difficulté qui se présente lorsqu'on veut préparer ses couleurs, c'est de savoir exactement la nature, la quantité de fondant qui leur est nécessaire. Il faut donc, selon nous, être quelque peu versé dans la chimie des couleurs vitrifiables. Sans doute, chaque couleur en poudre contient déjà une partie de fondant, mais tous les fabricants n'ont pas le même dosage; il y a donc en ceci une étude très sérieuse à faire.

Devant les difficultés d'emploi que nous venons de signaler, presque tous les artistes, aujourd'hui, ont adopté les couleurs en tubes de A. Lacroix, qui, par une série de perfectionnements successifs, est arrivé a donner à ses couleurs une fixité telle que le surbroyage est à peu près inutile. Comme il faut nous arrêter pour nos leçons écrites à une palette sur échantillons connus et repérés, afin que l'amateur, par la suite, puisse la modifier à son gré, nous adopterons celle de M. Lacroix, ainsi composée, et connue sous le nom de *Palette de peinture*.

1. Jaune d'argent,
2. Bleu riche,
3. Bleu ordinaire,
4. Bleu outremer,
5. Jaune d'ivoire,
6. Jaune M à mêler,
7. Vert chrôme riche,
8. Vert bronze,
9. Vert émeraude,
10. Vert 6 brun,

11. Brun bitume,
12. Brun n° 108,
13. Brun sépia,
14. Ocre,
15. Pourpre riche,
16. Gris perle,
17. Noir corbeau,
18. Rouge orange,
19. Rouge capucine,
20. Pourpre rubis,
21. Vert pomme,
22. Violet d'or,
23. Rouge chair n° 1,
24. Brun rouge riche,
25. Gris noir,
26. Violet de fer,
27. Carmin 2,
28. Carmin 3 foncé,
29. Gris tendre n° 1,
30. Bleu de ciel,
31. Vert 5 pré,
32. Rose pompadour.

Et je répète ici que ces couleurs ne changent pas d'aspect à la cuisson, mais passent simplement du mat au brillant.

Avant d'entrer dans quelques considérations indispensables sur les couleurs les plus employées, il est nécessaire de savoir distinguer les couleurs à base de fer et les couleurs à base d'or.

Les couleurs à base de fer sont les rouges, les bruns, les ocres, les jaunes, les noirs et les gris. Soit dans notre palette les numéros 11, 13, 14, 16, 17, 18, 19 et 29. Elles peuvent donc être malaxées au couteau à palette ordinaire.

On emploiera le couteau de corne pour les couleurs à base d'or n^{os} 20, 22, 27 et 28. Pour toutes les autres couleurs il importe peu, mais cependant si l'amateur peut s'habituer au maniement constant du couteau de

corne ou d'ivoire, cela est sans conteste toujours préférable, et en particulier pour les jaunes qui, dans bien des cas, sont altérés par le contact du fer. En outre on devra noter de mélanger le moins possible des couleurs d'or aux couleurs à base de fer ; on observera, en effet, dès les premiers échantillons, que les jaunes surtout dévorent les autres couleurs auxquelles ils sont mêlés, le pourpre et les carmins par exemple, qui sont, lorsqu'on les allie aux jaunes, complètement dénaturés.

Un excellent artiste de la manufacture de Sèvres, M. Edouard Garnier, publia en 1882 dans la *Revue des Arts décoratifs* une série d'articles fort intéressants au point de vue pratique, nous transcrirons ici une série d'observations concernant certaines couleurs.

Après avoir expliqué que les couleurs de porcelaine sont des oxydes métalliques d'autant plus chargés de fondant qu'elles seront destinées à la décoration des porcelaines dures, parce qu'il faut qu'elles glacent à une température suffisamment basse pour ne pas faire rentrer en fusion la couverte ou glaçure de la porcelaine elle-même, M. E. Garnier reprend ainsi :

« Les couleurs vitrifiables, c'est-à-dire celles qui se fixent sans se détruire sur les poteries, quelles qu'elles soient, par l'action du feu, au moyen d'une température convenable et déterminée, sont composées d'*oxydes métalliques* additionnés en proportions variables de fondants, ou matières vitreuses incolores, plus ou moins fusibles, qui les font adhérer fortement aux excipients

sur lesquels on les applique ; elles doivent conserver après la cuisson leur aspect vitreux, et surtout être inaltérables. Dans la peinture sur porcelaine dure, et sur faïence à émail cuit, leur fusibilité est beaucoup plus grande que celle de la glaçure des pièces qu'elles servent à décorer ; dans la porcelaine tendre et dans la faïence peinte au grand feu ou sur émail crû, la différence est presque nulle ; dans ce cas la couleur pénètre l'excipient et fait corps avec lui. »

C'est donc par contraste qu'on a donné aux premières le nom de peintures en dur, aux secondes celui de peintures en tendre, et cela parce que dans le premier cas la peinture reçoit sa vitrification sur une matière qui reste dure malgré ce nouveau feu, et que dans les porcelaines tendres, la glaçure rentrant en fusion sous l'action du feu auquel les couleurs sont soumises, coopère à cette vitrification.

« Néanmoins, les couleurs vitrifiables employées pour la porcelaine dure, se divisent elles-mêmes en deux classes analogues : les couleurs dures, c'est-à-dire celles qui ne contiennent pas une grande quantité de fondant, et qui par conséquent étant plus pures et pour ainsi dire moins délayées, sont généralement d'un ton assez vigoureux, et les couleurs tendres plus chargées de fondant, plus claires, plus fusibles, et par suite glaçant davantage. »

Parmi ces couleurs, il en est quelques-unes qui offrent dans leur emploi certaines particularités qu'il est utile de connaître. Nous mentionnerons surtout :

D'abord les quatre couleurs essentiellement fusibles : le bleu clair, le gris clair, le jaune clair, le jaune ivoire qui, employées en épaisseur, écaillent à la cuisson.

Le *jaune foncé*, couleur excellente, bien que supportant difficilement les mélanges : on doit, autant que possible, l'employer seule en teintes plates ; dans les parties d'ombre, on la glace avec des superpositions de gris et de brun.

Le *brun foncé* qui s'obtient surtout avec l'oxyde de fer, c'est une couleur solide qui peut se mélanger avec toutes les autres.

Les *rouges*, et surtout le *rouge orange*, sont également obtenus par le fer ; il faut apporter la plus grande attention dans le mélange des rouges avec les autres couleurs ; ainsi, quand on les glace avec du jaune, ils disparaissent presque entièrement, tandis qu'au contraire, ils produisent un excellent effet s'ils sont posés par dessus ; ils se mêlent très difficilement aux noirs, aux gris et aux bleus.

Le *pourpre* et le *violet d'or*, tous deux tirés de l'or ainsi que les carmins, sont extrêmement solides et peuvent même, sans s'altérer, supporter une température beaucoup plus élevée que celle qui est nécessaire pour les faire glacer ; quand on les emploie pour décorer la porcelaine tendre, la faïence fine ou toute autre poterie dont la couverte contient du plomb, ils tournent au violet ou prennent un ton lie de vin. Le pourpre donne l'ombre des tons roses ; combiné avec les bleus,

il donne des violets variés. Parmi les *carmins*, nous conseillerons l'usage de celui qui est vendu dans le commerce sous le nom de carmin Grégoire ; il est d'un ton splendide, et offre surtout l'avantage inappréciable de pouvoir être employé en épaisseur sans écailler.

Les *noirs* sont composés généralement d'oxydes de fer, de manganèse et de cobalt ; bien qu'ils se mêlent assez facilement aux autres couleurs, ils ont une tendance à toujours dominer, et doivent par conséquent être employés avec une très grande prudence.

Le *gris de platine*, dont l'usage est relativement récent, est une excellente couleur ; on l'emploie avec avantage pour rompre les rouges, les ocres et les bleus sans les faire noircir, ainsi que cela arrive avec les autres gris contenant des oxydes de fer ou de cobalt qui ont toujours une tendance à pousser au noir lorsqu'ils se trouvent en contact.

Le *bleu foncé*, tiré du cobalt, ainsi que tous les bleus, à l'exception toutefois du *bleu turquoise* qui est à base de cuivre, se mêle difficilement aux carmins, mais donne de très bons résultats avec les violets et les pourpres ; par contre, il est complètement altéré par les rouges ; aussi est-il nécessaire, si l'on veut obtenir un ton qui participe de ces deux couleurs, de l'employer par superposition, en mettant le rouge sur le bleu, sans les mélanger ensemble ; quand il est rompu avec du gris de platine, il donne un ton très fin.

Les couleurs tendres dont on se sert le plus particulièrement sont :

Le *jaune clair*, d'un très bon emploi ; il se mélange facilement avec toutes les autres couleurs, principalement avec les bruns et les verts ; il glace bien, mais ne doit jamais être employé en épaisseur.

Le *rouge de chair*, couleur très tendre, qui demande à n'être employée qu'en très petite épaisseur, comme toutes les couleurs tendres du reste ; il est évident, en effet, que ces couleurs, très chargées de fondants, doivent s'altérer au feu et que les oxydes colorants tendent à disparaître quand elles sont trop épaisses ; quand elles sont minces, au contraire, elles conservent parfaitement leur couleur, et glacent toujours très bien, puisqu'elles sont très fusibles.

Nous indiquerons enfin le *blanc fixe* ou *blanc chinois* qui sert à éclairer les parties lumineuses qui n'ont pas été réservées à l'ébauche, ainsi qu'à mettre des rehauts sur les pétales des fleurs blanches, des draperies, etc. ; ce blanc est généralement très beau et se détache d'une façon éclatante, par son opacité même, sur la couverte un peu transparente de la porcelaine ; quand il est bien préparé, on peut le mélanger avec les autres couleurs et l'employer en assez grande épaisseur.

Quelques observations sont encore à consigner ici, au cas où l'amateur désire broyer lui-même ses couleurs. Nous avons dit qu'il ne fallait pas malaxer longtemps les couleurs au couteau de fer : les jaunes surtout, avons

nous dit, sont altérés par le contact du fer, si ce contact se prolonge : il vaut donc mieux lorsqu'on broie les jaunes, clairs surtout, les relever au couteau de corne ou d'ivoire. Quant à l'emploi des essences, chaque praticien a son système, les uns broient à l'essence de térébenthine, d'autres à la lavande d'abord, puis ajoutent l'essence grasse. Certains commencent à l'essence grasse et ajoutent successivement de la lavande ou de l'essence de térébenthine : il nous paraît plus logique de préparer à l'essence grasse dont l'évaporation est lente et de peindre ensuite à l'aide de l'essence maigre, quelle qu'elle soit, exactement comme font les peintres lorsque, à l'huile, leurs couleurs étant trop épaisses, ils veulent frotter un fond, employant l'essence ou l'huile comme dilutif. Il n'y a d'ailleurs aucune crainte de se tromper dans l'emploi de l'essence maigre, puisque la difficulté même du travail avertit qu'il y en a trop. En effet, en ce cas, la couleur forme des cernes et coule, il faut attendre que l'évaporation se produise jusqu'à bonne consistance.

Enfin, bien que les couleurs en poudre soient généralement aujourd'hui très bien broyées, il ne faut pas craindre, si l'on ne juge pas cette poudre parfaitement impalpable, de rebroyer les couleurs à l'eau, puis de la laisser bien sécher, avant de les préparer à l'essence grasse.

MUSEO NACIONAL CERAMICA
BIBLIOTECA
VALENCIA

PORCELAINE TENDRE

Bien qu'on peigne aujourd'hui très peu sur porcelaine tendre, nous devons en dire quelques mots pour ne pas être incomplet, et aussi par suite de son analogie parfaite avec la peinture sur émail blanc dont nous aurons à parler plus loin. Composée pour ainsi dire presque entièrement d'un émail vitreux, la porcelaine tendre est extrêmement translucide, et fusible à une température de près de 800° de moins que la porcelaine dure : on conçoit donc que des couleurs spéciales et d'une fusibilité plus grande y sont nécessaires. Le travail de la décoration est le même, et les mélanges peuvent, comme pour la porcelaine dure, y être opérés en une infinité de tons, car toutes les couleurs mères y existent.

Les plus généralement employées sont :

Jaune d'argent,
Jaune orange,
Brun jaune,
Brun rouge,
Violet de fer,
Les gris,
Noir d'iridium,
Les carmins,
Pourpre,
Les bleus,
Vert chrôme,
Ton de chair,
Le vert bleu.

Mais il faut observer que les bruns et les rouges qui sont à base de fer sont d'un emploi difficile et perdent au feu, par suite de leur contact avec l'oxyde de plomb

des porcelaines tendres ; aussi, vaut-il mieux se passer de ces tons ou les remplacer par des tons à peu près analogues composés à l'aide des jaunes, du carmin et du pourpre, une pointe de noir pour les grandes vigueurs ; on peut ainsi obtenir l'aspect du brun bitume plus beau peut-être que les bruns tout préparés.

Plus encore que pour la peinture en dur, les couleurs tendres doivent être échantillonnées dans toutes leurs gammes, car rentrant en fusion avec l'émail, elles perdent beaucoup de leur *valeur*, mais la coloration devient souvent plus aigre, plus criarde, notamment pour les rouges et les carmins, qui prennent souvent un ton trop vif, et aussi les verts et les bleus qui sont secs et durs s'ils ne sont mêlés de gris, et perdent ainsi toute l'harmonie d'une peinture. Il faut aussi, lorsqu'on peint sur émail et sur porcelaine tendre, procéder par ébauches successives avec une grande circonspection, car tout doit être calculé d'avance comme résultat, rien ne doit être laissé au hasard dont il n'y a rien à attendre.

Peinture sur biscuit. — La peinture sur porcelaine non encore recouverte d'un émail peut être faite à l'aide des couleurs de porcelaine dure ou des couleurs de grand feu des faiences crues, selon la nature même des matières premières employées à la fabrication de la pâte de biscuit. Nous verrons ultérieurement que la manufacture de Longwy a obtenu, par ce procédé, de véritables peintures à fresque du plus haut intérêt. Mais il faut avouer que ce sont là des excellents procédés

à mettre en œuvre dans les ateliers, peu pratiques pour les amateurs. Nous aurons toutefois à y revenir. Pour les biscuits de porcelaine, afin d'enlever aux couleurs le brillant nécessaire aux pièces émaillées, mais qui jurerait sur un fond mat, on remplace le fondant par du kaolin pur ; on obtient ainsi la matité des tons de la fresque ou des gouaches. C'est en résumé l'incorporation des couleurs dans des pâtes similaires à la fabrication, ainsi que l'ont si longtemps pratiqué les Anglais, continuateurs des procédés de Wedgewood. Il va de soi qu'un tel mode de décoration exige des couleurs tout spécialement préparées, pour lesquelles, je le répète, le laboratoire des manufactures est indispensable.

La terre de pipe est un genre de porcelaine dure aujourd'hui très répandu et particulièrement pour la peinture, parce qu'ainsi que le dit Cellière, « la couverte de la terre de pipe étant plus tendre que celle de la porcelaine, les couleurs ont plus d'affinité avec elle et par le fait écaillent très rarement, quoique mises en très fortes épaisseurs ; aussi ces produits doivent-ils être choisis de préférence par les commençants. » Les procédés employés sont les mêmes que ceux de la porcelaine, mais la couverte étant plus tendre et absorbant, pour ainsi dire, davantage les couleurs qui y sont appliquées, il ne faut pas craindre de peindrc un peu plus vigoureux que pour la porcelaine, les peintures étant presque toujours soumises au même feu par le

cuiseur. Puisque pour la seconde fois le nom de L. Cellière est prononcé, nous en profitons pour engager vivement l'amateur à se procurer son *Traité élémentaire de peinture en Céramique*, écrit avec une compétence indiscutable d'excellent praticien, il y trouvera, peut-être résumées d'une manière un peu trop laconique selon nous, mais bien précise, quantité d'observations de métier indispensables à l'artiste, et que nous ne pouvons relater ici ayant à réserver une place assez importante à la composition décorative.

MUSEO NACIONAL DE CERAMICA Y DE LAS ARTES SUNTUARIAS
BIBLIOTECA
VALENCIA

CHAPITRE V

DE L'EXÉCUTION

MUSEO NACIONAL CERAMICA
BIBLIOTECA
VALENCIA

CHAPITRE V

DE L'EXÉCUTION

DÉCALQUE. — TRAIT. — MISE EN PLACE DES FONDS ET DE LA DORURE.

Après avoir passé la pièce à décorer à l'alcool pur pour la dégager de toutes poussières ou impuretés, et l'avoir laissée bien sécher, on prend un chiffon imbibé d'essence maigre et d'*un peu* d'essence grasse qu'on passe à nouveau sur toute la surface ; on laisse encore sécher bien complètement. Cette opération est indispensable pour les calques et tracés au crayon ; autrement la mine de plomb, le crayon lithographique même glisseraient sans laisser aucune trace, sur l'émail, d'autant plus lisse qu'on vient de le nettoyer.

L'esquisse doit être exécutée à l'aquarelle à l'aide du carmin : elle est préférable au tracé du crayon parce que l'eau s'évapore à la cuisson et que la partie colorante, le carmin d'aquarelle, ne peut en rien altérer les

couleurs vitrifiables, tandis qu'au contraire, le crayon laisse parfois un ton sale qui modifie la couleur, l'esquisse au carmin a, en outre, l'avantage de subsister pendant toute la durée du travail, l'essence n'enlevant pas la couleur à l'eau, alors que celle-ci prend très bien sur le glacis d'essence grasse préalablement passé, surtout si l'on se sert d'une eau légèrement gommée.

Mais avant même d'exécuter l'esquisse d'un motif, il le faut dessiner, le calquer et le décalquer ensuite : Hélas ! c'est cet abus du calque et cette facilité de rendre un effet sans même savoir dessiner, qui entraîne tant d'amateurs et même d'artistes dans une fausse voie, et qui, au lieu de donner un cachet artistique aux œuvres de l'esprit, n'en fait souvent que des reproductions sèches et sans valeur.

C'est si simple le décalque : placer un papier enduit de sanguine ou de mine de plomb entre un calque préalablement fait ou souvent le sujet lui-même, gravure, dessin ou photographie et repasser chaque trait avec une pointe d'ivoire ou une aiguille à tricoter, et le transport est fait. Et le poncis, quoi de plus simple : on fixe avec un peu de cire à modeler le calque piqué entièrement de petits trous d'épingles juxtaposés et à l'aide de la poncette, petit morceau de drap roulé et imprégné de plombagine ou de noir de fumée, on tamponne partout ; le calque enlevé, on retrouve ainsi le dessin reproduit par une série de points qu'il n'y a plus qu'à réunir en passant le trait de carmin.

Certes le calque et le poncis ont du bon, et il n'est pas un céramiste de talent qui n'en fasse usage ; mais ces artistes exécutent le calque d'après leurs propres œuvres dessinées ou préalablement cherchées à l'aquarelle, sur des compositions originales. Ainsi devez-vous faire, dans la mesure du possible, si vous voulez imprimer à vos travaux d'art un cachet de personnalité, surtout pour ce qui concerne l'ornementation à figures ou à feuillages non réguliers. Car il est très certain que les décors réguliers, comme ceux qui ornent les marlis des faïences de Rouen ou de Delft, ne sauraient être rendus sans le secours du calque sous peine de demander beaucoup de temps.

D'ailleurs, il est un moyen terme entre le calque banal et le tracé à mainlevée qui, selon moi, suffit à conserver au coup de pinceau l'indépendance voulue, et qu'il ne m'a pas semblé inutile d'indiquer. Pour obtenir l'exactitude ou la régularité d'un dessin reporté, l'on peut, après avoir pris un calque sur ce dessin, en poncer ou décalquer seulement les points principaux sur la pièce à décorer. Ces points serviront de repères au travail que vous pourrez ensuite esquisser à mainlevée avec le carmin à l'eau. De la sorte, tout en conservant l'exactitude, vous avez une certaine liberté dans le travail qui vous permet, surtout dans les ornements régulièrement répétés, d'éviter la sècheresse du poncis.

MUSEO NACIONAL CERAMICA
BIBLIOTECA
VALENCIA

DES FONDS.

Il est, en matière de décoration, une mode comme en toutes choses, si l'on peut appeler mode l'influence de l'école du moment sur les productions artistiques. Faire un fond parfaitement uni ou dégradé selon certains principes et procédés admis, fut longtemps le *desideratum* du porcelainier. Puis on fit jouer les fonds pour leur donner une vibration ; ceci était encore en vigueur il y a seulement quelques années, et de nos jours on semble donner la préférence aux fonds absolument unis et très clairs comme plus propres à concourir à l'aspect décoratif. Ceci étant affaire de goût, voyons comment il faut procéder palette en main. Aussi bien, un grand fond uni est une difficulté réelle à surmonter, qui demande un tour de main assez expérimenté.

Autant que possible, il faut peindre les fonds avec des couleurs de grand feu, c'est-à-dire des couleurs dures, afin qu'une fois appliqués et cuits, ces fonds ne rentrent plus en fusion au moment de la cuisson des couleurs tendres de la décoration. Néanmoins cela n'est pas indispensable, et vous pourriez très bien coucher vos fonds avec les couleurs ordinaires ; seulement en ce cas il faudra en tenir la valeur un peu plus soutenue que le ton que vous désirez obtenir après la décoration de la pièce appelée peut-être à subir elle-même plusieurs feux, chacun de ces feux faisant baisser légère-

ment la valeur du fond. On vend d'ailleurs des couleurs spéciales appelées couleurs pour fonds ; le mieux est d'en faire usage.

On commence d'abord par faire un échantillon sur un morceau de porcelaine de la même pâte que la pièce à décorer. Pour les vases, il faut en demander aux fabricants. Quant aux plaques pour sujets de tableaux, elles sont toujours à peu près de même composition, on réservera donc l'une d'elles pour palette d'essai ou d'échantillonnage à cuire.

Les fonds clairs se préparent d'une seule teinte et la couleur doit être additionnée de fondant. On la prépare mi-partie à l'essence grasse, mi-partie essence maigre, et il faut toujours calculer la quantité nécessaire à la pose de tout le fond. Cela fait, vous étendez la couleur en grands à-plats par bandes successives bien jointes les unes aux autres, sans intervalles d'aucune sorte, et continuez ainsi jusqu'à ce que le fond soit entièrement couvert. Vous laissez *prendre* très légèrement la couleur à une température douce, et commencez à putoiser. L'usage du putois, qui paraît si simple, n'est cependant pas sans présenter quelque difficulté en ce sens qu'il faut apporter dans le travail une grande légèreté de main : toucher pour ainsi dire l'épiderme de la couche de couleur afin de ne la point absorber complètement, sous peine de l'enlever au lieu de l'étendre, ce qui est la fonction normale du putois. Il faut revenir plusieurs fois, si l'on veut un fond bien uni : la première fois très

rapidement pour égaliser les épaisseurs ; la seconde fois plus doucement pour unir la teinte ; la troisième enfin très doucement, avec une extrême légèreté, et après avoir eu soin de bien nettoyer le pinceau devenu trop gras après les deux premières opérations. Dans vos premiers essais et pour les petites surfaces, je vous engage à soulever le putois pour le faire retomber sur la teinte en le laissant simplement glisser entre les doigts ; continuez vos essais en serrant un peu plus votre putois et en couchant des surfaces de plus en plus grandes, et vous arriverez ainsi à coucher des grands fonds unis lesquels demandent à la fois de la souplesse et de la fermeté.

