

Eugène Grasset (1845-1917)

Autor(en): **Murray-Robertson-Bovard, A.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): **3 (1980)**

Heft 2

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-870755>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

EUGÈNE GRASSET (1845-1917)

Le phénomène d'émigration, vers les métropoles européennes, de bon nombre d'artistes suisses¹, dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, relève, certes, du climat artistique peu stimulant qui régnait alors dans le milieu helvétique; en effet, les instances officielles, artistiques ou publiques marquaient beaucoup de réticence envers la peinture d'avant-garde, l'essor des arts décoratifs et la vogue des sujets parisiens, difficilement assimilables par une mentalité habituée à une politique d'achat axée selon un patriotisme très localisé².

Cette force d'attraction exercée par l'étranger dans les années 1870 coïncide aussi avec le développement extrêmement rapide d'une civilisation de masse orientée sur d'énormes concentrations urbaines, marquant par là un moment capital dans l'évolution socio-économique de l'Europe; la production artistique subit par conséquent les répercussions de ces profondes mutations³, responsables en grande partie du nouveau statut de l'œuvre d'art, dû au phénomène de sa reproductibilité⁴.

Tandis que les exils parisiens de Vallotton et de Steinlen, par exemple, ont retenu l'attention des critiques, qui mettent en évidence l'importance de leur contribution à l'art français, l'activité de Grasset n'a guère intéressé le public de notre siècle. Cette discrétion, qui couvre également sa période vaudoise, contraste avec la place de choix que lui avait accordée, dans ses chroniques artistiques, la critique contemporaine du peintre⁵; celle-ci nous invite cependant à prendre une certaine distance vu l'emphase du style de ses articles, souvent due à un chauvinisme exacerbé⁶. De plus, le peu d'informations rassemblées à propos d'Eugène Grasset frappe tout particulièrement à une époque où l'on assiste à une floraison de publications sur l'Art Nouveau⁷.

Sans vouloir systématiquement engager une polémique de réhabilitation de l'artiste, il faudrait plutôt tenter de le situer, en tant qu'ornemaniste polyvalent et fécond, par rapport au renouveau artistique qui s'est produit en France autour de 1900.

Nous réaliserons ainsi que, tandis que Grasset réunit dans une certaine mesure les caractéristiques de l'artiste suisse exilé, solitaire et obstiné, à la fois pionnier et conservateur, il représente avant tout, en France, le promoteur de cette nouvelle conception de l'art et de l'artisanat destinés au peuple, née en Grande-Bretagne sous l'impulsion de William Morris et du mouvement «Arts and Crafts». Avec Grasset, on peut affirmer sans présomption que la Suisse légua un talent authentique et non négligeable à l'art européen de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècles, même si la critique attribue généralement à Vallotton la plus importante contribution suisse à l'art français de cette époque ou à Obrist l'étiquette du «premier ornemaniste suisse à suivre le sillon de l'Art Nouveau» grâce à son œuvre abondante et variée⁸.

La vie

C'est à Lausanne que naquit, le 25 mai 1845⁹, Eugène-Samuel Grasset¹⁰, fils de Samuel-Joseph, ébéniste renommé à la Cité-Dessous, et de J.-L. Marguerite, née Burnens, d'Oulens. Eugène était le cadet de deux sœurs et l'aîné d'un second fils, très doué pour le dessin, qui reprit l'atelier paternel.

Tout en s'initiant quelque peu à l'ébénisterie auprès de son père, Grasset fréquenta d'abord l'école primaire, puis entra, vraisemblablement en 1857, à l'École moyenne¹¹ dont l'enseignement était essentiellement axé sur une application pratique dans l'industrie, l'agriculture et les arts, et où François Bocion enseigna le dessin artistique de 1849 à 1890¹²; celui-ci fut certainement témoin de la curiosité naissante de Grasset pour les arts. Peu enchantés par l'idée d'une carrière artistique pour leur fils, les parents de Grasset l'envoyèrent en 1861, à l'âge de 16 ans, à l'École polytechnique fédérale de Zurich, pour y suivre des cours d'architecture; il en fut renvoyé en juillet 1863, vraisemblablement à cause de son manque d'application et de sa paresse.

Bien qu'il rentrât de Zurich sans diplôme, ce séjour ne peut être envisagé comme une période stérile de sa formation artistique et cela grâce à Gottfried Semper, titulaire de la chaire d'architecture de 1855 à 1871. Les seuls documents relatifs à ces années zurichoises ne nous fournissent que des indications anecdotiques sur la vie de cette ville et sur les désillusions de l'étudiant, perdu dans un milieu rébarbatif, offusqué par les méthodes de ses professeurs¹³. De retour dans sa cité natale, Grasset fit un stage de

deux ans (1863-1865) chez un architecte-entrepreneur, Félix Wanner, dont il fut l'homme à tout faire, chargé tantôt de la comptabilité et des dessins d'ornementation, tantôt de l'entretien des plans et des travaux sur les chantiers¹⁴.

C'est chez Wanner que Grasset aurait rencontré en 1865 un sculpteur parisien sans le sou auquel il lia sa destinée pour quelque temps et avec lequel il s'aventura dans une odyssée qui devait les conduire en Egypte.

Le manque d'argent les contraignit toutefois à s'arrêter à Marseille où ils durent se contenter de quelques menues besognes. Connaissant la curiosité intellectuelle de Grasset, on peut se demander, à l'instar de certains commentateurs, s'il suivit des cours à l'Académie de Marseille.

L'embarquement de Grasset et son ami pour Alexandrie en 1866 marque le début d'une période assez romanesque; faute d'une correspondance et de documents sérieux, nous sommes livrés aux récits parfois très anecdotiques des chroniqueurs de l'époque¹⁵: on apprend ainsi que, tandis que le sculpteur se rendit au Caire, Grasset travailla tout d'abord chez un architecte, selon toute vraisemblance le frère de Carolus-Duran¹⁶, puis accompagna au Caire un Anglais qui, après lui avoir offert le voyage, l'abandonna en emportant sa valise. De péripétie en péripétie, Grasset regagna Alexandrie où, placé en pension dans un foyer plein de livres, il bâcla en quelques coups de crayon des portraits, tout en s'adonnant à l'aquarelle. Ce périple égyptien est confirmé