Plus la couche de couleur est mince, plus elle est facile à putoiser : on devra donc commencer par des fonds clairs en une seule couche. Une fois bien assuré de la sûreté de main dans l'usage du putois, on pourra faire des tons foncés : pour cela, il est nécessaire de revenir en plusieurs couches, car la couleur employée même foncée en une première teinte ne donnerait pas l'intensité voulue ou risquerait de gripper ou de s'écailler. Il faut alors attendre que la première couche d'épaisseur et de tonalité moyenne, ni trop claire ni trop foncée, soit bien sèche, puis en passant dessus légèrement la paume de la main on la rend peu à peu lisse et brillante ; on laisse encore sécher et l'on passe la seconde teinte ; le pinceau glissant facilement, on risque beaucoup moins d'enlever la couche de dessous,

accident irrémédiable, qu'il faut donc éviter à tout prix. Patience et soins constants sont les seuls guides : faute de les avoir suivis, il n'y a qu'à nettoyer la pièce pour recommencer l'opération.

Un fond étant posé, il faut porter à la cuisson ; mais auparavant il est nécessaire d'y reporter le dessin du sujet qui doit décorer la pièce, fleurs, personnages ou autre, car on conçoit aisément que la couleur du fond nuirait à ce décor : il faut donc enlever le fond partout où il y aura du décor et voici comment on procède :

Pour les fonds clairs : nous avons dit précédemment que le sujet à peindre pouvait être dessiné au pinceau avec une couleur d'aquarelle, la laque de garance ou le carmin; les essences n'enlevant pas la couleur à l'eau et le fond étant clair, le dessin transparaît; il suffit alors d'enlever au chiffon et à l'essence la partie comprise entre les traits ou contours du dessin. Si le fond est foncé, l'on n'aura pas, bien entendu, dessiné le sujet qui eût été recouvert : on le dessine alors sur le fond soit en le ponçant, soit avec un crayon, puis on remplit la silhouette du dessin soit de laque à l'huile dans laquelle on ajoute un peu d'essence de lavande, soit de *laque* dite *à enlever*, qui se vend toute préparée, et en passant rapidement un chiffon propre, on l'enlève ainsi que la teinte du fond qu'elle entraîne avec elle.

La dorure. — De même que les fonds, l'or doit être appliqué avant le décor, et sur le blanc de l'émail, exigeant un feu plus puissant que celui des couleurs;

toutefois si la pièce a reçu un fond, appliqué, avons-nous dit, en couleurs dures et spéciales, l'application de l'or ne se fait qu'en second. La qualité de l'or employé sur la porcelaine est très importante, il est bon de s'en assurer en n'achetant que de l'or en poudre, au gramme, chez un batteur d'or. On le dissout à l'eau régale, mélange d'acide chlorhydrique et d'acide azotique. Ainsi préparé, puis additionné de son fondant spécial, il s'emploie aux essences comme les autres couleurs, surtout à l'essence de térébenthine, ou enfin simplement à l'eau soit pure, soit légèrement gommée destinée à produire l'adhérence. L'amateur n'aura généralement à s'occuper que des rehauts d'or employés dans la décoration, non des filets ou de l'ornementation dorée proprement dite, pour lesquels on confie presque toujours les pièces à des spécialistes. Le modelé des dorures, c'est-à-dire les effets d'ombre et de lumière s'obtiennent après la cuisson, à l'aide des brunissoirs d'agate, c'est ce qu'on nomme le bruni à l'effet. Pour ce travail, nous renvoyons le lecteur à notre traité d'Enluminure, qui contient des renseignements fort complets sur la manière de traiter les ors, mat, bruni, à l'effet, et qui est exactement la même pour la décoration de la porcelaine, sauf que cette dernière est fixée par l'action du feu.

Les reliefs d'or se traitent exactement comme pour les enluminures, à l'aide d'une pâte ou couleur spéciale appelée *relief jaune pour or*.

L'emploi de cette pâte a pour but principal d'économiser l'or. Mais l'apprêt n'a pas ici besoin d'être bruni, tout au contraire, l'or doit y être appliqué directement. Les reliefs dans la décoration sont surtout employés pour les ornements à rinceaux dans le genre des porcelaines du XVIII[e] siècle.

Autant qu'il est possible, il faut recommander que les dorures ne soient point exposées dans des moufles où se trouvent déjà d'autres pièces en couleur, l'évaporation de celles-ci pouvant ternir les dorures, et inversement les émanations de l'or pouvant ternir les autres couleurs. Parmi les métaux, on se sert aussi d'argent et de platine, l'emploi est absolument le même.

Voici, en outre, une excellente leçon pratique sur l'exécution des fonds donnée par M[me] la baronne E. Delamardelle dans ses *Leçons pratiques de peinture vitrifiable*[1].

DES FONDS AU FEU DE MOUFLE ORDINAIRE SUR PORCELAINE DURE

Certains fonds sont couchés avec des couleurs dites au grand feu qui ne peuvent conséquemment être cuites au feu de moufle ; ce sont généralement des bleus grand feu ou des verts de chrome. Nous ne parlerons ici que des fonds en couleurs de moufle qu'on peut désirer faire soi-même pour services usuels, tels qu'assiettes ordinaires, tasses, plats, sucriers, assiettes à dessert, services (à déjeuner, café, thé ou

1. A. Lacroix, chimiste, éditeur à Paris.

chocolat), etc., etc. Si l'on veut faire une teinte composée pour fond et qu'elle soit bien la même pour toutes les pièces, nous conseillerons d'employer des couleurs en poudres déjà broyées de M. Lacroix, d'en faire le dosage et l'échantillonnage préalable. Autrement dit, on pèse la quantité de grammes de la couleur que nous nommerons C et la quantité de la couleur que nous nommerons B. Supposons que C soit carmin et B soit bleu; mettons que le mélange soit 2 1/2 parties de carmin = 10 grammes, et B = 4 grammes, le mélange de C + B = 10 + 4 ou 14 grammes. Supposons encore que cette quantité, broyée, délayée et graissée à point vous suffise pour coucher en fond tous les marlys ou pourtours d'un certain nombre d'assiettes, il ne s'agira plus que de les coucher au pinceau et de les putoiser. Ceci est un petit métier à apprendre. Les couleurs exigent plus ou moins d'essence grasse. Les bleus, par exemple, les carmins et les pourpres, ont besoin de plus d'essence grasse et sont d'un emploi moins commode. Il faut pour les coucher un pinceau qui soit plutôt plat et large, et bien le charger également de couleur bien préparée d'avance; il est bon dans la préparation de mettre quelques gouttes d'essence de lavande pour empêcher la couleur de sécher trop vite, ce qui ne laisserait pas le temps de putoiser. Il faut éviter de passer les touches de pinceau deux fois sur place; les coups de pinceau doivent être donnés circulairement sur le marly, d'une longueur d'un centimètre 1/2 ou deux centimètres, sans repasser, déposant chaque fois environ la même quantité ou épaisseur de teinte; agir par contiguité de touches sans trop s'inquiéter de la goutte qui se fait à chaque touche. On tient l'assiette horizontale ou à plat; le champ du marly une fois couvert, on attend un instant que la couleur se pose et on

prend le putois ordinaire, pas trop petit, du diamètre d'une pièce de 50 centimes ; on commence à taper d'aplomb, le putois étant bien sec et propre, sans poussière. Il faut frapper à petits coups, très légèrement d'abord, et pas deux fois à la même place, effleurant à peine sans jamais laisser le putois se reposer sur la couleur de son propre poids. La direction suivie par la série des coups que l'on donne doit former pour ainsi dire une courbe de boucles les unes s'enroulant dans les autres; on verra la couleur s'aplatir et s'égaliser, tout en se nettoyant des taches formées par l'accumulation des gouttes que les premières lèches du couchage au pinceau auraient accumulées par place au détriment des endroits moins pourvus de couleur. Dès qu'on s'aperçoit que le putois se charge d'un peu de couleur ou que la couleur du fond se dépouille et s'attache au putois, il faut à l'instant le nettoyer et le bien sécher au linge fin (non pelucheux) de mousseline. La couleur, suffisamment graissée, ne doit jamais s'attacher au putois. A mesure que le fond s'unit on appuie davantage le putois sans jamais le traîner, mais le tenant toujours perpendiculaire à la surface sur laquelle il agit. On évitera surtout l'humidité dans la pièce où l'on couche un fond. On peut avoir un second putois pour serrer davantage le grain de la teinte plate, en tournoyant toujours et faisant plusieurs fois au besoin le tour du marly. On évitera les grains de poussière, les gouttes d'eau, ainsi que la pluie d'une fenêtre ouverte, ou d'éternuer sur le travail; car en cuisant il s'y formerait des taches blanches. — Si l'on devait coucher d'un seul coup en fond toute l'assiette ou une pièce entière, après avoir étendu au pinceau la couche générale, on commencerait par prendre, pour l'unir comme il est dit précédemment, un putois un peu gros, de ceux qu'on

appelle pied de biche, sa forme permettant d'égaliser plus facilement la partie circulaire concave qui avoisine le fond. On verra que l'opération du tournassage de fabrication laisse toujours la partie plate du milieu un peu onduleuse et que la couleur s'accumule précisément davantage dans les creux, y formant comme des petits étangs. Le putoisage intelligemment pratiqué commence donc par le tamponnage de ces dépôts, pour les reporter tout d'abord sur les parties qui sont moins chargées, équilibrant ainsi attentivement la répartition de la couleur qui, par le tapotement régulier de l'outil ou putois, s'uniformise tranquillement et pour ainsi dire d'elle-même. — Si l'on avait à coucher un grand fond à la surface d'un vase, on comprendrait que le travail du couchage au pinceau devra s'opérer avec un pinceau dit queue de morue, assez large pour que l'opération se fasse avec le moins possible de coups de pinceau, ne chargeant pas trop ledit pinceau pour que la couleur du haut (on commence par le haut) ne coule pas sur les zones qui se succèderont depuis le collet jusqu'à la base. Il faut parfois être deux quand le vase est de grande dimension et putoiser aussi le tout à deux, commençant avec un très fort putois, puis à mesure que la couche s'unit et adhère on en prend un moyen pour achever d'unir et de bien serrer la couleur. — Si un fond de vase doit accompagner une décoration (soit des fleurs, des figures ou un décor) dont on désire *réserver* la place en blanc pour la peindre après la cuisson du fond, on commence par décalquer sur le blanc et repasser au trait avec de l'encre de Chine ou du carmin à l'eau l'ensemble de toute la composition décorative avant de coucher le fond. On pratique ensuite le couchage général de ce fond en couvrant tout, comme si le tracé à l'eau n'était pas fait ; on putoise et on

laisse sécher. Comme le trait soigneusement passé à l'eau est parfaitement visible sous la teinte dont on a bien égalisé la surface, on prend alors de la laque à l'huile en tube, on la dépose sur une palette en verre, on y ajoute quelques gouttes d'essence de girofle ou de lavande, pour l'allonger ; la girofle est préférable ; avec cette préparation on couvre, je suppose, une fleur entière, une feuille, jusqu'au contour ; puis avec un chiffon de mousseline et en partant du contour vers le centre de la silhouette, on essuie la couleur de fond immédiatement délayée par la laque, et la silhouette très nette des réserves de blanc paraît. On continue successivement à rattraper partout où il faut le blanc de l'émail, de sorte qu'en très peu de temps l'enlevage à la laque de toutes les réserves est terminé. On cuit alors, pour fixer le fond, à un feu léger qu'on nomme feu d'attache, et on peut ensuite exécuter la peinture sur blanc et cuire de nouveau quand tout est ébauché comme il faut.

Il y a des fonds couchés en couleur sans mélange et d'autres en tons composés. C'est l'affaire du décorateur de choisir la couleur et la nuance qui conviennent le mieux à son sujet. Il y a des couleurs toutes préparées pour fonds et d'autres qu'on amène à leur nuance et couleur par la superposition de deux couches ; ainsi on prépare souvent la première couche avec un beau jaune clair, on la cuit en premier feu, et à un 2e feu on superpose une couche de carmin ou une couche de pourpre, ce qui donne un rouge vermillonné ou orangé qu'on n'obtiendrait pas par le mélange au couteau, à une seule couche ; et de même pour d'autres couleurs. Cette étude est fort attrayante. Il est bon de s'y exercer sur des assiettes défectueuses ou des tessons d'échantillonnage.

Pour un ciel uni partant du jaune naissant et se dégradant

MUSEO NACIONAL CERAMICA BIBLIOTECA VALENCIA

en bleu par des passages insensibles, on peut directement coucher le bleu et laisser mourir sur le blanc de la porcelaine, le foncé commençant en haut et se dégradant par amincissement très facile à l'aide d'un putois ; on cuit pour fixer, et après ce léger feu on pose le jaune qu'on dégrade aussi au putois, en commençant du bas, de façon que le blanc de la porcelaine disparaissant, le ciel peut être cuit avec l'ébauche du reste.

On comprend par ces détails la facilité qu'on a, en faisant un trait à l'eau qui ne s'enlève pas sous l'influence de l'essence, de putoiser sur n'importe quel objet, puisqu'on est toujours sûr de retrouver la place où l'on veut appliquer d'autres teintes. Les enlevages dans le cours de l'exécution d'un travail, faits avant la cuisson avec des bouts de bois blanc taillés en pointe ou en biseau plat, offrent des ressources charmantes au paysagiste pour le feuillé.

CHAPITRE VI

GÉNÉRALITÉS

SUR LA PEINTURE EN PORCELAINE

CHAPITRE VI

GÉNÉRALITÉS

SUR LA PEINTURE EN PORCELAINE

GRISAILLES ET CAMAIEUX

Avant d'entreprendre les colorations générales, il m'a semblé nécessaire d'initier l'amateur à la trituration de la couleur et des essences en simplifiant ce travail par l'emploi d'une seule couleur dans les peintures appelées grisailles ou camaïeux. Car si, dans une précédente brochure, nous avons donné aux grisailles le nom de fusain sur faïence, c'est plutôt par analogie avec notre méthode du fusain qu'à cause des matières employées qui ne sont autres que des couleurs vitrifiables, bien que depuis quelques années il existe aussi des crayons vitrifiables, ces derniers ont surtout donné de bons résultats pour les vitraux. Je pense donc que l'amateur voudra bien se plier à ces premiers essais de peinture en noir et blanc, car il en tirera le même

profit au point de vue de la peinture polychrome à exécuter ensuite, que celui qui a dessiné une année complète avant de peindre soit à l'huile, soit à l'aquarelle. Ce n'est d'ailleurs pas là une recherche inutile, puisque ce qui est vrai pour la grisaille l'est aussi pour les camaïeux, aujourd'hui très estimés à cause de leur tonalité charmante et variée.

Au point de vue pratique, ces sortes de peintures ont leur utilité, puisqu'elles peuvent s'appliquer à la décoration des meubles, jardinières, panneaux de portes, etc. Car, outre les plaques et plats en porcelaine, en terre de pipe vernissée, on exécute aussi ce genre de travail sur des plaques de tôle émaillées ou même de cuivre pour les très petites dimensions.

Pour les grisailles en manière de fusain, prenez du noir d'iridium ou bien, cette couleur étant fort chère et difficile à se procurer, du noir corbeau en poudre, broyez et rebroyez à la molette comme il a été dit précédemment jusqu'à ce qu'aucun granule ne subsiste, et malaxez aux essences grasse et maigre, à la consistance du miel; puis vous prenez les deux tiers de la couleur ainsi broyée, vous ajoutez quantité égale de fondant et rebroyez, vous prenez encore moitié de ce second mélange pour en faire un troisième avec encore partie égale de fondant : vous avez ainsi trois gammes composant le noir, le gris foncé, le gris clair.

Ici, bien que ce soit en contradiction flagrante avec ce que nous avons dit précédemment, basé sur l'opinion

MUSEO NACIONAL CERAMICA
BIBLIOTECA
VALENCIA

des meilleurs praticiens, je dois avouer que j'ai toujours broyé à l'essence maigre d'abord, et ce n'est que lorsque la couleur est bien fluide que j'y ajoute l'essence grasse, car une fois l'addition de l'essence grasse, la couleur se mélange, mais ne se broie plus aussi bien, quoi qu'on en ait dit, surtout s'il s'agit de l'iridium, couleur extrêmement dure. Observez aussi que cette couleur développe énormément, elle est à la porcelaine ce qu'est le bleu de Prusse à la couleur d'aquarelle. Vous devez donc réserver l'iridium pur uniquement pour les noirs intenses et veloutés, autrement votre travail serait noir et sec. Apportez tous vos soins à la préparation de votre couleur s'il s'agit d'une grisaille ou d'un camaïeu : trop d'essence grasse pousse au craquelage, trop d'essence maigre rend le travail difficile parce que la teinte du dessous fuit, entraînée par chaque touche nouvelle, si l'on n'est suffisamment expérimenté. Or, dans une peinture monochrome, il faut avant tout une grande pureté d'exécution, pas le plus petit accident, que pourrait masquer le charme d'une coloration variée, n'est admissible : aussi, même pour les grands noirs, conseillerai-je l'addition du fondant, sauf à revenir par superposition, si l'on veut une grande intensité, afin que la glaçure soit elle-même uniforme et partout réussie.

Des camaïeux. — Les couleurs les plus généralement adoptées pour les peintures en camaïeu sont le rouge, le carmin, le brun, le bleu, le violet. Le travail est

absolument le même que pour la grisaille; toutefois le modelé n'est pas toujours obtenu par l'emploi de la couleur employée ton sur ton : ainsi l'on se servira du brun pour rehausser le rouge. Si le camaïeu est de brun, on le modèlera dans les ombres et les vigueurs par le brun foncé ou le noir, le bleu avec le violet d'or.

Mais il ne faudrait pas employer cette couleur pour base d'un camaïeu violet : le mieux est de composer le ton avec le carmin et le bleu mêlés, sauf à le rehausser de violet d'or. Enfin, à propos des peintures monochromes, M. Ed. Garnier rappelle, avec raison, que si l'on exécute une peinture en camaïeu sur un fond d'une couleur autre que le camaïeu lui-même employé ton sur ton, il faut avoir soin de tenir compte de la loi des couleurs complémentaires et mettre un fond vert pour le rouge, orange pour le bleu, jaune pour le violet, etc.

Dans les peintures en camaïeu comme pour les grisailles, le choix du sujet a une importance capitale. Il le faut avant tout gracieux et coquet. Aussi le genre Watteau, les ornementations à fleurs de style Louis XVI sont-ils préférables à tous autres, même aux décors de Berain, en si grande faveur depuis la fabrication de Moustiers, parce que, tout en étant gracieuses et légères, ces ornementations Louis XVI sont plus fournies et garnissent par conséquent davantage la pièce à décorer.

Et puisque je viens de prononcer le nom d'une fabrique ancienne, je dois dire quelques mots de l'imitation des faïences anciennes, bien que ce ne soit

MUSEO NACIONAL DE CERAMICA Y DE LAS ARTES SUNTUARIAS
GONZALEZ MARTI
BIBLIOTECA
VALENCIA

MUSEO NACIONAL CERAMICA
BIBLIOTECA
VALENCIA
R.S.060
R.5291
D-1.1 H
22

CHAPITRE VII

DE LA DÉCORATION

CHAPITRE VII

DE LA DÉCORATION

LEÇON ÉCRITE. — COMPOSITION D'UN PLAT DE PORCELAINE

Je voudrais, avant de commencer la leçon pratique que je considère comme la partie la plus importante de ce traité, insister un peu sur la nécessité qu'il y a (et je vise particulièrement les travaux des dames et des jeunes filles) de ne pas copier servilement le document donné. Il est nécessaire pour cela de connaître les principes de l'art décoratif. Je dis à dessein principes, car on ne saurait appeler lois des règles qui découlent et du bon sens et de l'observation des belles œuvres céramiques qui ont été créées jusqu'à nos jours et qui, pour la plupart, servent de types, de *criterium* aux œuvres modernes.

Nous n'entendons pas, toutefois, vous demander d'exécuter des créations nouvelles à l'instar des

Raphaël Collin, des Th. Dech, véritables artistes et maîtres décorateurs dont les productions absolument originales sont devenues le point de départ d'un art



Le martin-pêcheur, d'après Giacomelli.

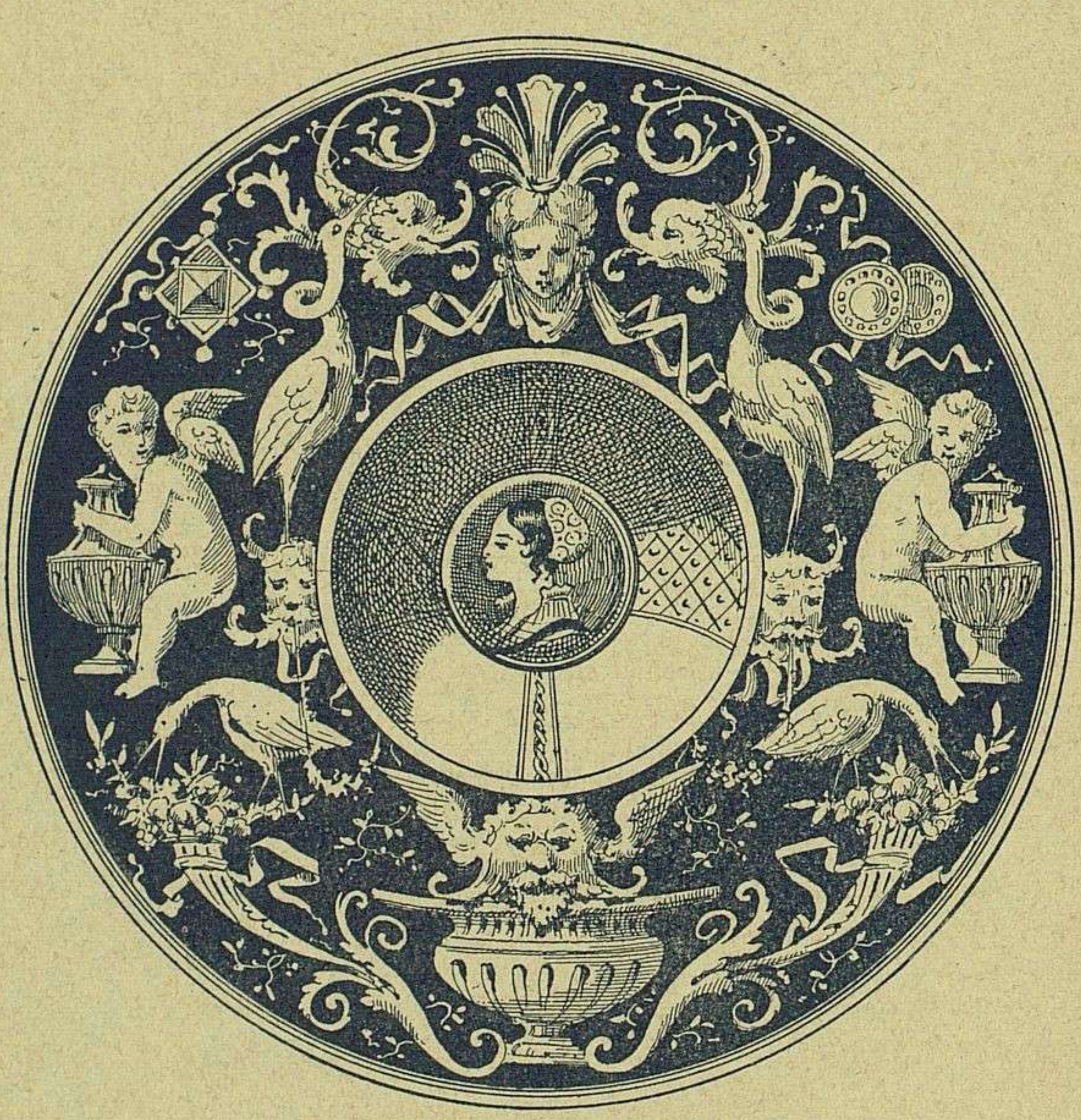
nouveau; mais nous voulons, dans les travaux d'amateurs, sinon l'originalité absolue, du moins l'intelligence de l'adaptation qui les éloigne de toute banalité.

Choix de la forme. — Sans nous étendre sur la théorie des formes céramiques [1], en général, disons cependant que les formes adoptées, vases, plats, pièces diverses doivent être appropriées à la place qu'elles occuperont, et cela par rapport à l'ameublement général, qu'elles soient destinées à un présent où à figurer dans notre maison. A cet égard, il faut, selon nous, être renseigné avant d'entreprendre le travail ou le diriger de telle façon que la mise en place s'impose d'elle-même. Il faut d'abord distinguer si la pièce est destinée à un usage réel où si elle doit servir uniquement à l'ornementation des murs ou d'un dressoir. Dans le premier cas, on s'attachera au choix des formes simples, peu découpées quant aux lignes extérieures et par conséquent moins fragiles; des deux dimensions, largeur et longueur, aucune ne devra prédominer à l'excès, lorsqu'il s'agit des formes ovales. Exception serait faite pour un plat à poissons, qui ne fait que confirmer la règle, puisque cette exception est basée sur l'utilité même et le mode d'emploi, et qu'elle ne se présente d'ordinaire que si l'on a un service complet à décorer. On peut y choisir une forme quelconque, longue, carrée, ovale ou ronde, selon la destination probable, simple ou finement découpée de contour extérieur, à la condition cependant d'éviter toute saillie de détail exagérée par rapport à l'ensemble et toute disproportion

MUSEO NACIONAL CERAMICA
BIBLIOTECA
VALENCIA

1. On peut consulter utilement, à cet égard, la *Grammaire des Arts décoratifs* de Charles Blanc.

entre les parties différentes d'une pièce. Exemple : Ne pas prendre un plat dont l'ombilic aurait vingt centimètres de diamètre et le marli seulement cinq à six



Forme italienne à marli développé.

centimètres, alors que cette dernière partie devrait avoir de huit à dix centimètres pour recevoir utilement le travail du décorateur. Par contre, on voit particuliè-

rement dans les anciennes faïences italiennes de Pesaro, d'Urbino, de Castel-Durante, une exagération voulue qui porte la largeur des marlis à vingt-cinq et trente centimètres et cependant d'un très heureux effet décoratif.

La forme une fois adoptée, il faut penser au décor. Pour cela, nous avons dit qu'un dessin préalable très cherché, très arrêté est nécessaire. Dans quelles conditions exécuterons-nous ce dessin ? La composition sera cherchée non seulement dans une forme analogue à celle de la pièce même, mais bien dans le sentiment de cette forme. Si c'est un décor de fleurs, on indiquera le motif principal au centre du sujet, alors il faudra l'accompagner d'autres fleurs moins importantes, soit à une certaine distance du centre pour former ce qu'on appelle *l'ornement de côté* et, dans ce cas, les fleurettes, herbes, brindilles pourront et devront s'étendre à la fois dans l'intérieur du plat et sur ses bords. S'il s'agit d'un vase mouluré, on adoptera de préférence les décors à ornements courants, soit des rinceaux, soit des palmettes de formes géométriques connues ou composées d'une façon nouvelle et originale, en ayant soin de mettre, à la partie extérieure de chaque moulure, les filets nécessaires pour limiter l'ornementation.

En général, on ne doit pas assembler des ornements de caractère différent et, par conséquent, mêler les fleurs dites naturelles avec des rinceaux et des palmettes ; il faut, en ce cas, ramener la fleur à sa forme

géométrique ou inversement composer palmettes et rinceaux d'éléments naturels.

L'application de ces principes donnera nécessairement l'harmonie, si, en plus, on a soin de choisir les motifs d'ornement dans le style même de la pièce; toutefois, ceci n'est point absolu, puisqu'on peut faire un très charmant décor persan, japonais, arabe, sur une pièce de forme française et cela si la composition se tient bien et si, d'autre part, on a soin d'en écarter tout détail dont la singularité de style pourrait choquer le spectateur; il en sera de même pour la forme adoptée. N'allez pas, par exemple, choisir un contour rocaille, très écrit comme style Louis XV, pour y placer une ornementation persane ou japonaise.

Du coloris. — En général toute décoration céramique composée d'ornements réguliers et symétriques doit être exécutée en tons francs assemblés selon les règles de l'harmonie des couleurs. Si donc on place deux couleurs complémentaires en voisinage, il faut les accompagner d'un ton intermédiaire qui vient tempérer l'effet produit. Si, par exemple, on a fait dominer le bleu et le jaune, on ajoutera au décor une teinte brune ou de brun-rouge, pour en atténuer l'intensité. Mais il n'en va pas de même lorsqu'il s'agit des décors de fleurs naturelles ainsi que le comporte la peinture des porcelaines : ici, au contraire, il faut des tons calmes et rompus, effleurés de gris colorés et se rapprochant le plus possible des tons de la nature. Pour s'en rendre

MUSEO NACIONAL CERAMICA
BIBLIOTECA
VALENCIA



Vase en porcelaine tendre. — Décor d'oiseaux d'après Giacomelli [1].

compte, il suffit de voir les merveilleuses reproductions sur porcelaine des fleurs de Van Spaendonck qui

1. Ce document et les suivants sont extraits de *Nos Oiseaux*, par A. Theuriet, illustré par Giacomelli. Paris, E. Rouveyre, éditeur.

figurent au musée de Sèvres. Ce n'est pas à dire pour cela qu'il faille absolument se conformer à la facture précieuse des maîtres anciens, loin de moi cette idée ; il faut être de son temps, voir large et simple, sans toutefois s'éloigner de l'impression laissée par la nature. Or, outre le parfum, l'impression laissée par la fleur est une impression de délicatesse dans la forme et de limpidité vibrante dans le coloris. Nous verrons plus loin qu'on peut sortir de ces principes lorsqu'il s'agit de décorer de grosses poteries, les faïences et la barbotine de terre où l'ornementation, essentiellement traitée au point de vue décoratif, doit quitter le domaine de la nature pour entrer dans celui de la fantaisie.

Mais il s'agit ici de peinture en porcelaine, essayons à l'aide de documents quelconques de composer le décor d'un plat. Prenons les planches 9 et 23 du cours de Ruch[1] qu'il s'agira, par conséquent, non de copier, mais d'interpréter et d'arranger de telle sorte qu'elles forment la composition décorative de notre plat de porcelaine ou de faïence fine. Nous commencerons par faire des croquis à main levée donnant l'aspect général de la composition. De ces croquis, nous choisirons celui qui présente les meilleures qualités décoratives d'ensemble et d'aspect ; nous en exécuterons sur papier un dessin très serré, de grandeur d'exécution, en ayant soin d'affiner les formes et le contour, les modèles de Ruch ayant été faits pour l'exécution large du dessin

1. Paris, Boussod, Valadon, éditeurs.

MUSEO NACIONAL CERAMICA
BIBLIOTECA
VALENCIA

au fusain. Nous reportons ce dessin à l'aide du calque, comme il a été dit.

Ainsi, dans les deux modèles qui nous ont servi de documents, il est bien évident que la base première de la décoration devait être la pivoine et son unique place dans l'ombilic du plat et sur le côté, mais la force même de cette fleur devait, de suite, faire rejeter l'idée de la placer au centre; d'autre part, elle serait plus lourde encore placée sur le marli. En lui donnant le mouvement de pente inclinée qui figure sur notre dessin, nous diminuons un peu l'aspect de forme ronde et nous faisons en sorte qu'on la voie moins en dessous, ce qui nous donne plus d'élégance.

La pivoine placée, nous l'avons entourée des convolvulus de la planche 23 également tenus plus fins d'exécution que le modèle, et pour lier le tout, nous avons pris, en d'autres planches de ce même cours, les fleurettes, brindilles, etc., en diminuant les objets à mesure qu'ils s'éloignent du centre d'intérêt.

Le dessin reporté et tracé à la laque, nous passons à l'essence et procédons à la coloration.

La pivoine sera ébauchée d'une première teinte assez légère de rouge carminé pour les feuilles éclairées, en accentuant un peu par place, sur le rebord des feuilles, la valeur du ton par de petites épaisseurs.

Les feuillages seront indiqués par un mélange de vert chrôme et d'ocre.

Les fleurs du convolvulus seront de carmin très clair

ou de bleu d'outremer selon le ton de fleur qu'on veut avoir puisqu'il y en a de ces deux couleurs ; on peindra plus léger que pour la pivoine afin de nuancer l'effet et de laisser à celle-ci toute l'importance qu'elle doit avoir. Les feuillages, moins froids que ceux de la pivoine, seront de vert chrôme mêlé au jaune d'argent, le ton ainsi composé employé mince dans les parties claires, il sera plus soutenu et rehaussé de vert chrôme et d'ocre dans les ombres ; de même pour les tiges, en soutenant les parties ombrées ou vigoureuses à l'aide de bruns filés en demi-pâte.

Les fleurettes et brindilles qui servent dans la décoration à remplir les vides et à lier le sujet se traitent par des verts légers, des carmins, des gris rosés.

Nous n'avons pas cru devoir faire ici de distinction pour les feux différents à employer, couleurs de grands feux ou couleurs d'émail dites couleurs tendres.

Cette distinction n'a pas grand'raison d'être pour un travail d'amateur, elle ne sert, en réalité, qu'aux commerçants pour qui les différents feux sont une série d'essais. Il est certain que si l'on travaille à proximité d'une manufacture, la distinction et l'emploi de feux successifs peut être d'un grand secours pour la conduite du travail, surtout s'il comporte une décoration délicate et compliquée de détails. Mais, pour l'amateur, nous croyons préférable de conduire le travail en vue d'un seul feu ou de deux au plus, l'un pour l'ébauche et les préparations, le second pour la peinture proprement dite.

MUSEO NACIONAL CERAMICA
BIBLIOTECA
VALENCIA

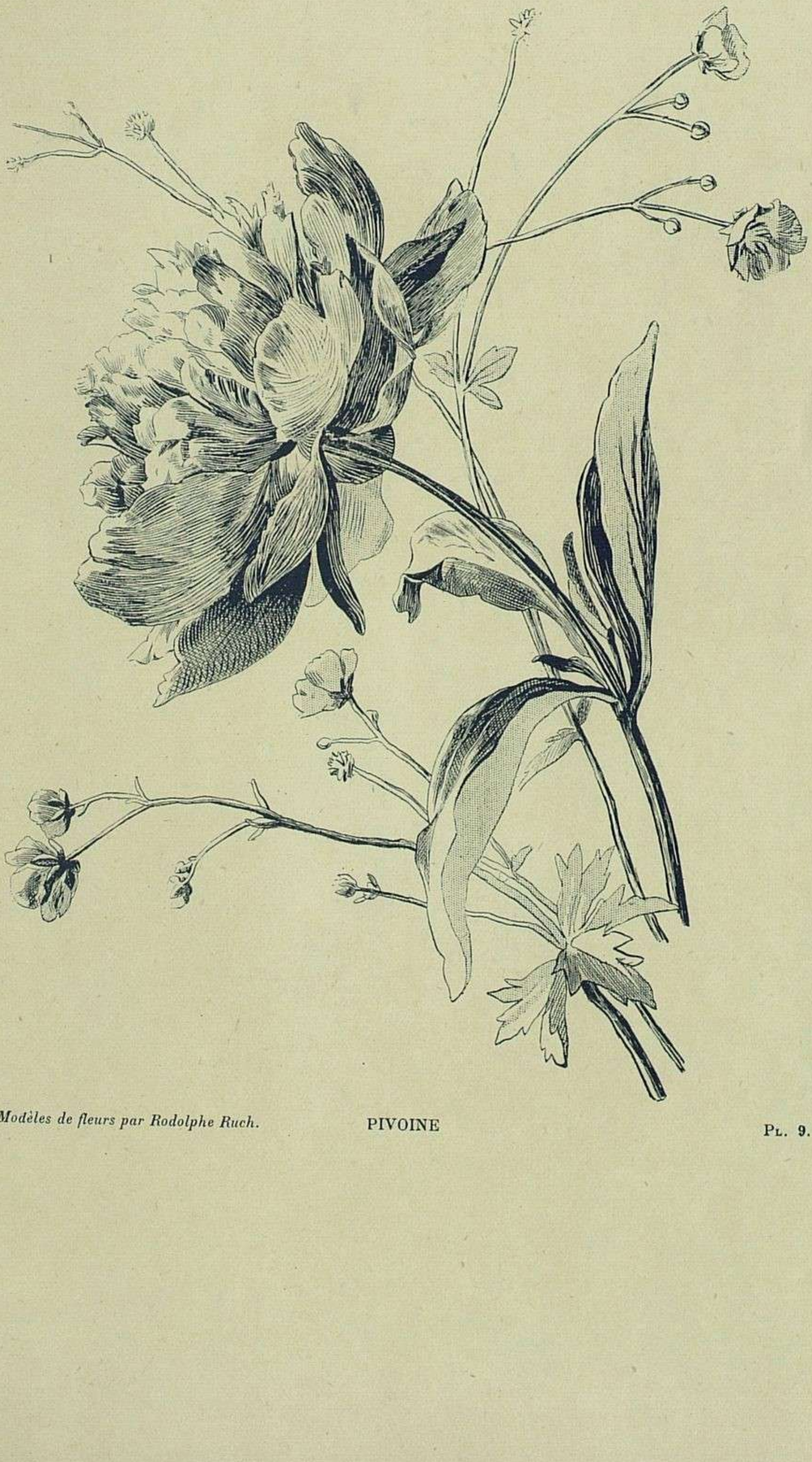
LEÇON ÉCRITE

COMPOSITION DÉCORATIVE



Adaptation des deux modèles ci-contre à la composition décorative d'un plat de porcelaine.





Certains ont préconisé la méthode qui consiste à préparer le travail avec des tons de dessous ; je ne crois pas à l'excellence de ce moyen, la peinture en porcelaine ayant une analogie parfaite avec l'aquarelle, on doit toujours ébaucher dans le ton juste et procéder du plus clair au plus foncé. Mais comme le travail est plus minutieux encore que celui de l'aquarelle, il est bon d'en conduire toutes les phases en notant, sur une palette d'échantillon, chaque ton employé, si l'on veut une identité parfaite lors de la reprise de chacun d'eux.

Il nous reste, pour terminer ce chapitre, à donner ici quelques indications des tons et mélanges à employer pour l'exécution des fleurs ; il est entendu que chacun modifiera ces tons, selon son sentiment personnel et le modèle qu'il aura sous les yeux, surtout s'il peint d'après nature.

Les roses se traitent par les rouges-carmins, le carmin, le rouge orangé. On se sert des bleus superposés aux rouges pour les parties ombrées ; mais aussi l'on peut ombrer les tons roses par le pourpre et le rouge capucine par le brun rouge.

Les fleurs, roses rouges et coquelicots, par exemple, d'un rouge intense où l'on aura employé le carmin et le pourpre, prendront plus d'intensité dans les ombres si l'on ajoute une pointe de noir dans les bleus.

La rose thé se rend par un mélange de jaune d'argent et d'ocre soutenu dans les ombres par les jaunes plus

foncés et les bruns en tenant compte que ces couleurs perdent de valeur à la cuisson.

Les fleurs violettes seront composées de bleu et de carmin autant que possible; le violet d'or, couleur très riche, est quelquefois indispensable lorsqu'on travaille d'après nature, pour atteindre le ton juste; mais il faut l'employer avec précaution, car il glace peu s'il n'est soumis à une température supérieure à celle qui glace les autres couleurs, et il se fendille alors aisément; on le mélange avec des bleus, toujours en minime partie et par superposition pour lui donner de la transparence et de la solidité.

Les fleurs blanches se rendent par des gris composés de jaune et de bleu clair, et par les mêmes tons plus foncés dans les ombres.

Les feuillages sont des mélanges de jaune, de bleus et de verts; on forcera sur les jaunes pour obtenir des tons chauds, sur les bleus pour les tons plus froids; on mêlera des bruns et même du noir pour les ombres. Enfin l'on obtient des gris très fins par un mélange de brun n° 108 avec les bleus clairs et les outremer pour des gris sombres.

Nous n'irons pas plus loin dans l'indication des mélanges qui deviennent tout de convention s'ils sont appliqués tels que nous les écrivons, bien que ce soit là le résumé d'observations multiples des procédés de la peinture en porcelaine. Je crois fermement, d'ailleurs, que ce n'est point à ces connaissances que doit

se borner le travail de l'artiste et de l'amateur, et je suis convaincu que s'ils voulaient diriger leurs essais d'après les principes de l'école moderne, en s'appuyant non sur l'acquis, mais sur la nature, la décoration céramique ferait un grand pas.

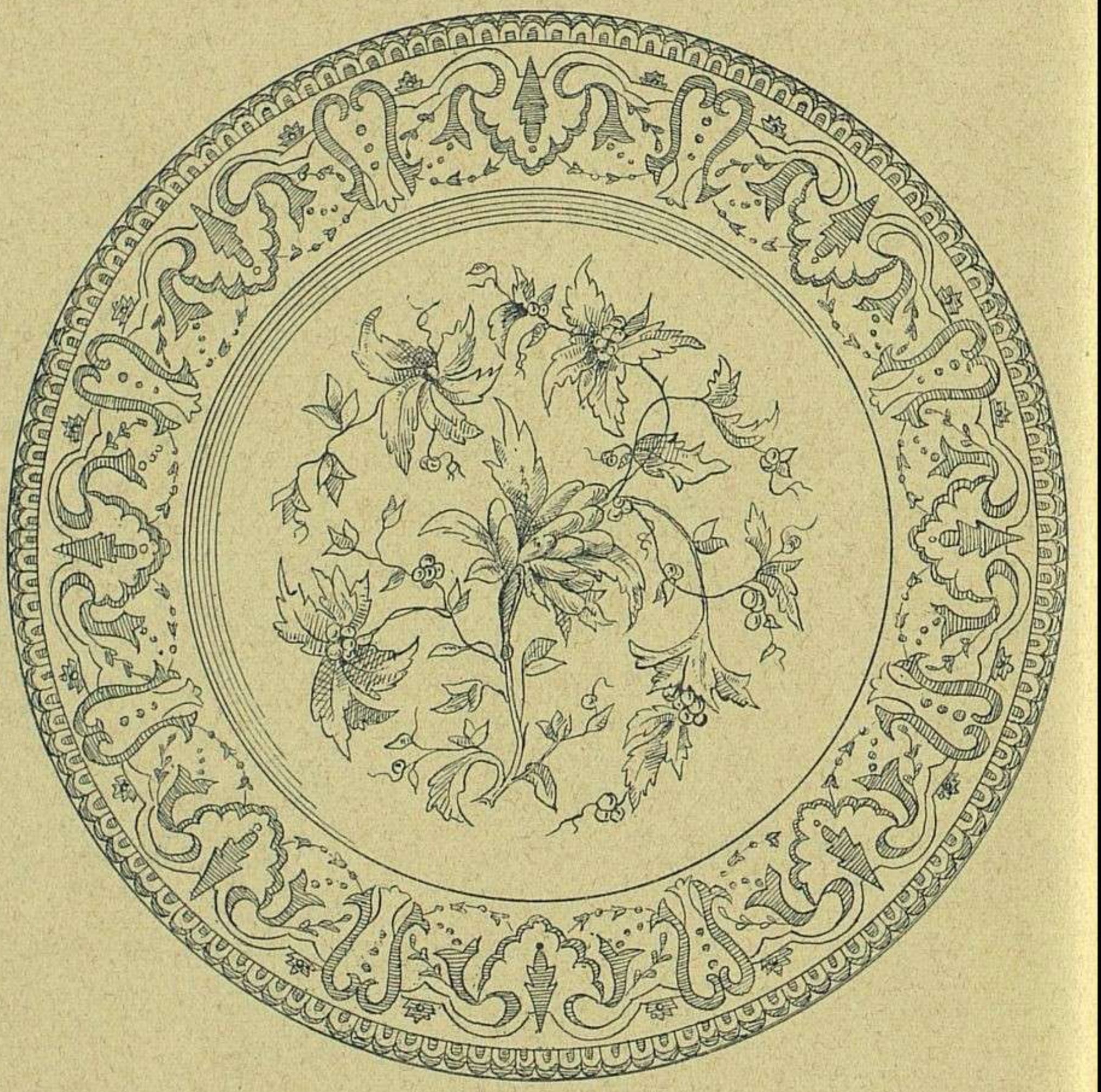
DES DIVERS MODES DE DÉCORATION DES PORCELAINES

Nous venons de voir la composition d'un plat envisagé particulièrement au point de vue décoratif, c'est-à-dire dans le but d'être suspendu le long d'un mur dans une antichambre ou une salle à manger, et cela de façon que la facture même et l'exécution en soit assez largement traitée pour conserver l'effet général et la richesse d'aspect, malgré la distance conservée par le spectateur. Mais cela est plus souvent le fait de la faïence, et nous aurons quelques exemples nouveaux à vous donner. Si donc la pièce à décorer doit être placée sur un dressoir, la distance sera déjà moins grande pour le spectateur, le sujet et les ornements devront être plus délicats.

Le plat ci-après, composé d'ornements réguliers au marli et d'un centre de fleurs puisé dans l'album de Libonis [1] est, croyons-nous, un excellent type de décoration mixte entre le plat décoratif proprement dit et les pièces à la main, en ce sens que l'artiste a eu soin de tenir les ornements assez délicats pour ne pas avoir

1. Croquis d'après les maîtres. Paris, H. Laurens, éditeur.

des espaces trop remplis de couleur, de façon à conserver le plus possible le ton du fond tout en reliant chaque motif par un petit ornement plus délicat encore.

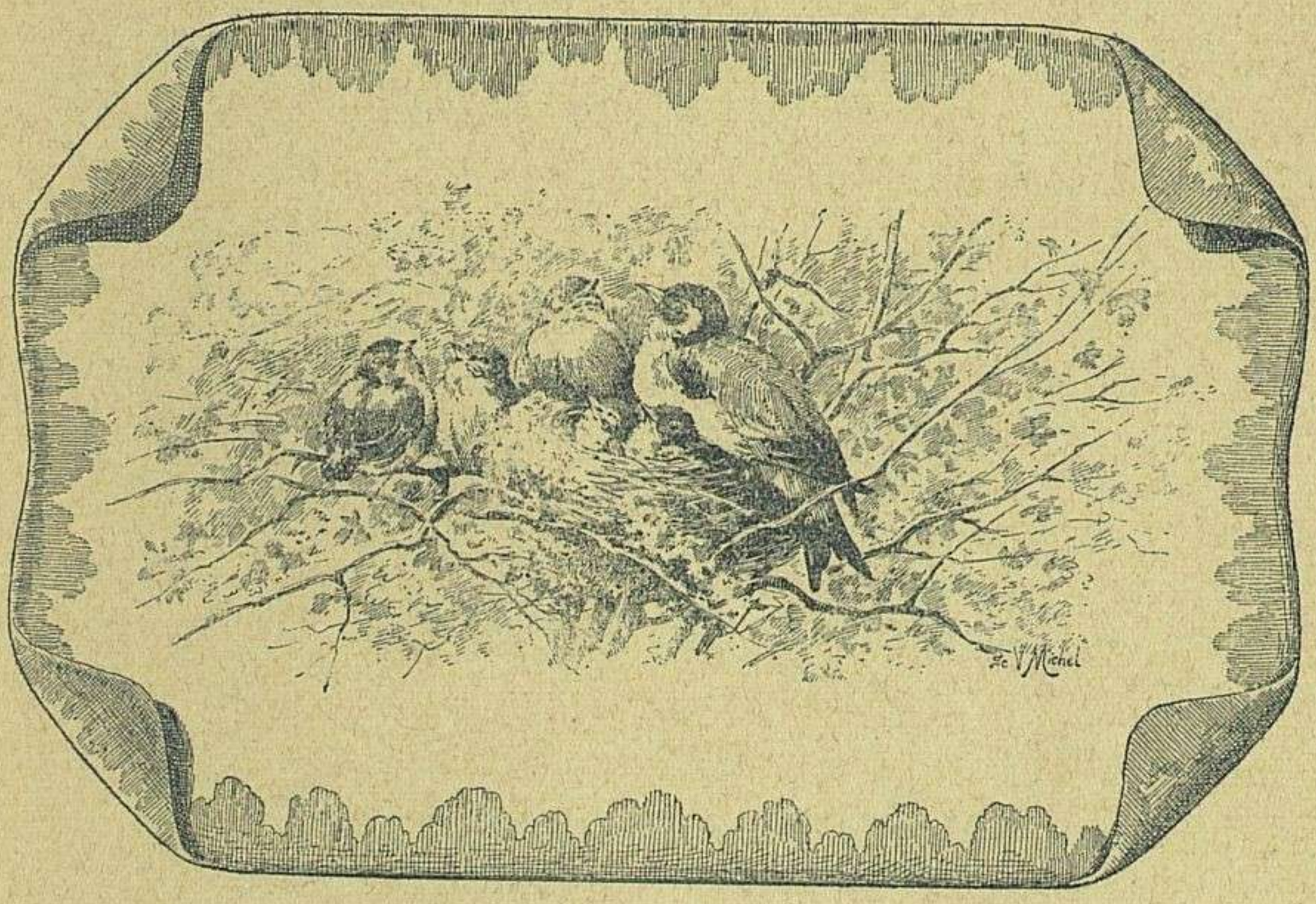


Plat décoratif en porcelaine à placer sur un dressoir.

Dans l'imitation des faïences anciennes, celle qui devait être transposée est assurément la faïence de Moustiers quand on reproduit des décors de Bérain, car la délica-

tesse même des motifs de ce maître appelle la finesse de touche du peintre en porcelaine. Voici par exemple deux panneaux qu'on peut exécuter sur fond rose ou bleu pâle et qui formeraient un charmant petit meuble de dame, bonheur du jour, bureau ou autre (p. 116-117).

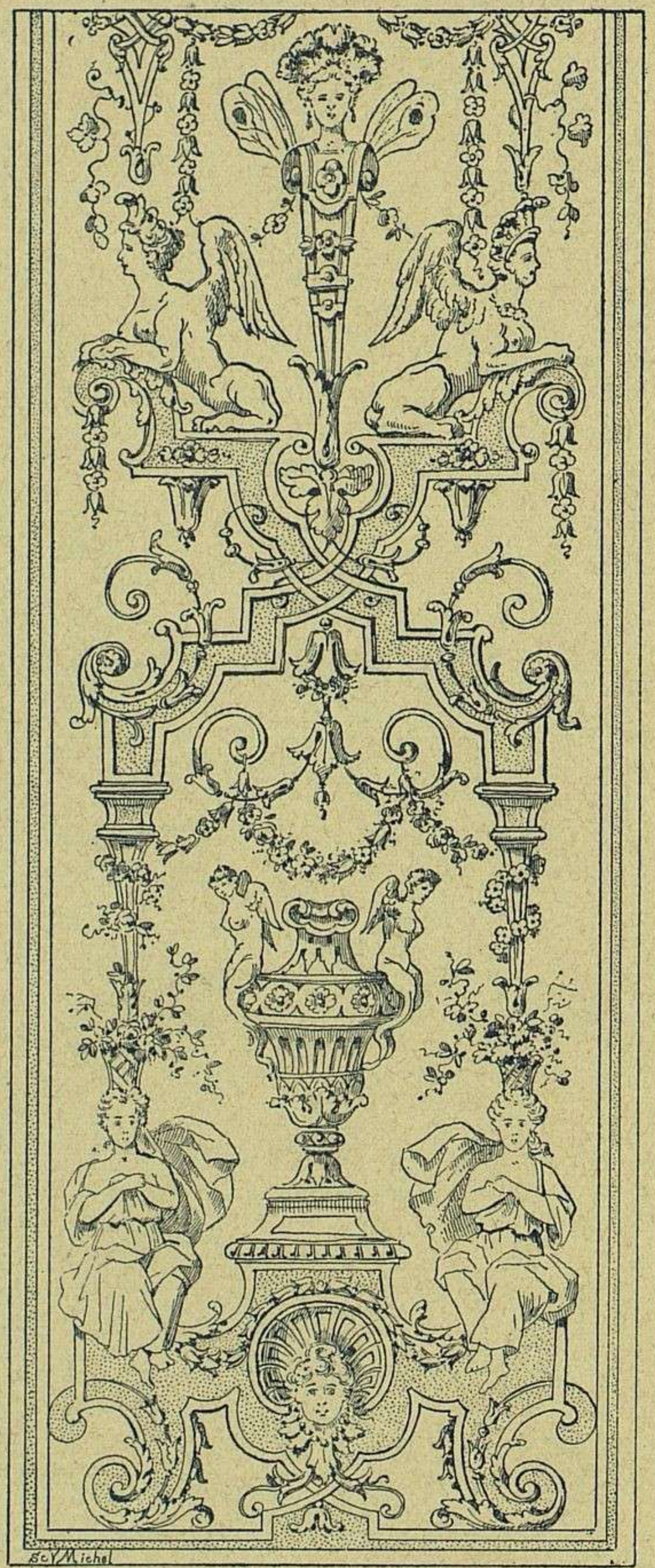
Il nous reste à parler des porcelaines dites à la main,



Plateau, d'après Giacomelli.

plateaux, vases, menus, assiettes, tasses, etc. où l'art du peintre en porcelaine ne saurait jamais être trop fin ni trop délicat.

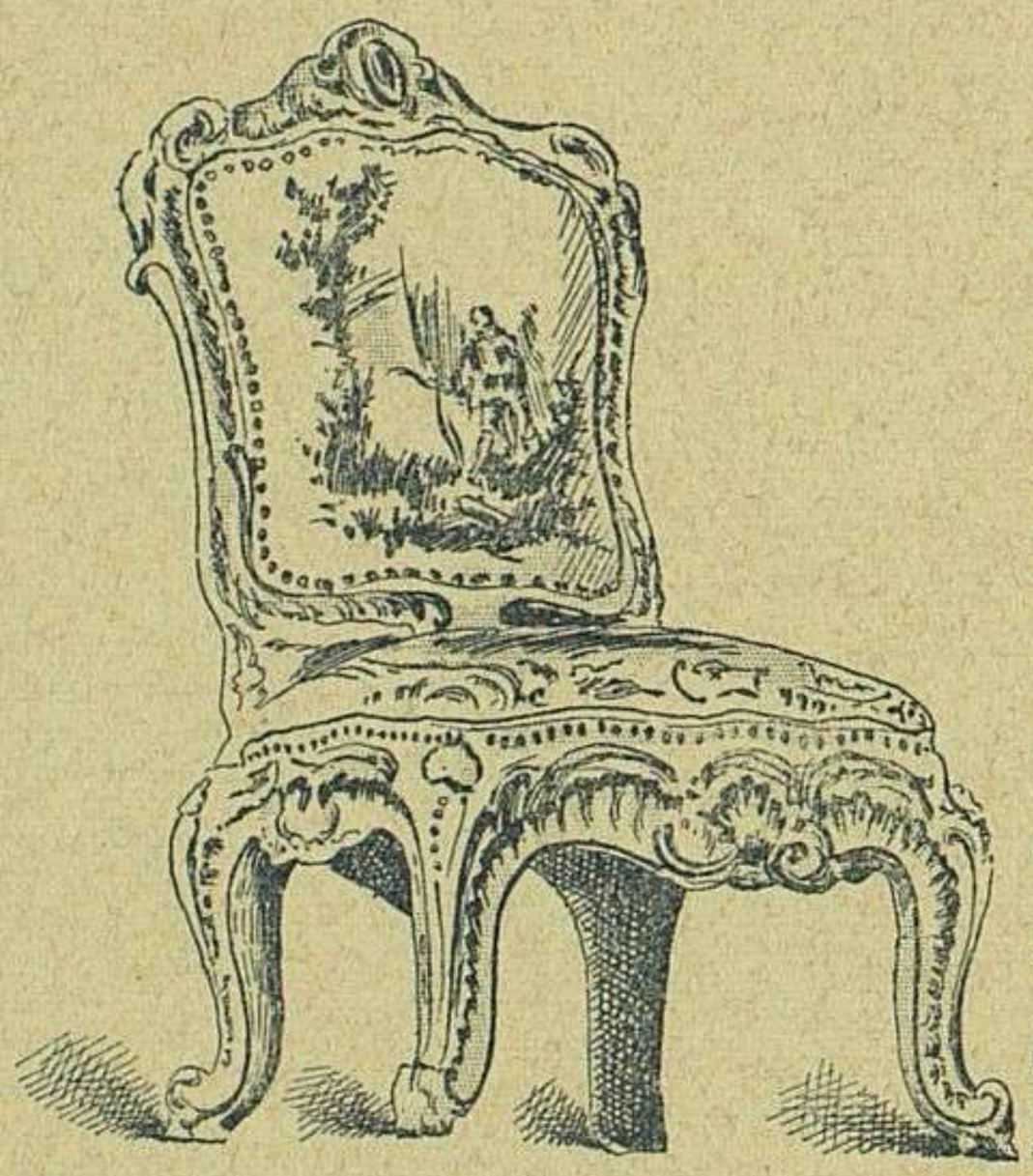
Parmi les sujets modernes qui nous semblent s'adapter le mieux à l'art du céramiste, les oiseaux de Giacomelli tiennent le premier rang, et c'est à dessein que nous en donnons plusieurs exemples pour bien montrer



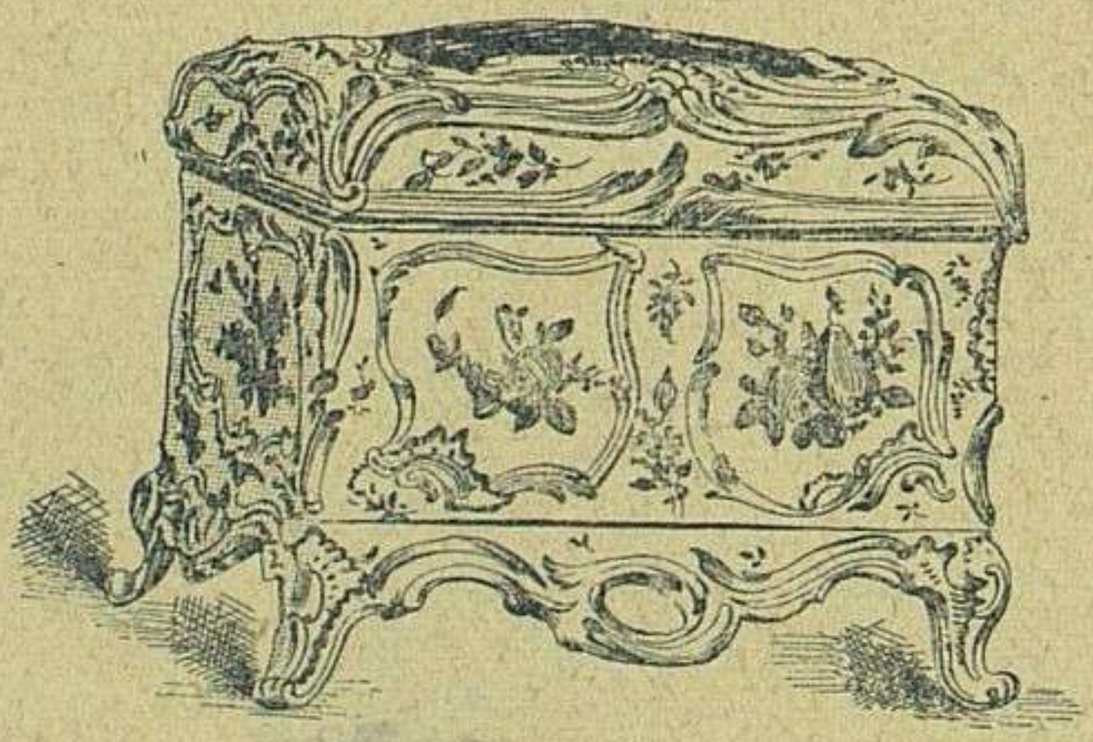
Panneau pour meuble, porcelaine fond rose.

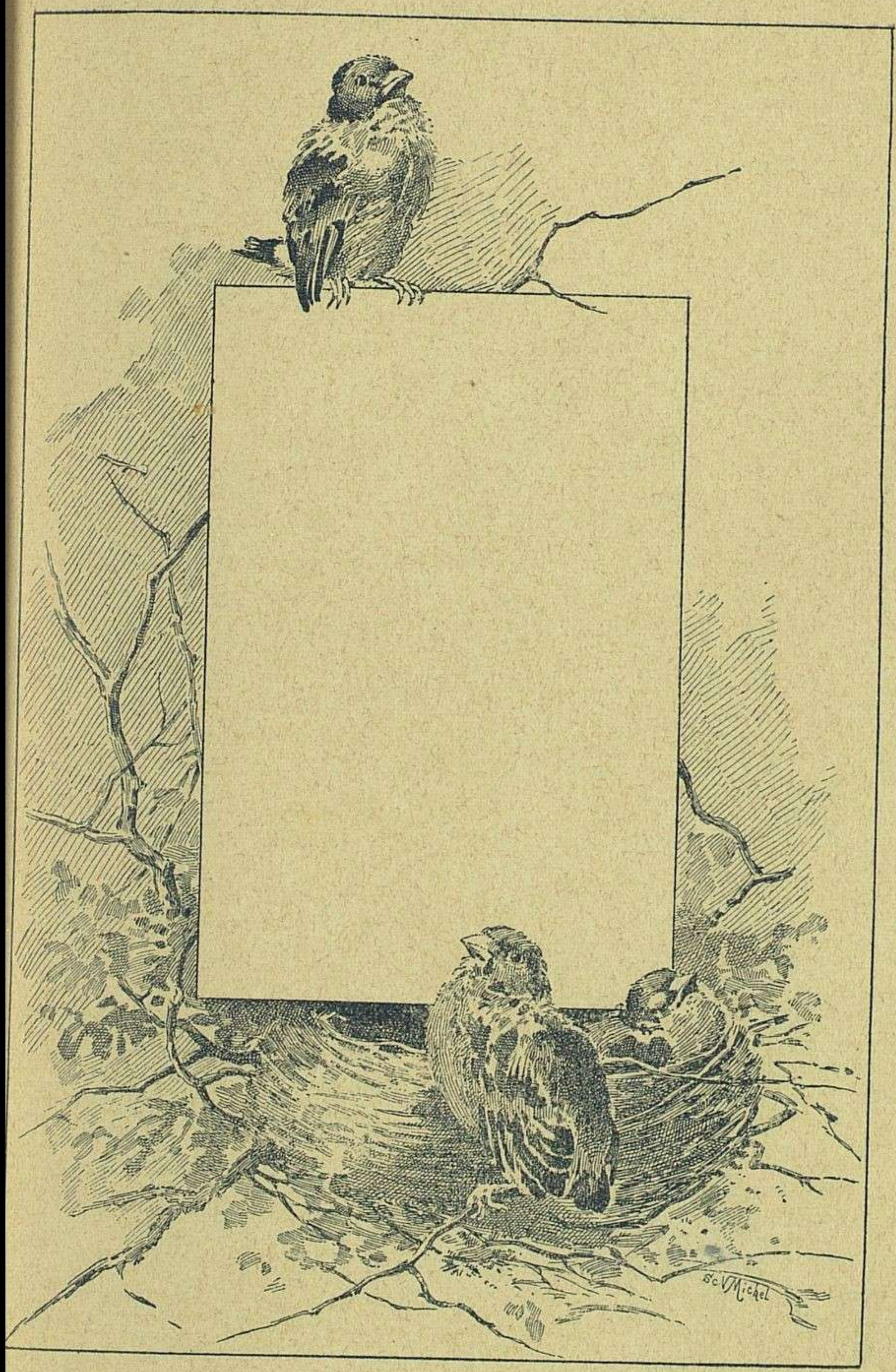
Panneau pour meuble, porcelaine fond rose.

le parti qu'on peut en tirer : il suffit pour cela de varier le motif du paysage qui les accompagne et de les mettre, comme on dit, bien en forme selon la pièce qu'on décore.



Sans vouloir y trop pousser l'amateur, disons cependant que la reproduction des sujets de Watteau, de Lancret, les petits amours de Boucher, et plus près de nous de Chaplin se prête merveilleusement à la peinture des porcelaines, surtout lorsque ces sujets sont entourés de fleurs et de paysage. De même aussi certaines imitations de faïences et porcelaines anciennes, de Delft et de Saxe seront d'une exécution fort simple, parce qu'on y emploie les couleurs de la porcelaine dure : on peut ainsi décorer des objets d'étagère, boîte à bijoux, petits meubles, pipes, pommes de canne, etc., dont on trouve les

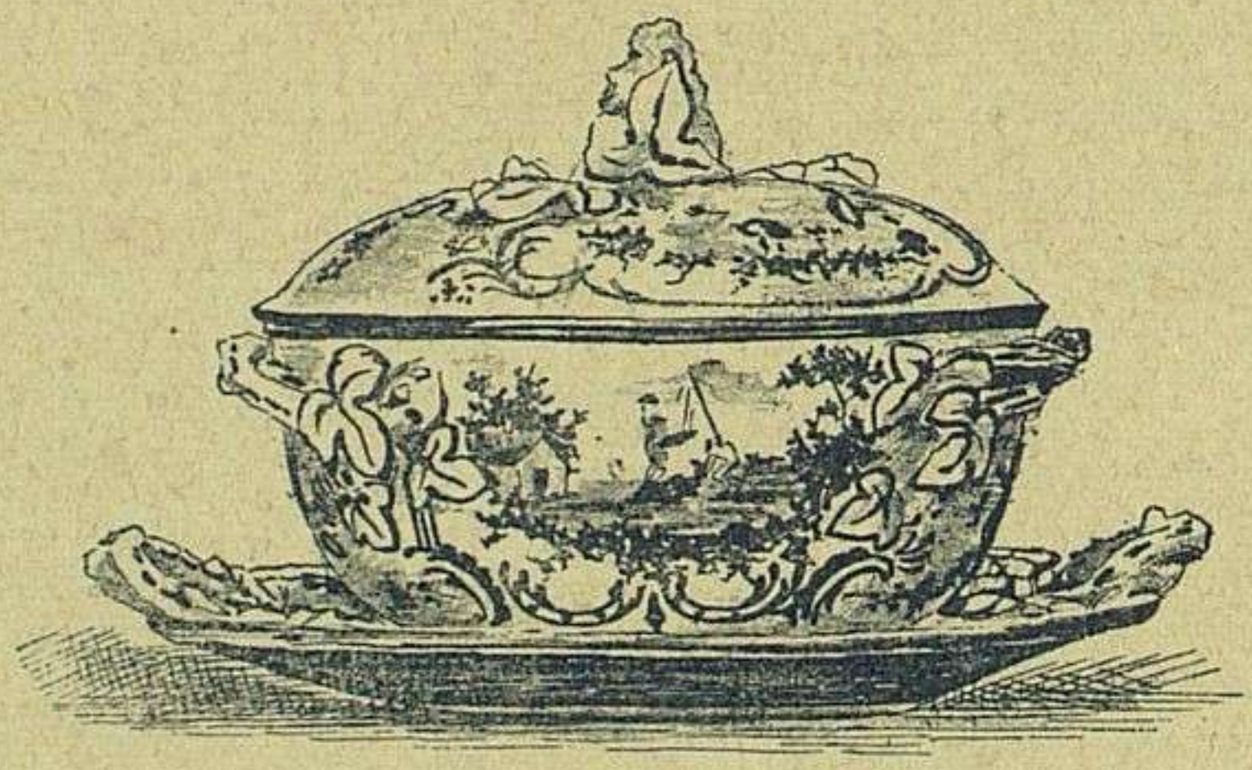




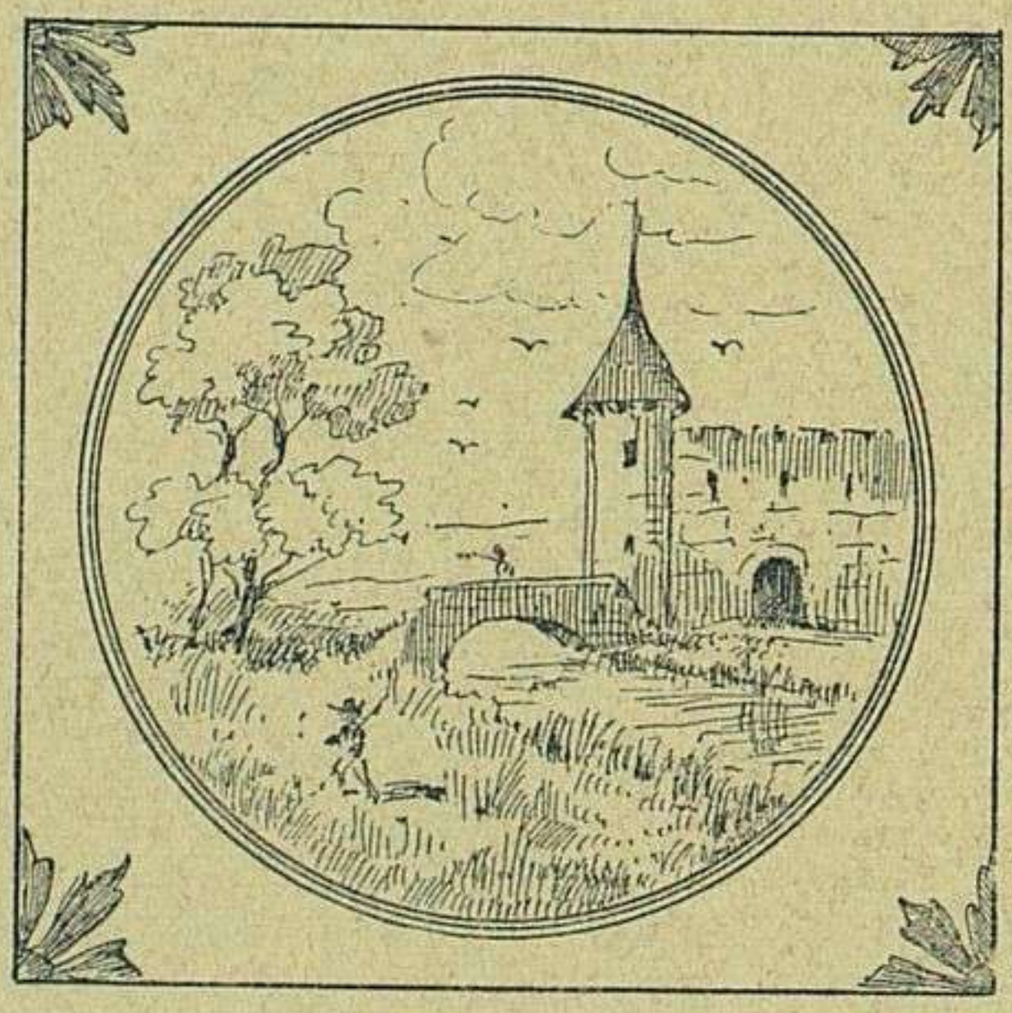
MUSEO NACIONAL CERAMICA
BIBLIOTECA
VALENCIA

Menu en porcelaine tendre, d'après Giacomelli.

modèles en blanc chez MM. Samson et fils, à Paris, rue Béranger, n° 7, et qui sont généralement peu connus des amateurs.



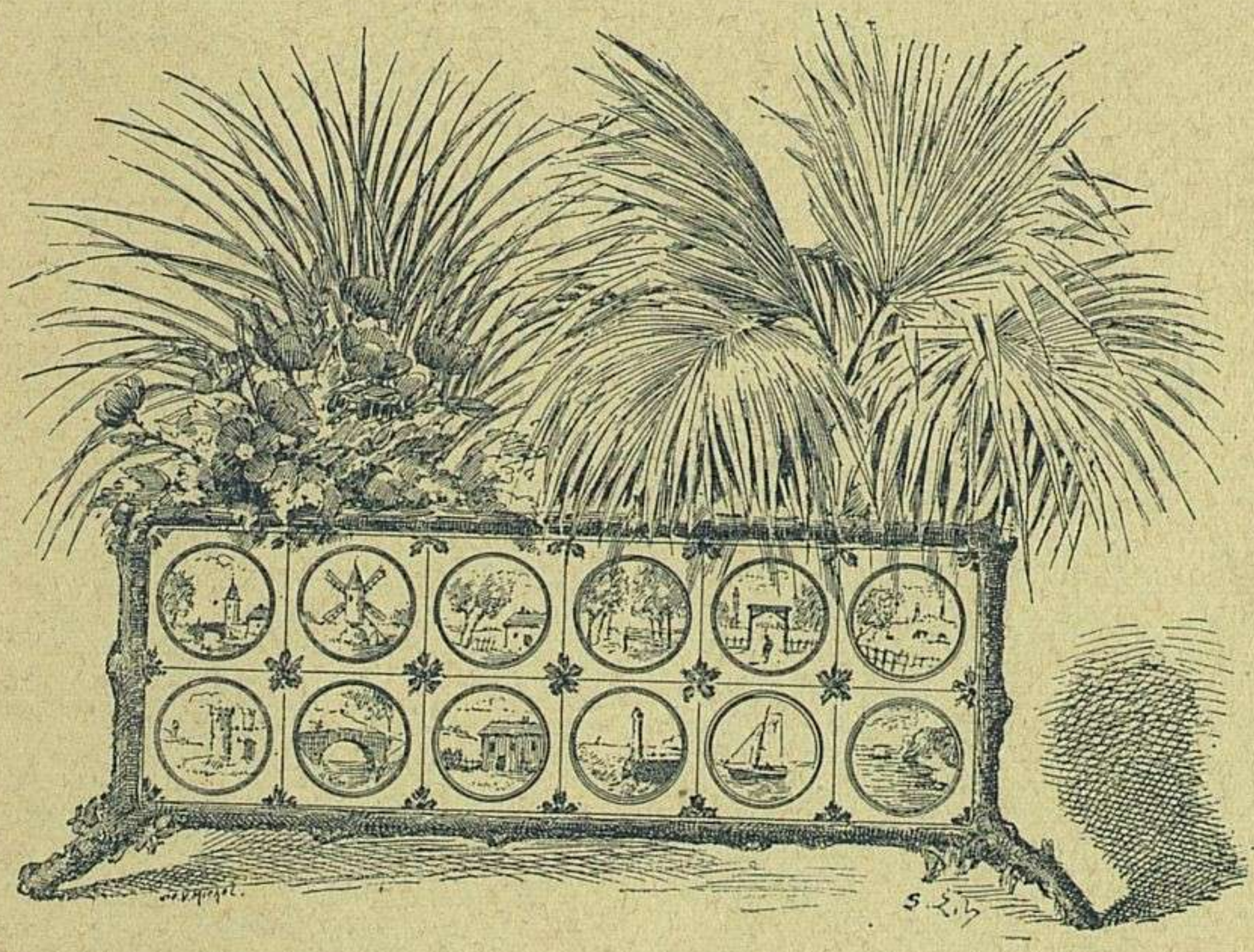
Enfin voici, pour terminer, un modèle de décoration pour une jardinière qui ne marque pas comme style, et peut, par conséquent, prendre place dans tous les



appartements : elle sera exécutée *ad libitum* sur carreaux de porcelaine, biscuit ou faïence, avec des couleurs de grand ou de petit feu en camaïeu bleu, rose ou manganèse. On tracera un dessin de grandeur d'exécution du cercle qui entoure le motif central de paysage dont la jonction aux angles donne la fleur complète. Il faut traiter les paysages le plus naïvement possible, dans le genre ancien, avec de grands aplats pour les

masses, clairs dans les parties lumineuses, vigoureux pour les parties ombrées qu'on peut, en outre, arrêter par un trait de force.

Nous arrêtons ici ces indications : à vous de chercher des sujets nouveaux dont les idées vous seront suggérées par de fréquentes visites dans les musées et les expositions.



CHAPITRE VIII

LA FIGURE ET LE PORTRAIT

CHAPITRE VIII

LA FIGURE ET LE PORTRAIT

DES FIGURES DÉCORATIVES ET DE L'ORNEMENT. — DU PAYSAGE

Portraits, scènes de genre, petites figures, tout cela convient-il réellement à l'art céramique? Oui, sans doute, si l'on envisage la peinture sur porcelaine par son côté étroit où l'ont trop souvent confinée les travaux d'amateur; non, assurément, au point de vue de l'art proprement dit. Reproduire sur porcelaine telle ou telle œuvre de Cabanel ou de Bouguereau n'est point, ce me semble, un but à poursuivre, et à moins d'une commande directe d'un pareil travail, j'imagine que l'amateur a mieux à chercher s'il veut se créer une occupation véritablement artistique. Le portrait, en particulier, me paraît devoir être écarté de ce genre qui fait alors double emploi avec la miniature, car on

ne peut guère y chercher autre chose que la finesse d'exécution. Les retouches d'après nature y sont presque impossibles, puisque la couleur change sous l'action du feu et que, par conséquent, si sincère que soit l'artiste lorsqu'il a recours à la nature, le rendu ne sera jamais conforme à sa volonté. Il est donc obligé de travailler sans cesse sur des données acquises et, par suite, de pure convention. Le miniaturiste au contraire, quelque difficulté que lui présente le travail des retouches sur nature peut toujours atteindre le but désiré, c'est une question de temps et de patience. Donc, autant que possible, ne demandez à une branche de l'art que ce qu'elle peut vous donner. L'art céramique est purement décoratif, demandez-lui des œuvres de décoration. Si vous voulez faire un portrait, faites-le d'après un dessin rehaussé de couleur, une grande aquarelle ou une peinture largement traitée et simplement accusée, dans ses formes et son effet, par de grands plans : plus la tonalité générale sera simple, plus les détails y seront sacrifiés, plus notre œuvre aura de grandeur et d'aspect. L'émail et la glaçure des couleurs donneront toujours assez de modelé, et c'est par un dessin très chatié, très pur de contour, que vous obtiendrez la ressemblance, le charme ou le caractère, selon que vous traitez un portrait d'homme, de femme ou d'enfant.

Généralités pour peindre une tête, un portrait en camaïeu. — Soit un portrait photographique comme do-

cument : votre calque étant reporté sur la porcelaine, vous passez d'abord une teinte légère, de brun rouge par exemple, sur toute la configuration intérieure du dessin, teinte que vous putoisez en ayant soin que le putois n'enlève pas le tracé du contour, surtout si votre portrait est exécuté sur un ton de fond préalablement posé comme il a été indiqué précédemment. Ce premier travail une fois bien sec, c'est-à-dire après l'avoir exposé à la chaleur d'un poêle, mais de façon que la surface ne reçoive ni fumée, ni vapeur chaude, vous reprenez les ombres et les accents du détail d'abord par des traits fins au pinceau, qui accusent les contours, puis par le travail du pointillé qui n'est autre chose qu'une succession de petites touches juxtaposées, puis passées au putois le plus petit. Si au lieu du camaïeu vous voulez une coloration dite de nature, mais qui en réalité est toute conventionnelle et tombe facilement dans la banalité, vous passez votre première teinte avec un mélange de jaune d'argent et de rouge chair. Cette première teinte ou ébauche sera renforcée, dans les parties ombrées, de brun et d'une pointe de noir; pour les parties colorées saillantes, de rouge chair employé pur. Pour terminer le travail, vous exécuterez le pointillé à l'aide de gris, de bruns et de rouges, teintes que vous aurez préalablement composées sur votre palette d'essai ou échantillons.

MUSEO NACIONAL CERAMICA BIBLIOTECA VALENCIA

De même qu'en peinture, certains maîtres anciens préparaient leurs dessous d'un ton spécial, de même

aussi quelques céramistes ont préparé des dessous monochromes : nous ne croyons pas devoir insister sur cette méthode. Elle peut avoir ses avantages pour un artiste consommé, mais elle est à coup sûr une gêne pour les amateurs qui commencent, et ne saurait être utilement applicable que lorsque l'artiste est maître de lui-même et de ses procédés, autrement les déboires des premiers essais le rebuteraient trop vite. Il vaut mieux réserver ce moyen pour plus tard, alors qu'il faudra chercher à perfectionner les moyens pour obtenir des effets nouveaux.

Nous venons de dire que les tons de chairs se traitent par une base composée de rouge chair et jaune d'argent, très diluée d'essences afin de donner le ton général, procédant par le plus clair : on peut laisser au jaune d'argent pur le soin de rendre les grandes lumières; accuser la coloration des joues, des lèvres, etc..., par du rouge chair pur et des carmins : tel est le point initial de l'exécution des chairs, mais que de modifications selon la nature des différents cas qui peuvent se présenter, et quelle importance prend l'étude des gris pour l'exécution du modelé ! Encore un coup, on ne peut aller bien loin dans cette didactique du métier proprement dit où le peintre en porcelaine apportera ses qualités d'artiste, et où il devra, selon nous, s'écarter le plus possible de la méthode du modelé au putois qui amollit les formes et les valeurs au profit d'un *fini* tout de convention. Ce n'est pas que

les procédés du putois et du pointillé au pinceau soient à rejeter complètement : il est très certain qu'ils donnent aux chairs un aspect différent des accessoires et des fonds, et, par là même, peuvent charmer l'œil en une variété d'exécution, mais où nous blâmons l'abus, c'est lorsque toute forme et tous accents disparaissent à la suite de ce travail. Pour remédier à cet inconvénient, nous pensons qu'il ne faut jamais terminer une peinture sur porcelaine à l'aide de ces moyens, et toujours la reprendre, si *finie* qu'elle paraisse et qu'on puisse la souhaiter, par un nouveau travail au pinceau destiné à lui rendre la fermeté qu'elle aura perdue, à faire valoir par une exécution plus large les vêtements et accessoires, enfin à faire vibrer les fonds sous des hachures de couleurs dégradées selon les principes de l'art, c'est-à-dire claires du coté sombre de la figure, sombres du côté de la lumière. La peinture des portraits sur porcelaine de petite dimension doit être traitée comme la miniature, sans aucun doute, mais, comme en cet art, on doit essayer d'y apporter une largeur de vue qu'on ne rencontre pas d'ordinaire en ces sortes de travaux. Tous sujets ne prêtent point à la peinture sur porcelaine : on devra s'y réserver pour les portraits de femmes ou d'enfants dont le charme convient au glacé de l'émail. Les portraits de grande dimension, les figures décoratives trouveront leur emploi bien plus sur les faïences à pâtes rapportées, constituées par le mélange d'émail et de couleur, qu'on fait aujourd'hui

très fines et presque analogues à la porcelaine, tant la matière employée est fine et semblable à la pâte de kaolin. On y emploie des couleurs de demi grand feu, mais cela ne présente aucune difficulté nouvelle à l'artiste, car en réalité ces couleurs se comportent à peu près comme celles de la porcelaine dure : elles baissent un peu de ton, mais cela ne saurait être un inconvénient, l'art décoratif n'usant que très rarement de tons vigoureux qui obstruent l'aspect de fond aérien où doivent toujours sembler se mouvoir ses figures et son ornementation.

Pour les scènes de genre et la reproduction des petits tableaux, la peinture sur porcelaine sera précieuse si l'artiste veut y apporter la conscience scrupuleuse du parfait copiste, et nous avons toujours regretté qu'on n'entreprît point de semblables ouvrages à la manufacture de Sèvres, où le temps n'est jamais limité aux artistes pour leur travail quel qu'il soit. Il existe deux ou trois spécimens de ce genre qui suffisent à démontrer que ce serait là conserver pour toujours des reproduction d'œuvres que le temps dénature progressivement, jusqu'au jour de leur destruction complète, à moins, et ceci est pis encore, que des restaurations successives et plus ou moins adroites n'en changent complètement l'aspect et le caractère. Terburg, Gerard Dow, les Teniers, van Ostade et tant d'autres maîtres des Flandres et de la Hollande disparaîtront ainsi peu à peu dans un temps, très lointain sans doute, dont l'aspect pourrait

être conservé pour toujours par l'inaltérabilité des émaux de la porcelaine. On voit, par ce que nous venons de dire, qu'en ce qui concerne les figures, une didactique écrite est presque impossible à faire, ou tout au moins inutile en matière de peinture sur porcelaine : c'est à l'artiste, à l'amateur, de suivre leurs goûts et leurs tendances, et d'observer ce qui se fait en cet art autour d'eux, pour imiter d'abord, sauf à élargir le champ qui leur est ouvert, par des recherches et des créations personnelles. Donc, il nous faut revenir à l'ornementation décorative, et nous nous contenterons de donner ici quelques exemples de compositions à peindre sur des vases, des plats, des plaques décoratives, empruntées au règne végétal, fleurs et fruits; au règne minéral, pierres, métaux, etc., enfin au paysage dont on se préoccupe moins, et où cependant il y aurait tant à faire si l'on voulait, au lieu de se confiner dans l'étude du métier proprement dit, chercher à y rendre quelques-unes des qualités d'air et de chaleur qui ont fait de l'École française la première du monde en matière de paysage.

On voit par les modèles qui précèdent la méthode d'adaptation qui convient à l'ornementation de la faïence et de la porcelaine. On peut dire que tout dans la nature peut se traduire en ornements variés. A vous donc d'observer autour de vous, de voir dans les expositions spéciales comment ont procédé les décorateurs de profession, et enfin de vous entourer de tous les documents susceptibles d'éveiller en votre esprit des idées de com-

positions nouvelles. Je ne cesserai de vous le répéter, si modestes que soient vos résultats, ils seront, avec cette méthode, bien à vous, ce qui, sauf la restriction faite plus haut, vaut toujours mieux que de copier servilement l'œuvre d'autrui, si belle qu'elle soit.

CHAPITRE IX

LA FAÏENCE

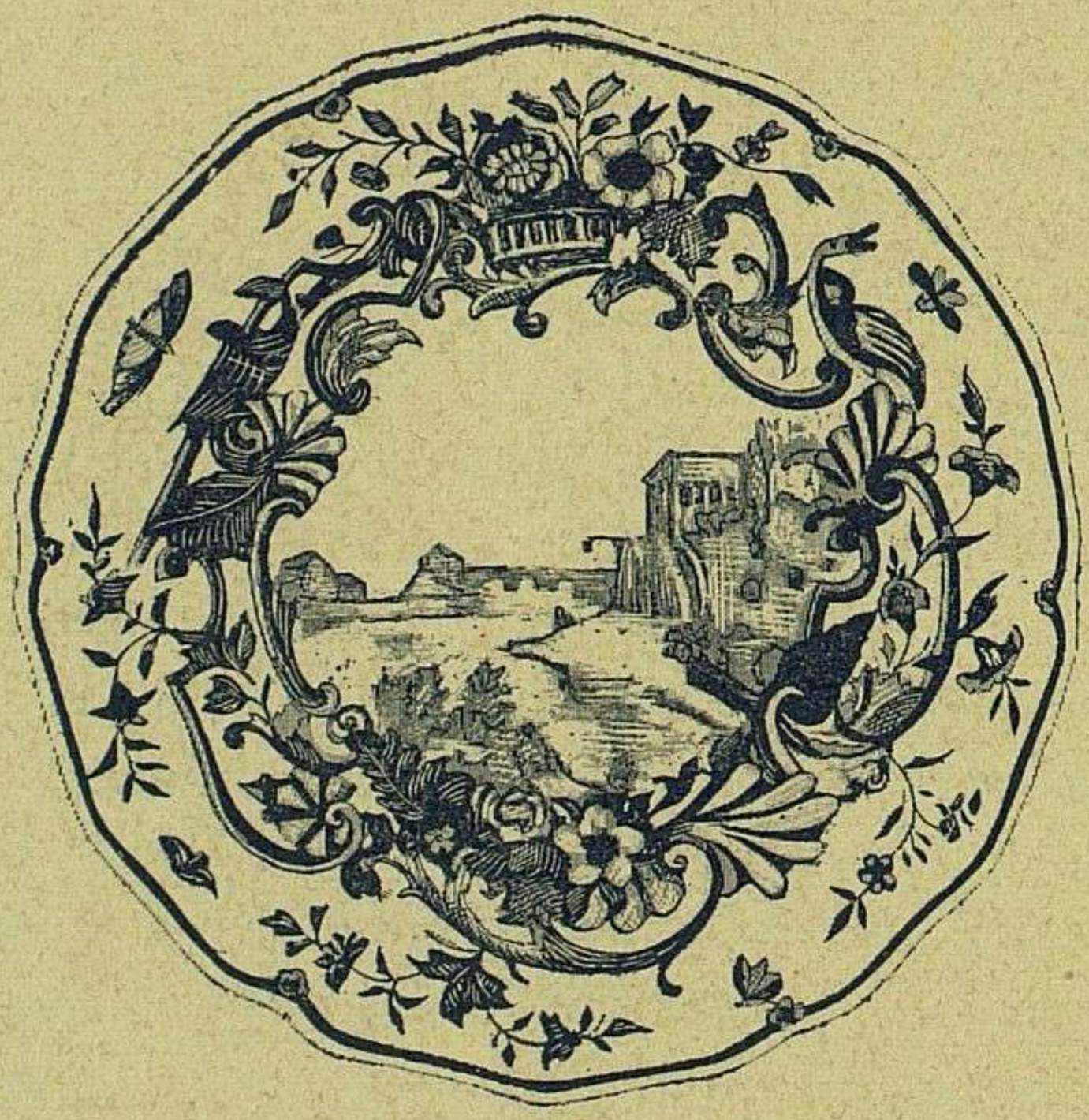
CHAPITRE IX

LA FAÏENCE

La faïence est une branche toute spéciale de l'art céramique, la plus importante selon nous, et destinée, à mesure que l'éducation artistique se propage et s'élève, à prendre la première place parmi les travaux d'amateurs, et cela surtout au point de vue décoratif, tant il est vrai que les peintures sur faïences se prêtent davantage à la décoration des intérieurs parce qu'elles exigent une exécution plus sobre et plus large que celles exécutées sur les porcelaines, lesquelles se confineront de plus en plus dans l'usage des pièces dites à la main.

Toutefois, il y a deux espèces de décorations sur faïence, comme il y a porcelaine tendre et porcelaine dure; la peinture sur faïence au grand feu qui exige des couleurs fusibles seulement à la température dite du cru, 15 à 1.800 degrés; celle de petit feu, ne supportant qu'une température moindre et qui peut

recevoir les couleurs de porcelaine, la composition de l'émail étant presque analogue. On voit donc qu'en ce qui concerne cette dernière, nous aurons peu de choses à dire puisque le travail sur la faïence de petit feu est semblable à celui qu'on exécute sur la



Composition de style ancien, genre de Rouen, par Deck.

terre de pipe recouverte d'émail, et pouvant atteindre certaines dimensions sans avoir nécessairement la forte épaisseur des faïences de grand feu, ni la fragilité des porcelaines. Nous y reviendrons à la fin de ce chapitre.

Je dirai tout à l'heure que l'amateur et plus encore l'artiste qui veulent se livrer à la décoration céramique d'une façon sérieuse, doivent cuire eux-mêmes leurs

peintures, ce qui est plus simple qu'on ne le croit généralement, et n'est pas la partie la moins attrayante du travail, surtout en ce qui concerne les faïences, le feu donnant des émotions bien vives et souvent aussi des effets inattendus. Il est donc nécessaire de connaître la



MUSEO NACIONAL CERAMICA
BIBLIOTECA
VALENCIA

Composition de R. Collin exécutée chez Deck.

composition de la matière qu'on doit exposer de nouveau à l'action du feu.

La faïence est faite d'argile, sorte de terre glaise à modeler, puis recouverte d'un émail stannifère, c'est-à-dire à base d'étain. La terre ou argile qu'on emploie varie suivant le but qu'on se propose : s'agit-il de façonner des plaques d'une grande dimension, il faut une terre

beaucoup plus réfractaire que pour des vases, si l'on veut éviter des vallonnements ou déformations à la cuisson des couleurs. On arrive à ce résultat en ajoutant à la terre une petite proportion de silex ou de chaux également infusibles à ce second feu et qui maintiendront ainsi la terre dans sa forme.

S'il s'agit de vases ou de pièces plus petites dites à la main, le potier affine le grain de l'argile par un tamisage soigné. L'émail stannifère qui recouvre les faïences est composé : 1° d'acide silicique, extrait du silex pur, et d'oxydes ou de bases qui varient, n'ayant d'autre but que de donner à l'acide silicique de la fusibilité : on y emploie indifféremment le carbonate de potasse, la soude, le minium ou oxyde de plomb, et 2° d'acide stannique, poudre blanche qui n'est autre chose que la poussière qui vient recouvrir la surface de l'étain chauffé au contact de l'air. C'est l'acide stannique qui donne à l'émail son aspect blanc laiteux. On broie le tout à la meule, en poudre impalpable, et l'on fait fondre au creuset. Lorsque la fusion est complète, on laisse refroidir et l'on a ainsi un bloc d'émail que l'on broie à nouveau pour le remettre en poudre très fine.

Pour appliquer la couche d'émail, on le délaye à l'eau, à la consistance de la crême de lait, dans une cuve de dimension appropriée aux objets à émailler. Ces objets y sont trempés par une immersion habile et faite d'un seul coup, de façon à ne laisser place à la formation de la moindre bulle d'air qui laisserait un manque

d'émail impossible à combler sans détruire l'uniformité ou la planitude parfaite de la surface émaillée.

Cuisson de l'émail. — Les pièces émaillées sont séchées rapidement au soleil ou à l'étuve où elles demeurent enfournées quelques jours. La température à laquelle l'émail s'attache à la terre pour y adhérer intimement étant très élevée, 15 à 1.800°, les pièces sont placées au bas des fours. Une bonne cuisson doit donner un beau glacé, une planitude parfaite, et une solidité telle que l'émail ne puisse craqueler au retrait du feu ou à la seconde cuisson qui sera destinée à y incorporer ou à y fixer la décoration, c'est dire qu'une pièce bien émaillée doit pouvoir supporter à nouveau toutes températures.

DE LA DÉCORATION

La décoration des faïences, comme celle des porcelaines, consiste à peindre à l'aide de couleurs qui, soumises au feu, font un corps avec l'émail et deviennent aussi inaltérables que lui.

Les couleurs sont, par conséquent, comme l'émail, des verres colorés très fortement par des oxydes : ces oxydes sont les uns fixes, c'est-à-dire stables à toutes les températures, tandis que les autres se combinent avec l'acide silicique pour former des silicates incolores.

De plus, ces oxydes sont, les uns à l'état de poudre fine délayée dans le verre qui leur sert de fondant ; les

autres, combinés à ce fondant même, sont à l'état de silicates.

Les oxydes stables sont :

L'oxyde de chrôme qui donne le vert (vert chrôme, vert turquoise).
— d'antimoine — le jaune (jaune clair, jaune obscur).
— de cobalt — le bleu (bleu foncé, bleu pâle).
— d'iridium — le noir (noir et gris noir),
— d'uranium — l'orangé (jaune orange, ocre).
— de manganèse — le violet.

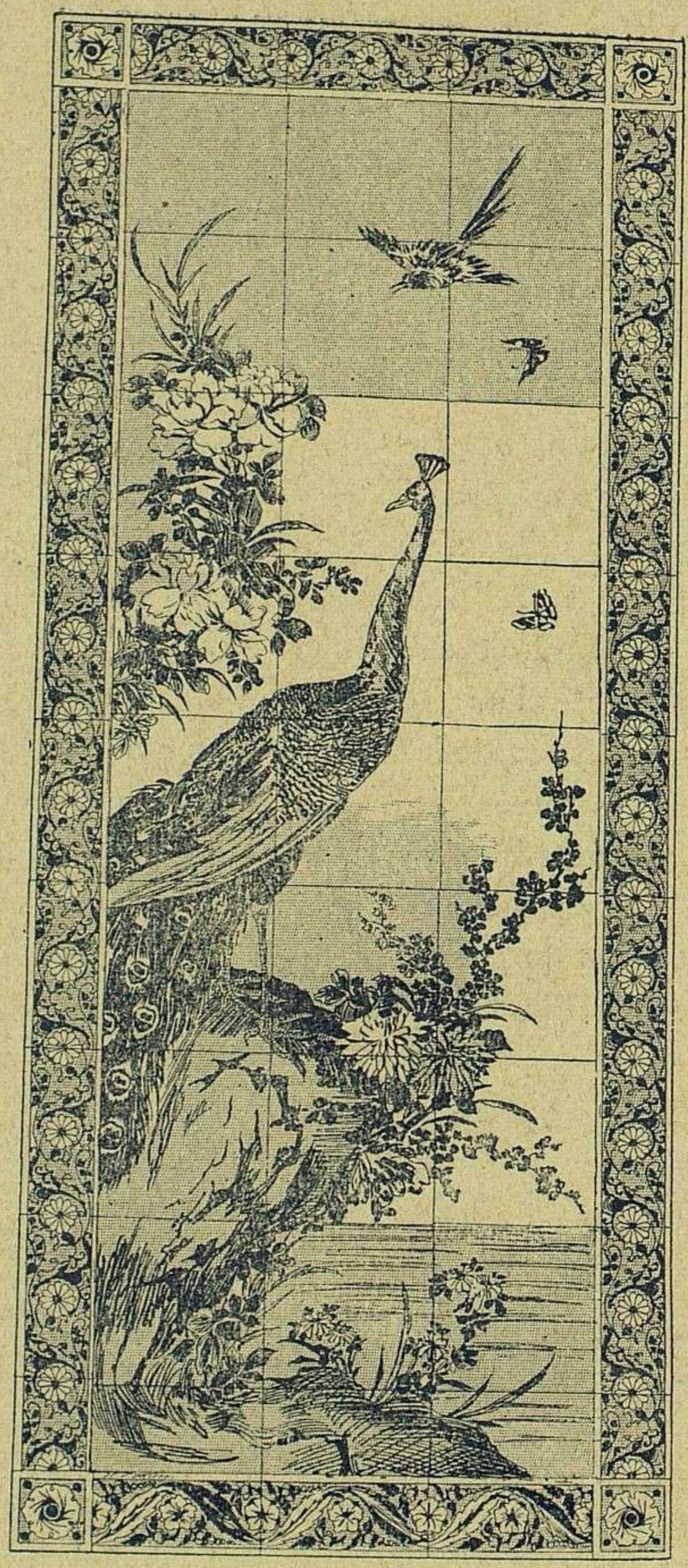
Les autres oxydes se volatilisent aisément, comme l'oxyde de cuivre (verts) ; l'oxyde de fer (rouges et bruns variés) se dissout presque complètement à l'état de silicate, c'est-à-dire lorsqu'il entre en fusion avec la couche d'émail, ainsi que l'oxyde d'or (violet) qui redevient métallique et se disssout aussi complètement. Quoi qu'il en soit, toutes les couleurs du faïencier doivent être additionnées de verre-cristal très pur, ou fondant, et ce en quantité suffisante pour que les oxydes puissent glacer, mais pas trop considérable cependant, sans quoi la couleur coule, sort des limites que le dessinateur lui a tracées, absolument comme un trait de pinceau en aquarelle sur du papier trop humide. On prépare encore le rose, le rouge vif, le brun rouge, mais les trois dernières couleurs résistent mal au feu et glacent peu.

De là la nécessité de faire avant tout, à l'aide de ces couleurs-mères, une palette d'échantillon dans laquelle chaque couleur, chaque ton bien catalogué et annoté est

passé avec soin en trois épaisseurs différentes. Cette palette une fois faite et cuite, on y observe que telle couleur ne glace pas même à la plus faible épaisseur ; on y ajoute alors un tiers de fondant, et davantage ensuite si une seconde cuisson n'a pas encore donné une glaçure suffisante. Mais l'addition du fondant, outre l'inconvénient ci-dessus mentionné, diminue l'intensité du ton, c'est donc au peintre céramiste de combiner sa composition de telle sorte qu'il puisse ensuite utiliser ses valeurs de coloration. Telle autre couleur est trop fusible, elle a coulé à l'essai, et les contours ne sont pas nets : alors, de deux choses l'une, ou bien on y ajoute de l'oxyde pur, si la composition de la couleur est connue, mais c'est le cas le plus rare, puisqu'on achète les couleurs toutes préparées, ou bien on additionne la couleur, comme on opère pour rendre l'émail plus fusible, d'une petite quantité, un quart environ, d'un corps infusible comme le silex, ou l'alumine qu'il est plus facile de se procurer à l'état pur.

Lorsqu'on a ainsi modifié les couleurs de sa palette, on les broie avec soin, et on peut les employer en toute confiance, sauf à les modifier encore selon les besoins de l'emploi. Il ne faut pas craindre de pousser à fond ces essais préparatoires, aussi intéressants que la décoration elle-même, puisqu'ils en assurent pour l'avenir la bonne réussite, écartant les mécomptes occasionnés par la cuisson.

Ajoutons ici qu'on trouve toutes préparées, dans le



FAIENCE AU GRAND FEU

Panneau nécoratif exécuté par Th. Deck, de Paris,



FAIENCE AU GRAND FEU

Panneau décoratif exécuté par Th. Deck, de Paris.



FAIENCE AU GRAND FEU

Panneau décoratif exécuté par Th. Deck, de Paris.



FAIENCE AU GRAND FEU

Panneau décoratif exécuté par Th. Deck, de Paris.

commerce, un certain nombre de couleurs-mères de grand feu sous les désignations suivantes :

Bleu de roi,
Jaune clair,
Jaune d'urane,
Jaune d'or,
Jaune foncé,
Marron,
Brun jaune,
Brun clair,
Brun foncé,
Gris clair,
Gris foncé,
Gris de platine,
Noir d'iridium,
Bleu ciel,
Bleu violacé,
Bleu foncé,
Vert tendre,
Vert émeraude,
Vert foncé n° 1,
Violet n° 1 et n° 2,
Pourpre,
Rouge T,
Pinet velours,
Manganèse clair,
Manganèse foncé.

Ces couleurs, comme bien on pense, dérivent des bases premières que nous avons indiquées, et n'ont d'autre but que de simplifier les mélanges destinés à obtenir les tons voulus. Elles ont reçu déjà une première préparation qui assure leur fusibilité : cependant l'artiste doit toujours les essayer afin de les modifier, s'il y a lieu, comme il a été dit plus haut.

Peinture sur crû. — La peinture sur émail crû, c'est-à-dire avant la cuisson de celui-ci, alors qu'il est à l'état pulvérulent, est d'une difficulté extrême, et peu pratique pour l'amateur : on conçoit en effet quelle sûreté, quelle dextérité de main il faut avoir pour entreprendre un tra-

vail au pinceau sur une matière mouvante, et qui ne permet pas la moindre retouche. Nous n'en dirons que quelques mots.

Le dessin est préalablement poncé, puis affirmé d'un trait fin de carmin à l'eau : les couleurs dont le nombre est, comme on l'a pu voir, assez limité, sont délayées à l'eau gommée et appliquées au pinceau, en manière d'aquarelle. Ce procédé, qui a des avantages pour les grandes pièces de décoration courante, présente des difficultés telles, que les artistes ont tenté bien des moyens pour éviter la mobilité du sable : mais ces moyens en général leur sont propres, ils en gardent le secret. En voici cependant un qui consiste à tremper la pièce recouverte de son émail en poudre dans un bain d'essence et d'huile grasse, convenablement préparé, qui donne à la surface sablonneuse une certaine solidité. Mais ici encore il faut une grande habileté de tour de main, pour que l'opération n'entraîne point la couche d'émail en poudre, d'une adhérence si minime.

MUSEO NACIONAL CERAMICA
BIBLIOTECA
VALENCIA

Aussi, pourquoi ne pas se contenter des peintures exécutées sur des pièces déjà cuites, puisque les couleurs de grand feu nécessitent une température telle que l'émail rentre en fusion ?

Peinture sous couverte au grand feu. — Ceci est un genre de peinture sur faïence donnant tous les résultats de la peinture sur crû, avec la sûreté d'exécution des peintures sur émail cuit. Son nom même l'indique, puisqu'elle est exécutée à l'aide des couleurs de grand feu,

et sur une mince couche d'émail en poudre étendue sur la couche d'émail cuit, et qui, soumis à la température de la cuisson des couleurs, forme couverte, aidant à la fusion générale des couleurs et de l'émail de dessous.

Voici comment on procède :

L'émail en poudre est délayé et surbroyé dans la solution suivante :

Eau distillée ou de pluie	1 litre
Gomme adragante	15 grammes

Cette solution se fait à froid et filtrée sur un linge fin. Elle servira également au surbroyage des couleurs : la qualité de l'eau est importante, certaines eaux calcaires altèrent les couleurs. Les couleurs ainsi surbroyées sont placées dans des godets spéciaux : dans chacun d'eux vous aurez un petit bâtonnet ou agitateur en verre pour remuer et diluer la couleur.

Il en va de même des pinceaux : il en faut un pour chaque couleur, plusieurs pour opérer les mélanges possibles, un autre qui ne doit servir qu'au manganèse sous peine d'altérer tout ce qu'il touche, quelque précaution qu'on puisse prendre.

Des plaques et pièces à décorer. — On peut, pour le genre de travail que nous allons décrire, employer toutes espèces de faïences à émail stannifère : pour les plaques de grandes dimensions, celles de Lœbnitz à Paris sont les meilleures ; pour les vases, plats et pièces à la main, les faïences de Creil et Montereau, les terres anglaises

MUSEO NACIONAL CERAMICA
BIBLIOTECA
VALENCIA

quadrillées au dos sont également très bonnes. Pour les plaques de grosse faïence, il ne faut pas trop se préoccuper de leur épaisseur qu'on peut diminuer de moitié, sitôt la décoration et la cuisson terminées : il suffit pour cela de placer la pièce bien à plat, la face contre une table, et avec un marteau et un ciseau de faire sauter toute l'épaisseur des colombins de terre qui servent de soutien à la pièce, mais qui n'ont plus grande utilité si cette pièce est destinée à être encadrée. En ce cas, une fois qu'elles seront placées dans le cadre, il suffira de placer, derrière, deux ou trois bandes de tôle légère qui ne donneront aucune épaisseur et préserveront le revers des chocs possibles. Ces pièces, une fois en place, seront de temps en temps essuyées à l'aide d'un chiffon imbibé d'essence de térébenthine.

De l'exécution. — La faïence au grand feu se prête admirablement au paysage, beaucoup mieux même, à notre avis, que la porcelaine, dont le rendu est toujours maigre d'aspect. Aussi est-ce de paysage que nous allons parler, l'amateur en déduira son propre enseignement pour les fleurs, la décoration ornementale, la figure.

Le ciel se passe au blaireau large et plat, on peut passer cette teinte avant l'application de la couche d'émail : il suffit alors de la laisser bien sécher. Avec un peu d'habitude, on arrive à la dégrader en un ton fin et très uni. Toutefois, comme tout céramiste ne possède pas nécessairement une grande habileté de main d'aquarelliste, on peut avoir recours à un procédé qui simplifie

les difficultés d'exécution, surtout si l'on agit sur la seconde couche d'émail en poudre. Ce procédé consiste à passer une teinte d'essence et d'huile grasse, comme nous l'avons dit pour la peinture sur crû, cette teinte solidifie la surface.

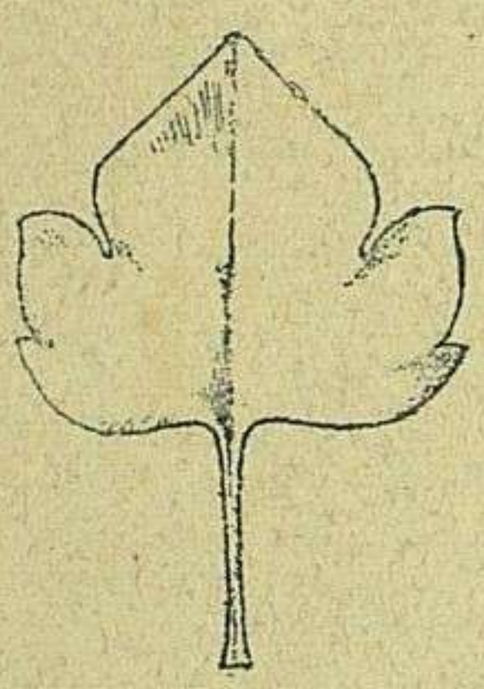
Les couleurs, à mesure qu'on les applique, s'imprègnent de ce mélange, et deviennent insolubles dans l'eau ; mais c'est à une condition, c'est qu'on chauffe la plaque à 200° environ afin d'obtenir la dessication de l'essence. On peut alors peindre comme sur du papier.

En employant les essences d'aspic ou de lavande, on pourrait se dispenser de chauffer ; il suffirait d'attendre jusqu'à la résistance du toucher, la dessication de ces essences étant très rapide. Quoi qu'il en soit, il faut toujours attendre que la plaque soit parfaitement sèche, sans quoi les couleurs ne prennent plus et se rassemblent exactement de la même façon que lorsqu'on cherche à peindre sur du verre ou du papier huilé. Ce procédé peut être employé pour passer l'émail comme pour l'ébauche, en un mot au moment précis où l'artiste trouve utile d'obtenir une surface qui ne boive plus, et un dessous qui ne s'enlève pas au pinceau.

Essai de composition ornementale. — Sans vouloir entrer ici dans l'explication détaillée d'une méthode d'application des éléments naturels, ce qui dépasserait le cadre de cet ouvrage, je veux cependant vous donner un exemple puisé, sans changement aucun, à un

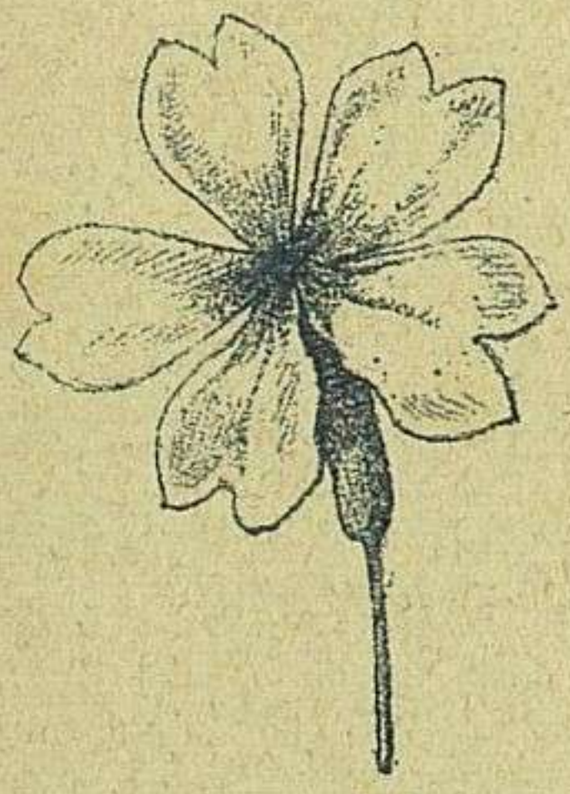
excellent cours d'ornement [1], encore limité à quelques planches, mais dont l'étude est de nature à bien indiquer à l'amateur la marche à suivre pour la composi-

ETUDES D'APRÈS NATURE.

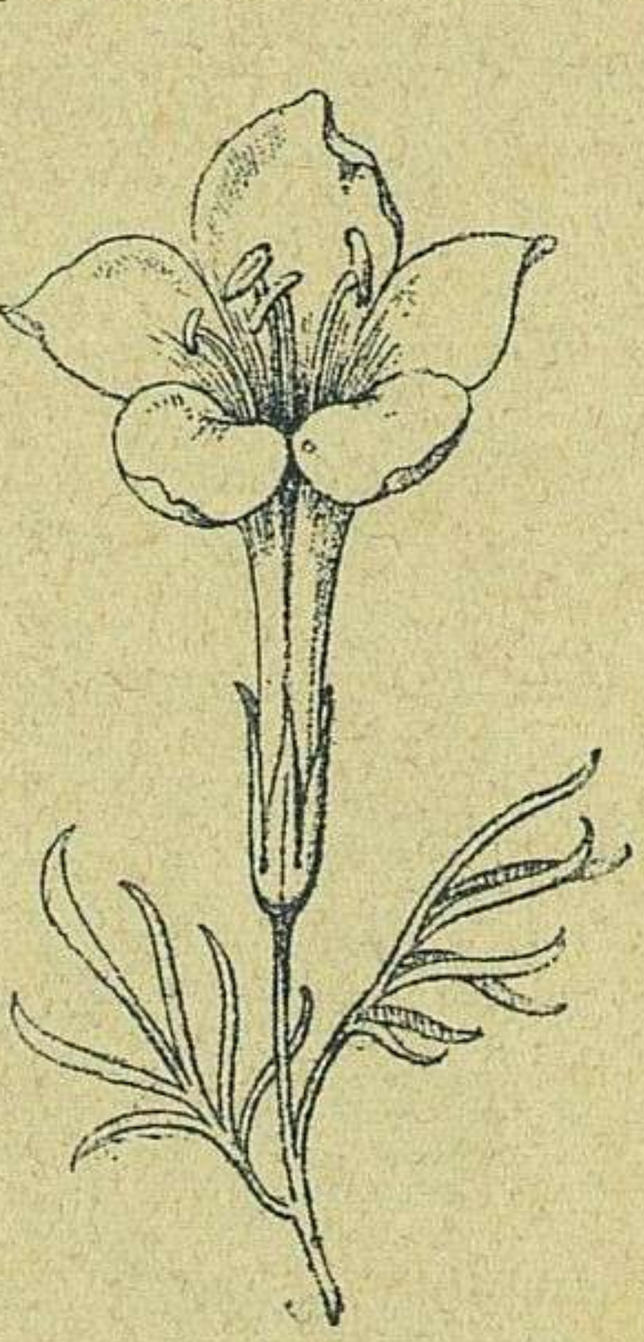


Feuille et capsule de la véronique à feuille de lierre.





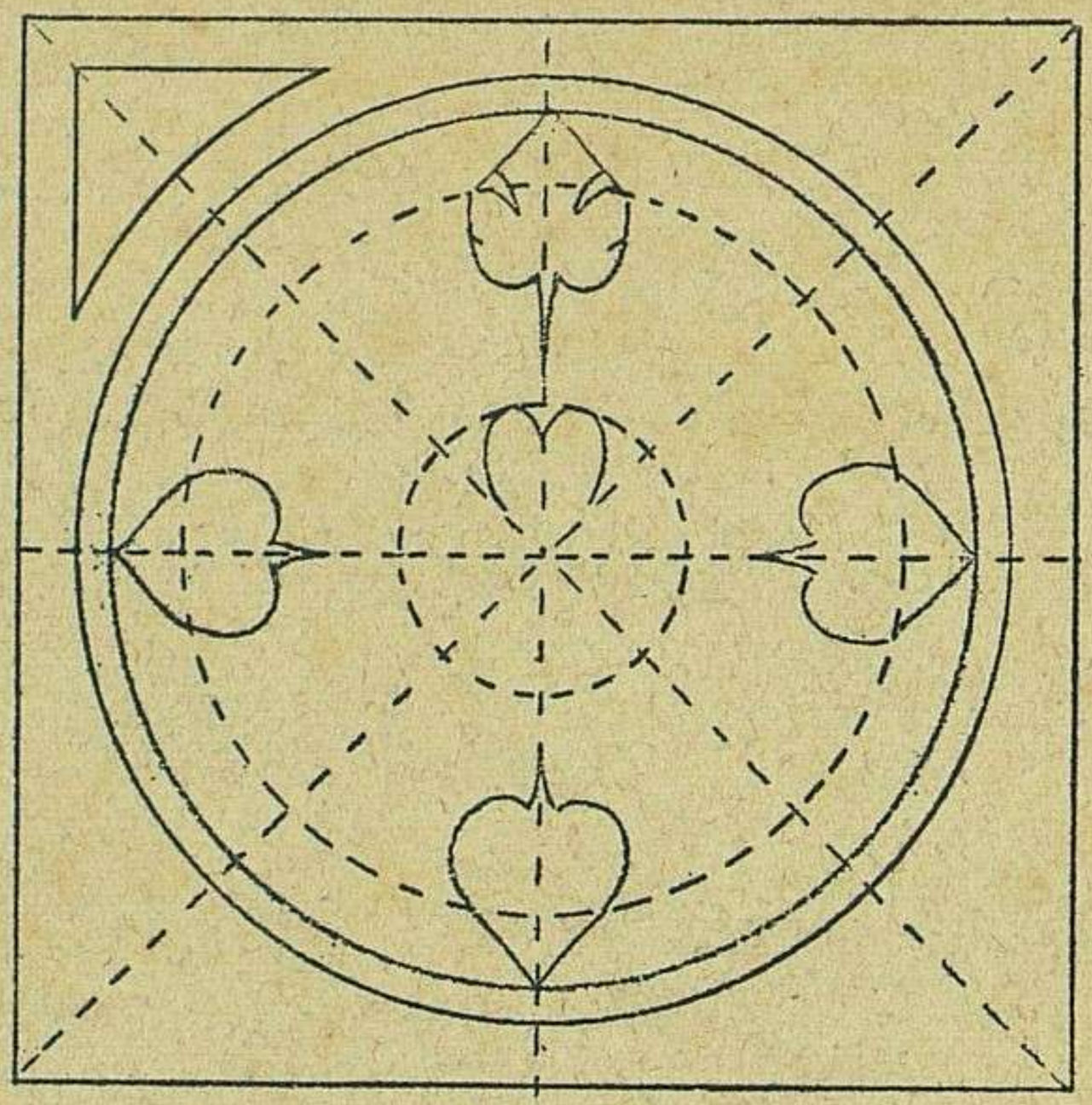
Primevère.



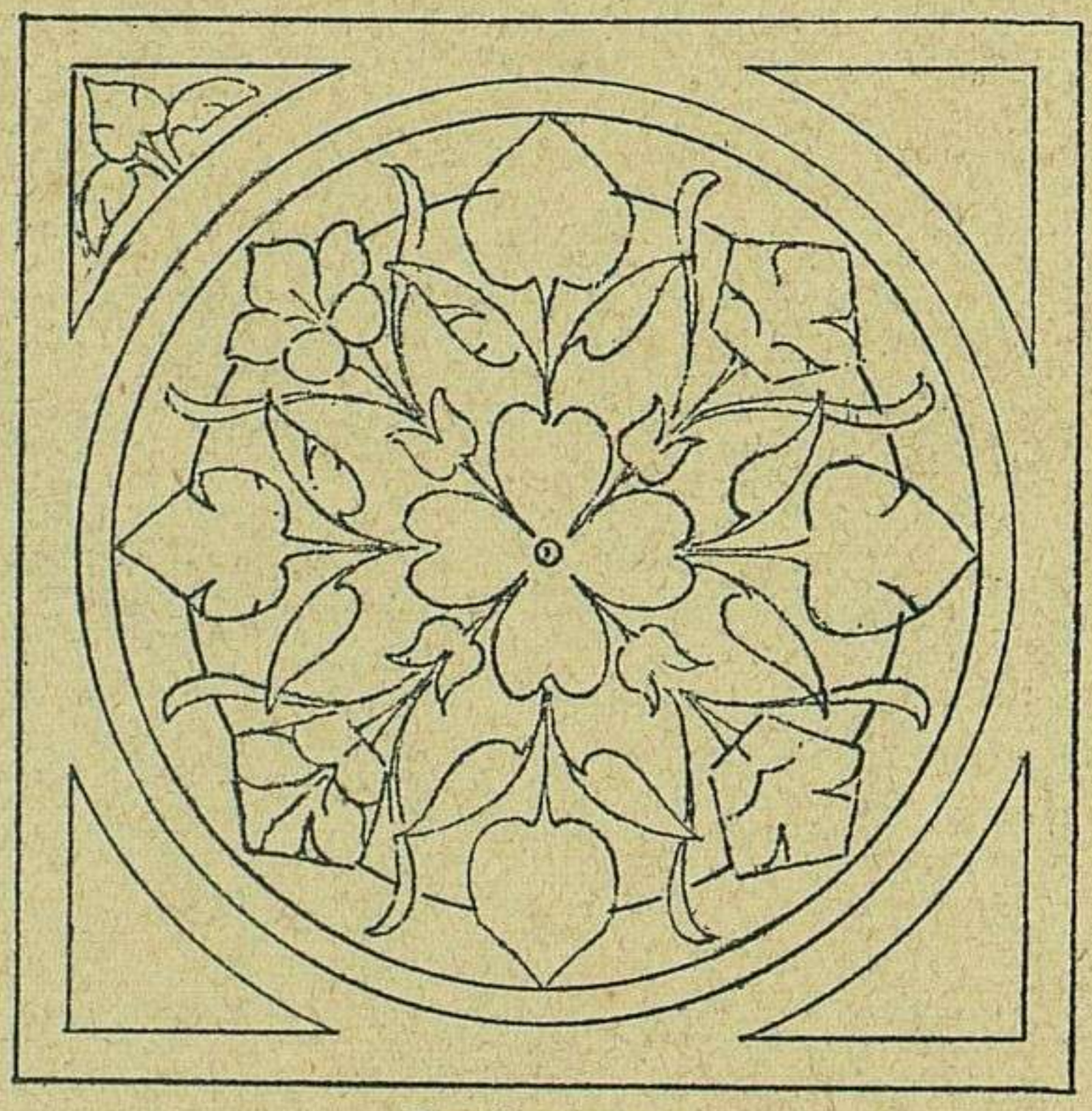
Ipomopside.

1. Edme Couty, *Cours de composition d'ornement*. Paris, maison Quantin et Cie, pl. v.

APPLICATION DES ÉTUDES.

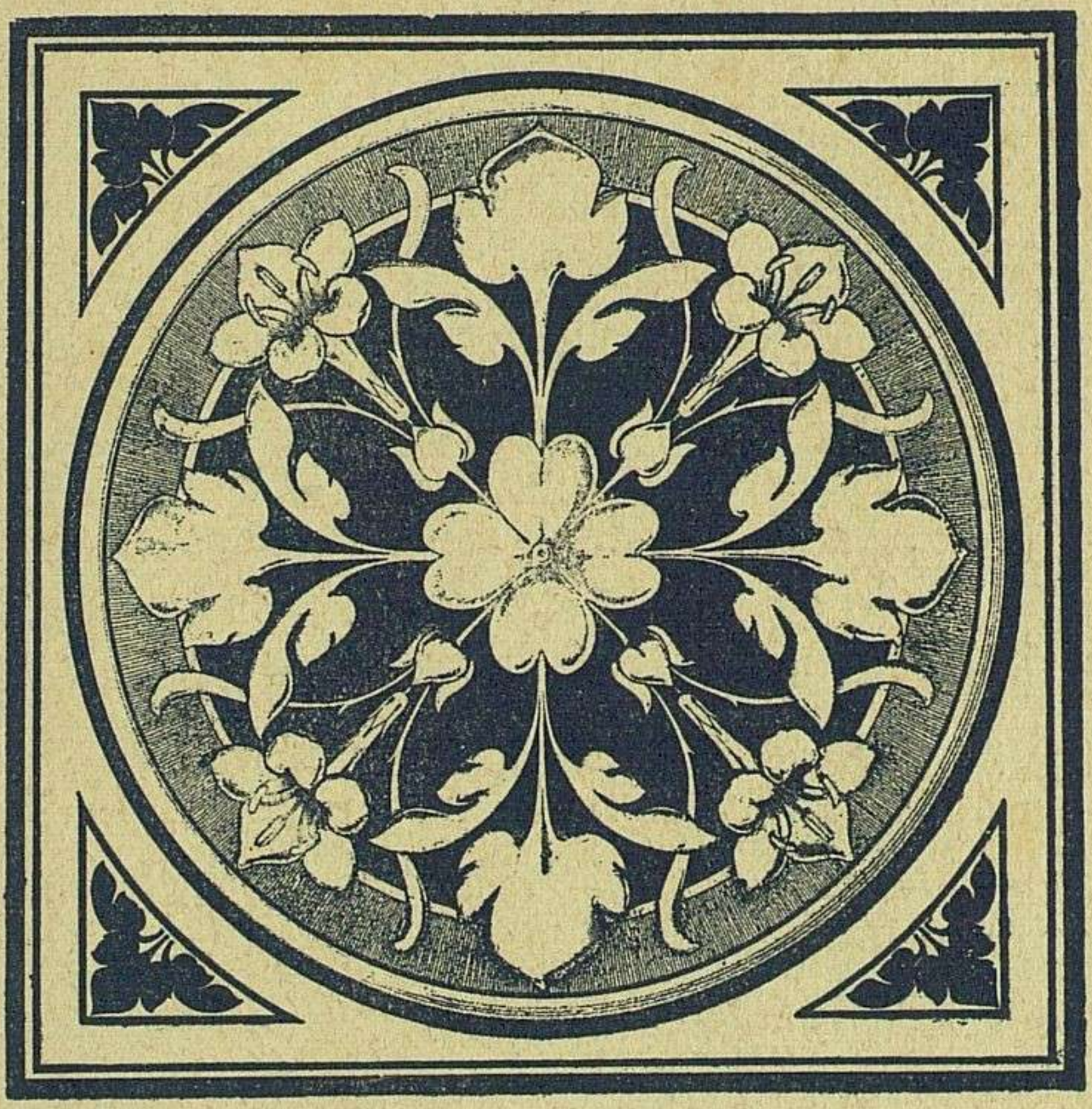


Premier état.



Deuxième état.

tion ornementale. Cette méthode est d'ailleurs suivie par les maîtres de nos écoles nationales des arts décoratifs, elle découle de l'application des règles de la géométrie et de l'observation des formes de la nature, des fleurs principalement. La règle principale est d'as-



ROSACE PEINTE. — Etat définitif.

(*Pour être exécutée en dessous de plat.*)

Ton de fond, noir, et des filets : bleu paon (bleu de roi).
Même ton pour les écoinçons.
Ton du fond indiqué en blanc : jaune foncé (jaune d'urane ou jaune foncé).
Fond indiqué en gris : jaune ivoire très clair (jaune clair, avec une pointe de gris clair).
Fleur du milieu, primevère, rose pâle, légèrement violacée (violet ou manganèse).
Capsule de la véronique à feuille de lierre : ton lilas (violet et bleu ciel ou bleu violacé très pâle).
Ton de l'ipomopside : rose pâle violacé (rouge T très pâle et bleu ciel).
Feuillages : vert jaune (vert tendre et jaune clair).

sembler judicieusement les fleurs dont le contour géométrique s'encadre par assimilation dans les ornements qui doivent les accompagner, ou font avec eux contraste par antithèse. Nous étudierons prochainement cette application décorative dans un ouvrage spécial sur *l'Etude des Fleurs*.

Il faut remarquer ici la différence essentielle qui existe entre ce genre de décoration sur faïence et la leçon précédente que nous avons donnée sur la décoration d'un plat de porcelaine. Cette différence corrobore l'appréciation que nous avons faite de l'art décoratif en ce sens que, pour la faïence, nous indiquons un travail de composition, de dessin et de couleurs par silhouettes et teintes plates, visant à l'effet simplement par la juxtaposition des lignes et des tons, tandis que sur la porcelaine la finesse des détails, l'expression et le modelé sont indispensables pour faire véritablement œuvre d'art. On a vu, toutefois, par l'exemple donné dans les panneaux de Deck, que le modelé peut entrer aussi pour facteur dans l'œuvre décorative, mais, en ce cas, il doit être rendu par à-plats successifs et non par teintes fondues.

De quelques effets et mélanges. — Avec la préparation que nous venons d'étudier, il suffit, pour obtenir des blancs brillants, de gratter la surface jusqu'à ce qu'on retrouve l'émail cuit, et cela, à l'aide d'instruments d'acier, grattoirs appropriés aux formes des touches que l'on désire. Mais cette opération ne doit être faite qu'en

dernier lieu, alors que toute la décoration est bien sèche, autrement les bords des blancs ainsi obtenus seraient alourdis par des bavures.

Ce n'est pas sans un certain déplaisir que l'artiste qui entreprend la décoration des faïences se voit restreint à une palette très limitée; il lui faut s'ingénier, comme en toute peinture, à trouver par des mélanges chimiquement possibles des tons rompus et des gris. Or la variété qu'on peut obtenir est très grande : seulement elle ne peut être cherchée au cours du travail; c'est, ainsi que nous l'avons dit, aux palettes d'échantillon qu'il faut se reporter à chaque fois et prendre selon le besoin tel ton numéroté et classé d'avance pour le recomposer à nouveau. On voit par là combien il est utile de multiplier les palettes d'essais et d'échantillons.

Accidents et retouches. — Parlons de suite des accidents de feu, puisque les retouches sont du ressort du peintre. Il est rare qu'une pièce, au sortir des moufles, soit parfaite : les mieux réussies même ont toujours quelque défaut, aussi peut-on dire qu'il n'y a pas de pièces sans retouchés. Mais rassurez-vous, ce sont le plus souvent des riens tels qu'un léger pointillé, un manque de glaçure, une baisse générale de ton sur l'ensemble de la décoration, tous accidents très réparables.

Les retouches sont de deux sortes, ou bien il faut ajouter quelque chose; par exemple, lorsqu'une couleur a été dévorée, ou un détail oublié, ou bien il s'agit d'en-

lever soit une couleur trop foncée, soit un détail dont on veut modifier la forme.

Pour retoucher en plus, c'est-à-dire lorsqu'il s'agit d'ajouter, on passe une nouvelle couche d'émail en poudre et l'on opère comme lors des premiers travaux. Pour enlever, l'opération, qui semble si difficile sur un émail cuit, et où par conséquent la couleur paraît foncièrement incorporée, est beaucoup plus aisée qu'on ne pense. En effet, l'émail, sous l'action du feu, rentre, il est vrai, en fusion, absorbe la couverte et les couleurs vitrifiables, mais celles-ci pénètrent à peine d'un millième de millimètre, de telle sorte qu'en isolant la partie à retoucher, il suffit d'user la surface avec de l'émeri en poudre pour faire disparaître le malencontreux détail à reprendre.

Un second procédé consiste à employer l'acide fluorhydrique qui dissout rapidement les silicates. Pour opérer l'enlevage de cette façon, on commence par enduire toute la pièce d'une couche de vernis formé de cire et d'essence de térébenthine, puis on enlève à l'aide d'une pointe de bois le vernis à la place où l'on veut faire disparaître la couleur : on y applique l'acide fluorhydrique, non pas à l'état naturel, c'est-à-dire liquide, beaucoup trop dangereux, mais à l'état de vapeur. A cet effet, on place la pièce préparée comme nous venons de le dire, au dessus d'une petite coupe en plomb dans laquelle on a fait une pâte de fluorure de calcium et d'acide sulfurique : on chauffe légèrement et aussitôt d'épaisses

vapeurs se dégagent, et en quelques instants la surface de la pièce devient nette et blanche, prête à recevoir la retouche. Il faut faire cette opération à l'air, ou sous le manteau d'une cheminée pour laisser les vapeurs se volatiliser, car elles sont malsaines et dangereuses à respirer.

DE LA CUISSON.

Les pièces ainsi décorées se cuisent en moufles, c'est-à-dire dans des appareils où elles ne sont pas en contact direct avec la flamme : elles chauffent par rayonnement. Il faut calculer l'échauffement du four et le proportionner, en vitesse, à la dimension des pièces : c'est un principe qui découle de la loi qui régit la dilatation des corps. Supposons par exemple une pièce en moufle : cette pièce tient tout un plan horizontal de la moufle ; si on chauffe trop rapidement, la périphérie, c'est-à-dire le tour de la pièce, s'échauffe et se dilate avant que le centre ait subi aucune variation de température et par conséquent de volume, la pièce casse inévitablement puisqu'elle trouve un obstacle à sa dilatation dans la partie centrale, restée froide.

De pareils accidents sont rares si l'on conduit son feu très lentement jusqu'au rouge, puis progressivement, de plus en plus vite jusqu'à la température voulue. Si des pièces venaient à se casser toujours au même endroit de la moufle, c'est que celle-ci est mal installée, que la

flamme est moins resserrée en ce point qui chauffe plus vite par conséquent.

Ce n'est que par une longue expérience qu'on arrive à arrêter le feu au moment propice; la couleur est le seul guide pour les feux de faïence : le glacé peut à la rigueur servir de criterium, il faut observer tout cela sur la pièce qui sert de montre et qu'on a eu soin d'échantillonner pareille aux travaux de décoration : cette pièce se place en haut de la moufle devant une petite porte ménagée à cet effet.

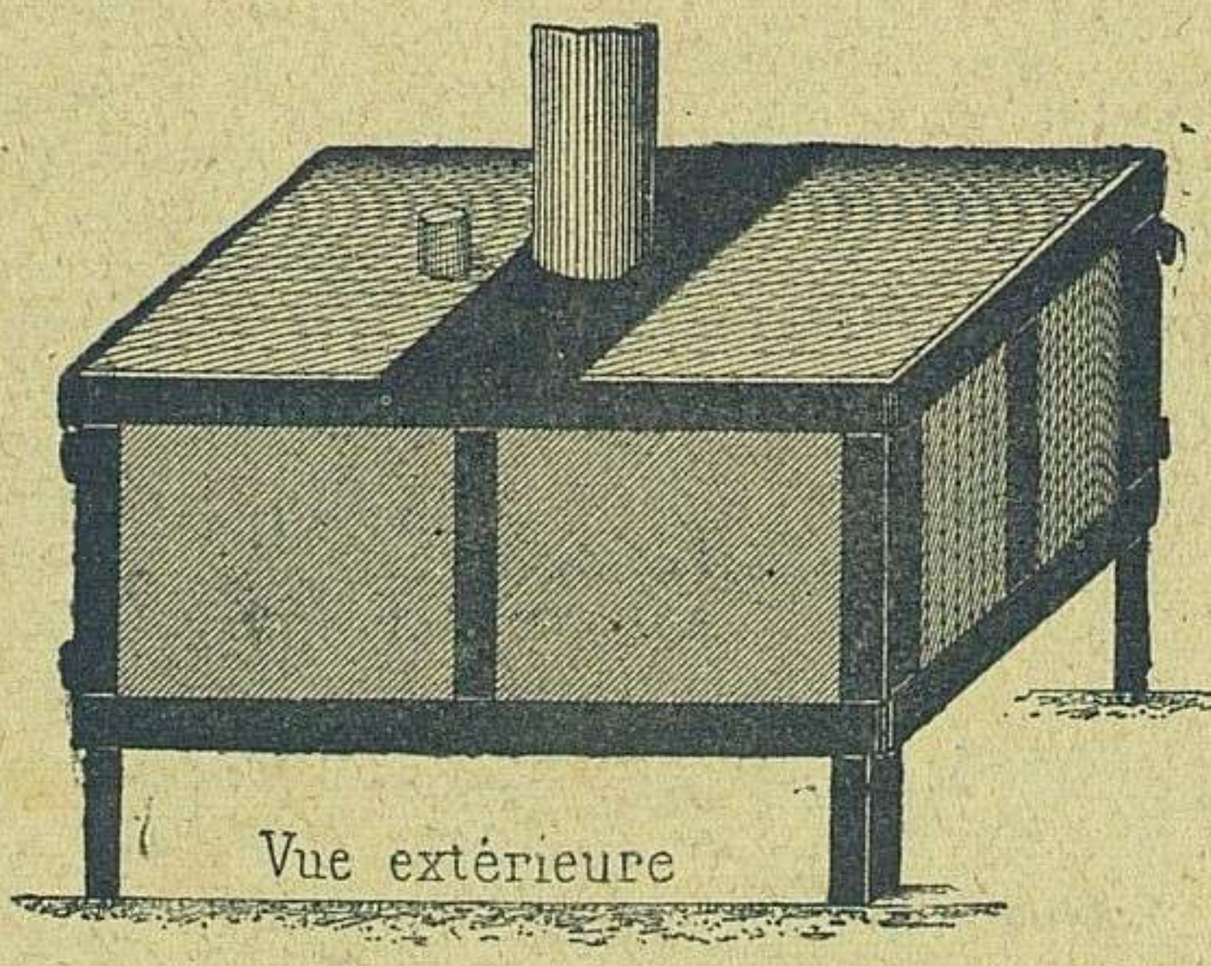
Lorsqu'on est arrivé à la température que l'expérience a montrée suffisante, il faut la maintenir pendant un certain temps, alors les solutions de continuité qui peuvent s'être produites se ressoudent, et les couleurs s'harmonisent mieux entre elles.

Enfin, après un temps variable suivant les dimensions du four, on arrête le feu et on laisse refroidir, car on ne doit défourner que lorsqu'on peut prendre les pièces à la main sans se brûler : autrement on s'expose à les voir se briser au contact de l'air, et, en tous cas, elles deviennent d'une très grande fragilité.

Nous ne croyons pas devoir nous arrêter ici sur la forme et la construction des moufles et des fours à faïence. Cela est l'affaire des constructeurs spéciaux, l'artiste n'ayant, selon nous, à se préoccuper que de la bonne mise en place des moufles et de la direction de ses feux. Mais nous ne saurions trop engager l'amateur qui dispose d'un local suffisant à cuire lui-même ses faïences :

sans doute il aura au début quelques mécomptes, mais aussi que de jouissance le jour de la parfaite réussite !

Pour s'apprendre à diriger les cuissons, l'amateur fera bien de se servir, au début, du pyro-fixateur de Lacroix. La plupart du temps, en effet, on commence par de petites pièces en petit nombre, et peintes aux couleurs de petit feu, l'on est désireux de connaître promptement et à peu de frais le résultat. Le nouvel

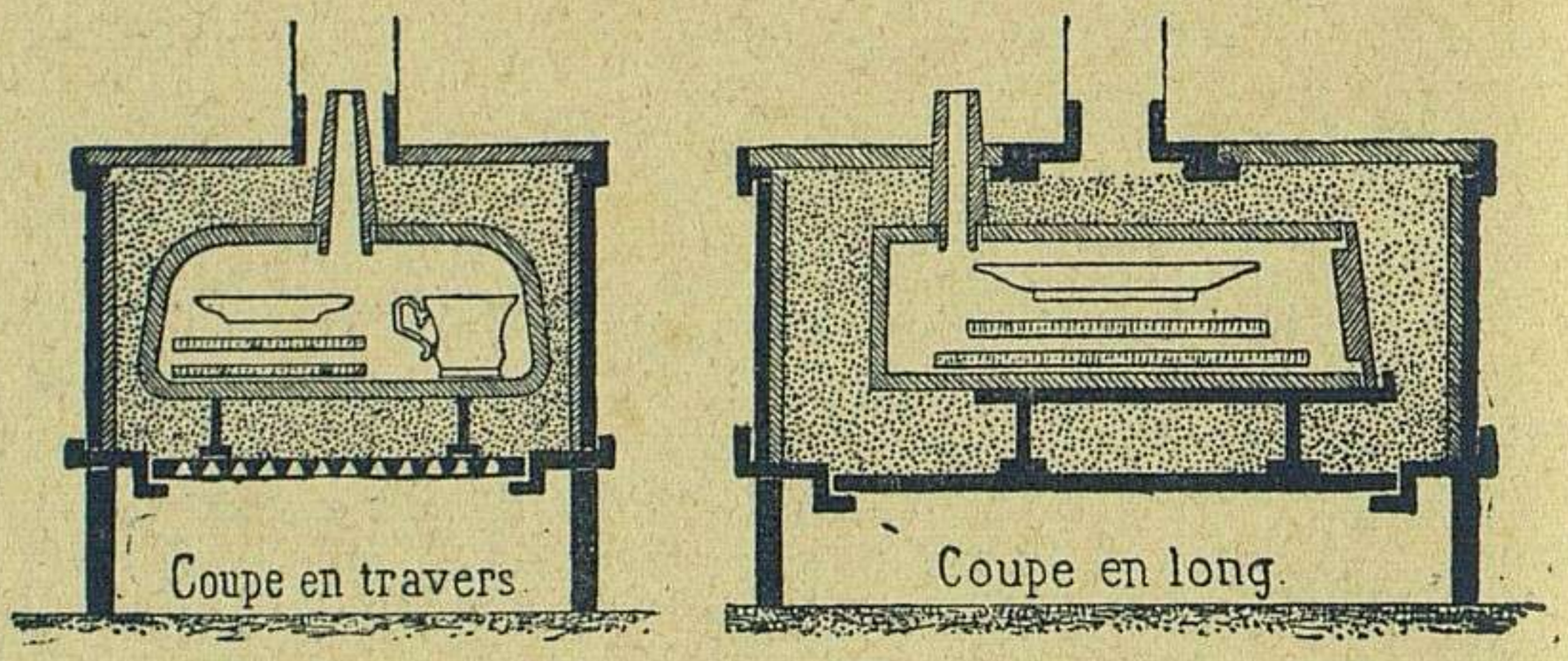


Vue extérieure

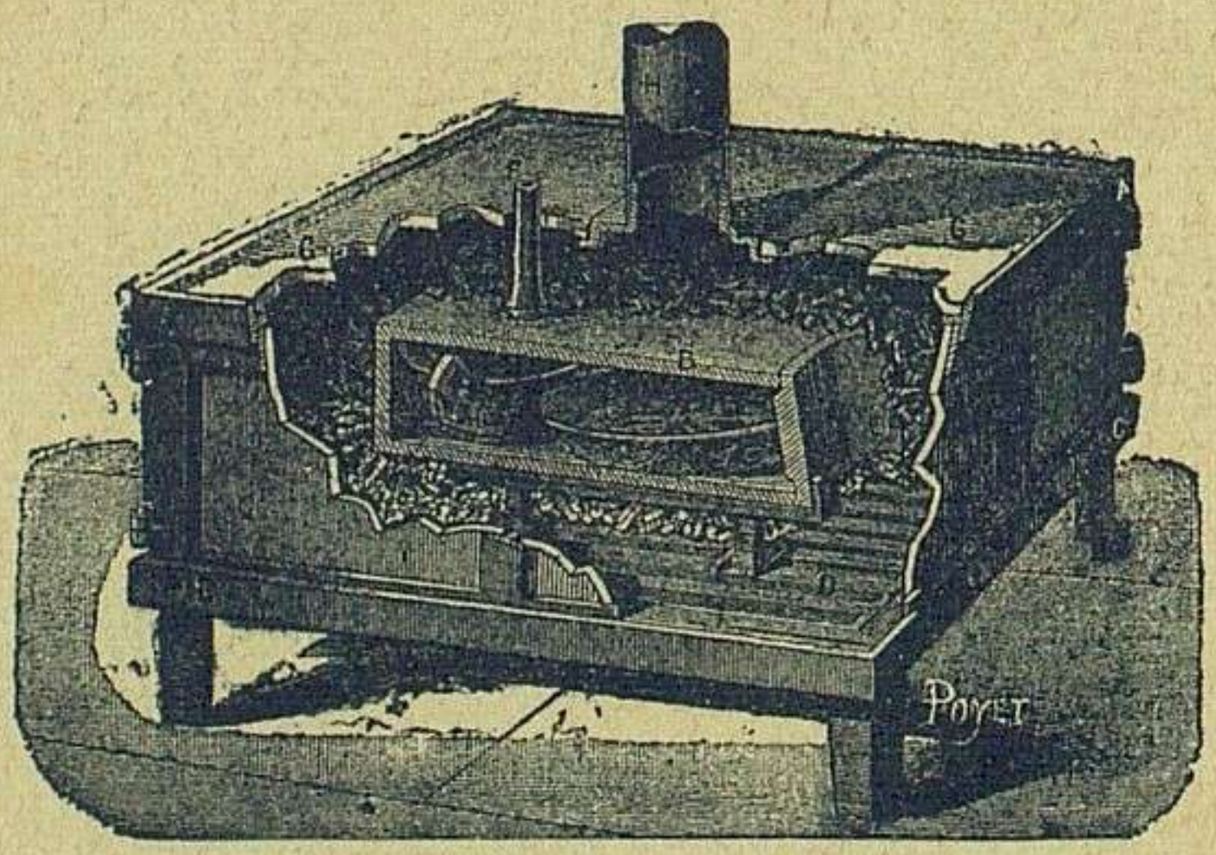
MUSEO NACIONAL CERAMICA
BIBLIOTECA
VALENCIA

appareil de M. Lacroix répond parfaitement à ce but C'est une sorte de boîte fermée, montée sur pieds, dont les parois en terre réfractaire sont maintenues dans un cadre métallique. A l'intérieur de cette enveloppe est un moufle ou coffret en terre réfractaire aussi, dans lequel on place les objets soumis à la cuisson. L'intervalle entre l'enveloppe et le coffret constitue le fourneau : on l'emplit complètement de combustible, braise ou charbon de bois, on allume, puis on abandonne à

lui-même l'appareil qui fonctionne automatiquement. Lorsque le combustible est consumé, ce que contient le coffret est cuit.



Cet appareil mesure 48 cent. de longueur sur 38 cent. de largeur et 30 de hauteur, pieds compris : il est donc éminemment portatif, c'est-à-dire qu'il est aisé de le



transporter d'un lieu dans un autre. La température varie peu à l'intérieur du moufle en raison de ses petites dimensions ; cette uniformité est une garantie de réussite pour la cuisson.

Les peintures pouvant exiger des températures différentes, c'est par le combustible employé qu'on règle les cuissons, et aussi par la quantité qu'on en met. Pour cuire des couleurs tendres, on emplira le fourneau jusqu'aux deux tiers, observant encore que le charbon donne plus de chaleur que la braise; enfin si l'on veut un feu plus soutenu, on devra concasser le charbon et bien remplir le fourneau. Comme pour la peinture, il faut, à notre avis, faire des palettes-échantillons de cuisson, ce qui n'entraîne pas à de grands frais, afin d'éviter tous mécomptes qui ne doivent point arriver avec cet appareil dès qu'on l'aura suffisamment expérimenté pour en bien connaître le fonctionnement.

CHAPITRE X

LA BARBOTINE

CHAPITRE X

LA BARBOTINE

BARBOTINE DE PORCELAINE.

SOUS COUVERTE. — EN IMITATION DE PEINTURE A L'HUILE.

BARBOTINE DE TERRE PEINTE ET VERNIE.

Il faut tout d'abord faire la distinction entre la barbotine véritable qui est celle des manufactures de porcelaine, et la barbotine d'imitation qui en réalité n'est qu'une terre cuite recouverte d'une peinture émaillée, souvent même factice, très en usage parmi les amateurs.

La véritable barbotine de porcelaine est une pâte cérame faite, moitié des déchets rebroyés provenant du tournassage[1] des pièces de porcelaine, et moitié de

1. On appelle tournassage d'une pièce, l'opération qui consiste, lorsque la pièce étant tournée et demi-séchée, à la remettre soit sur le tour, soit sur la tournette, et à passer sur toute la surface une raclette de fer tenue

pâte neuve. Cette pâte d'application est délayée et préparée en bouillie plutôt légère qu'épaisse, et remuée jusqu'à parfaite homogénéité : elle s'emploie en couches successives, tant pour les applications à la main, que pour le moulage de certaines pièces délicates.

Voici comment on l'emploie : sur la porcelaine crue, c'est-à-dire mate et non encore recouverte d'émail, soit blanche, soit colorée déjà par des oxydes quelconques, on dessine à la pointe le contour du sujet qu'on veut faire saillir ou modeler en relief, puis on recouvre la partie intérieure de ce contour d'une mince couche de barbotine très étendue d'eau, avec un pinceau souple en martre, on laisse sécher et l'on recommence l'opération jusqu'à ce qu'on obtienne environ un millimètre d'épaisseur. On laisse bien sécher : cette première couche servant de base ou assiette au décor en relief, on y applique ensuite au pinceau et à la main autant de couches successives qu'il est nécessaire pour obtenir toute l'épaisseur voulue selon le sujet qu'on traite, figures en relief ou fleurs détachées. Sur cette matière, sèche mais non pure, on reprend en creux à l'aide d'un ébauchoir d'acier ou d'une gradine, exactement comme procède le sculpteur qui modèle en plâtre. Il va de soi qu'on doit employer des pâtes bien homogènes, de même composition que le fond sur lequel on opère, et

verticalement qui, la grattant plus ou moins rapidement sous l'impulsion du tour, la rend parfaitement unie en projetant un certain nombre de copeaux de terre qui forment les déchets dont nous parlons.

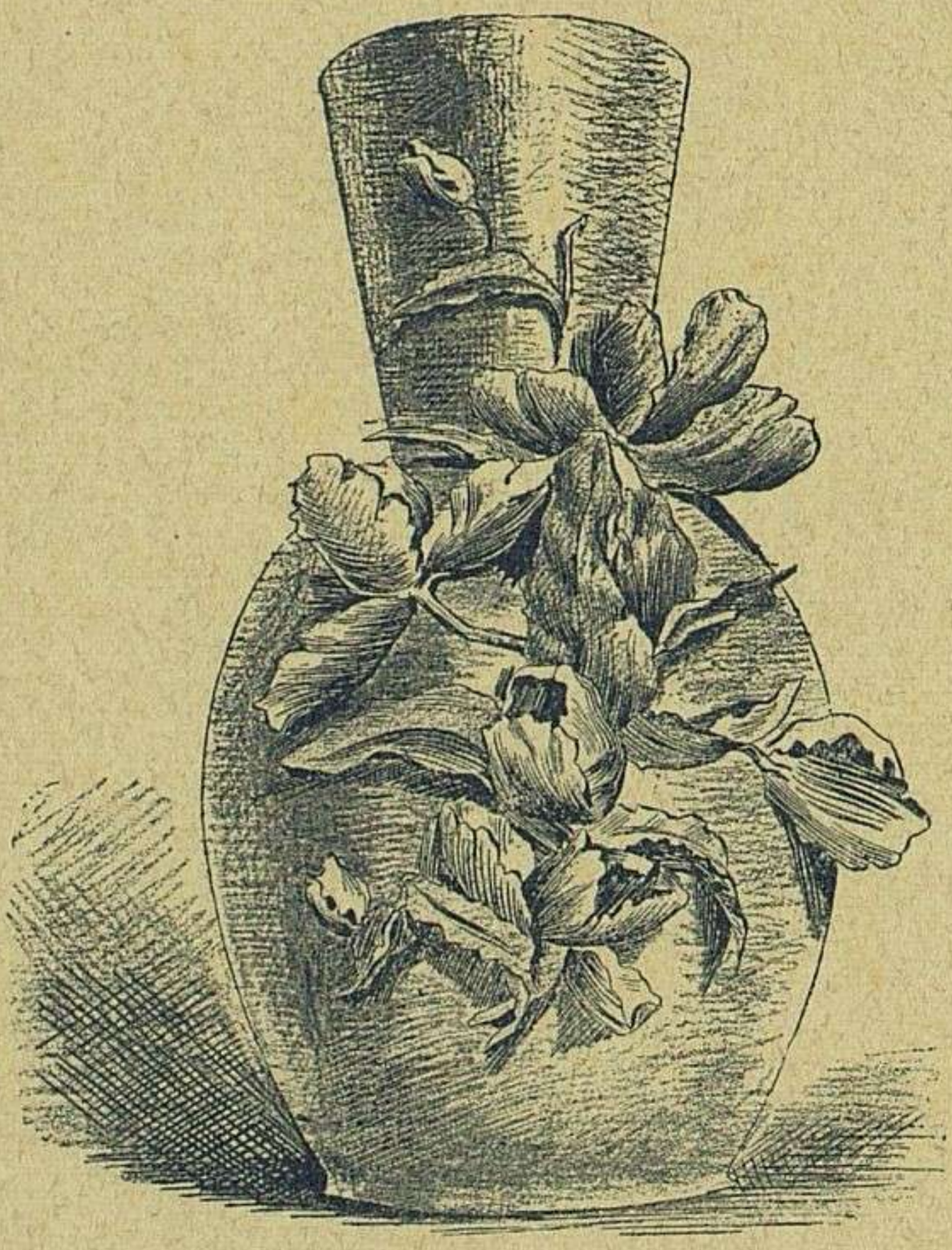
que le tout doit être recouvert d'un même émail, autrement des accidents de feu se produiraient lors de la cuisson.

Le travail de la barbotine véritable donne des pièces d'un haut cachet artistique, d'une finesse et d'une préciosité remarquables. Aussi ne supporte-t-il aucune médiocrité, il appartient donc tout entier aux véritables artistes de profession, et nous estimons que, pour atteindre un bon résultat, il est indispensable de travailler d'abord sous la direction d'un maître expérimenté.

Il n'en va pas de même de la barbotine de terre qui en réalité n'est qu'une imitation, une adaptation de la sculpture ornementale à la décoration des vases de terre cuite, rehaussée de couleurs dont la sensation produite est celle de la peinture à l'huile très largement traitée. L'union des deux arts plastiques devait nécessairement donner d'excellents résultats, mais dont l'excellence n'est peut-être pas encore suffisamment démontrée parce que peu d'artistes et de décorateurs de mérite s'y sont livrés. Il y a donc beaucoup à faire, beaucoup à chercher en ce genre qui, jusqu'à présent, n'a donné que des produits un peu lourds et d'aspect un peu vulgaire si on le compare à la barbotine de porcelaine, si fine et si distinguée.

La pièce qui doit recevoir une décoration à la barbotine est une terre cuite ordinaire qui, par conséquent, présente une surface sablonneuse et de peu de résistance. On commence par la tremper dans l'eau gommée,

pour boucher les pores et lui donner un grain plus dense sous le pinceau. On attend que la pièce, bien imprégnée, soit redevenue mate, avant de commencer le décor.



Des couleurs vitrifiables sont spécialement préparées pour la barbotine : leur mélange se fait exactement comme pour la peinture à l'huile. Le *blanc à empâter* en est la base, comme le blanc d'argent est la base de presque tous les tons à l'huile ; la seule différence, c'est qu'au cours du travail le décor prend l'aspect mat des peintures en détrempe ou à la gouache, pour ne

reprendre leur lustre et leur éclat qu'après la cuisson d'émaillage.

Les couleurs les plus fréquemment employées sont :

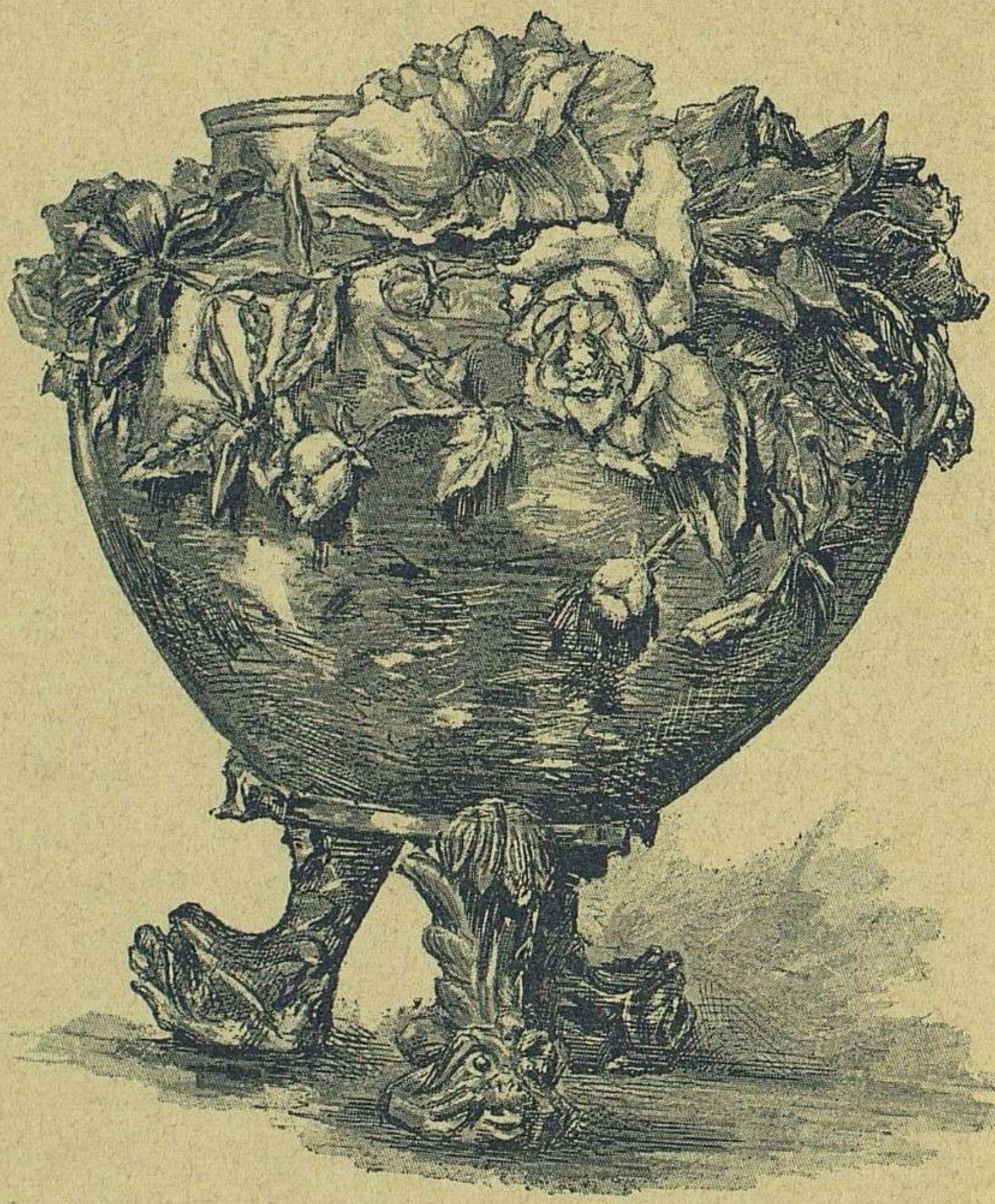
Le jaune clair,
Pinck rose,
Bleu clair,
Le bleu foncé,
Le vert jaune,
Le vert français,
Le rouge,
Le brun rouge,
Le brun orange,
Le rose carmin,
Le noir.

MUSEO NACIONAL CERAMICA
BIBLIOTECA
VALENCIA

Cette dernière couleur mêlée au blanc à empâter donne toute la gamme des gris qu'on réchauffe avec les jaunes et les roses, qu'on refroidit avec les verts et les bleus exactement, je le répète, comme en peinture à l'huile.

On nous a souvent demandé des méthodes de peinture en barbotine. Il n'y en a point de possible : ce qu'il faut avant tout, c'est du goût et un fond d'études de modelage et de dessin ; de modelage, puisque la plupart du temps ce sont des vases ornés de fleurs ou de petites figurines qu'on exécute en barbotine ; de dessin, si comme S. Schopin on veut rendre de véritables tableaux, paysages, intérieurs, figures ou natures mortes. Il arrive parfois que les peintures ainsi exécutées sur des fleurs modelées en relief ne glacent pas suffisamment : il suffit alors de les recouvrir à nouveau d'une glaçure translucide, où domine la silice et le borax, et de les soumettre à une nouvelle cuisson ; mais si le vernis ainsi

obtenu est parfait, il faut observer qu'il donne aux pièces un aspect vitreux qui leur retire du caractère.



Il est une autre sorte de barbotine, entièrement analogue à la peinture, et qui n'a de reliefs que pour rendre les empâtements de la peinture à l'huile, sans rien

emprunter au modelage de la sculpture. Ce mode présente des difficultés si grandes que nous n'en parlons ici que pour en faire apprécier l'importance. Les couleurs qu'on y emploie sont encore spéciales, et il faut, par de nombreux échantillons préalables, en connaître le rendu après cuisson. Le décorateur avance constamment sans savoir ce que le feu lui rendra, car il opère sur émail crû, sous couverte, avec des oxydes métalliques ou couleurs de grand feu. C'est ainsi que sont exécutées les pièces d'art et de décoration qui sortent des ateliers de Deck et de Lachenal. Comme se rattachant à ce genre, nous citerons également les décorations en fresques qu'un éminent praticien de notre époque, Charles Rudhart, découvrit il y a quelques années, et dont les tendances nous ramènent aux belles époques des XIV^e^ et XV^e^ siècles : quel profit nos artistes modernes ne pourraient-ils pas tirer de ce procédé nouveau, le seul qui puisse rendre, et cela pour toujours, tant les faïences sont impérissables, la matité des tons éteints, si prisés de nos jours, et dont les fresques anciennes nous montrent de si beaux exemples.

En voyant les spécimens de cet art nouveau chez le représentant de la manufacture de Longwy, on ne peut que regretter que des œuvres décoratives comme la sainte Geneviève de Puvis de Chavannes, ne soient point traduites ainsi par des céramistes qui connaîtraient toutes les ressources du procédé et rendraient, je le répète, impérissables, des œuvres dont le temps finira

toujours par amoindrir l'aspect s'il ne les détruit complètement. Mais c'est là un procédé de grand art que nous ne saurions étudier ici, car il y faut un apprentissage sérieux, sous l'œil d'un maître expérimenté.

Ainsi donc toutes les peintures céramiques sous couverte, qu'on a rangées sous la désignation générale de peintures à la barbotine, présentent des difficultés qui, sans être insurmontables, loin de là, puisque les Schopin, les Haviland, les Lorain et autres ont des continuateurs, ne laissent pas cependant de rebuter bien des amateurs et des gens de goût qui, plus patients, auraient cependant de larges compensations d'amour-propre et de satisfaction. Cela tient surtout à ce que les amateurs, et la plupart du temps aussi les artistes qui seraient tentés par les travaux céramiques, ne veulent pas se persuader qu'il est impossible d'obtenir au début des résultats d'aspect comparable à ceux qu'on a pu acquérir en tous les autres arts, peinture, aquarelle, etc... « Il faut, me disait Ch. Budhart, commencer par être apprenti dans une fabrique, pour arriver progressivement à la connaissance des moyens, à la trituration des couleurs vitrifiables. » Traduisez donc ces paroles sincères, car je ne suppose pas que vous puissiez revêtir le sarreau de l'ouvrier, en multipliant vos essais et vos échantillonnages sur de simples tessons, avant de vouloir entreprendre une pièce décorative quelle qu'elle soit. Etudiez les différentes combinaisons des matières vitreuses, la silice, le borax, avec les couleurs vitri-

fiables, voyez comment les combinaisons se comportent appliquées sur la terre crue ou biscuitée, et enfin et surtout, simplifiez la palette ou la gamme de vos tons. On peut arriver à des résultats absolument parfaits, au point de vue décoratif, avec six couleurs pour la figure; trois ou quatre n'ont-elles pas suffi à l'ornementation des plus belles faïences et poteries anciennes de Palissy et des fabriques de Rouen ?

Je ne devrais peut-être point parler ici des imitations de barbotine, exécutées en peinture à l'huile, puis vernies au copal, qui ne sont en vérité que des contrefaçons de poteries, un peu indignes de l'art céramique. Cependant, c'est là une distraction purement artistique et qui, si l'on y apporte quelques qualités de goût et un peu de pratique du modelage de la sculpture des fleurs, peut encore présenter un certain cachet, être utilisée dansles ameublements intérieurs. Voici donc comment on procède : sur un vase de terre séchée mais non cuite, on place, en les incisant au vase qui sert de fond, des masses de terre glaise de même provenance, nature et qualité; puis, dans ces masses rapportées, on modèle des fleurs ou groupes de fleurs en procédant le plus possible par évidements, alors que dans la sculpture ordinaire on modèle plutôt par boulettes rapportées et juxtaposées. De la sorte, on obtient une solidité parfaite et l'on n'a pas à craindre que le moindre choc vienne par la suite briser les parties saillantes qui émergent d'un vase, d'une jardinière ou toute autre

pièce qu'on aurait traitée de cette façon. La pièce ainsi modelée est portée à la cuisson. On peint ensuite à l'huile le fond du vase soit dans des tons sombres mêlés de bleus foncés et de bruns, bitume, sienne brûlée ou autres, ou de tons clairs et azurés à base de blanc et de cobalt, enfin l'on peint les fleurs en tons naturels, généralement à deux tons seulement, ombre et lumière : la pièce achevée, on laisse bien sécher, puis l'on vernit.



MUSEO NACIONAL CERAMICA
BIBLIOTECA
VALENCIA

TABLE DES MATIÈRES

Pages

AVANT-PROPOS 5

CHAPITRE Ier

FAÏENCES ET PORCELAINES 9
Aperçu général historique 9
Porcelaines 19

CHAPITRE II

ÉTUDES PRÉLIMINAIRES 33
Division géométrique des circonférences et des vases.
— Application 33

CHAPITRE III

DE L'OUTILLAGE 47

CHAPITRE IV

LES COULEURS 57
Décoration de la porcelaine dure. — Généralités. —
Quelques mots sur la porcelaine tendre, les biscuits
et la terre de pipe 57
Porcelaine tendre 70

CHAPITRE V

De l'exécution 77
Décalque. — Trait. — Mise en place des fonds et de la dorure 77
Des fonds 80
Des fonds au feu de moufle ordinaire sur porcelaine dure 85

CHAPITRE VI

Généralités sur la peinture en porcelaine 93
Grisailles et camaïeux 93

CHAPITRE VII

De la décoration 101
Leçon écrite. — Composition d'un plat de porcelaine. 101
Des divers modes de décoration des porcelaines 113

CHAPITRE VIII

La figure et le portrait 125
Des figures décoratives et de l'ornement. — Du paysage 125

CHAPITRE IX

La faïence 135
De la décoration 139
De la cuisson 157

CHAPITRE X

La barbotine 165
Barbotine de porcelaine. — Sous couverte. — En imitation de peinture à l'huile. — Barbotine de terre peinte et vernie 165

Mâcon, Protat frères imprimeurs.

MUSEO NACIONAL CERAMICA
BIBLIOTECA
VALENCIA

024001801
D-1.2/26

K. ROBERT

LA

CERAMIQUE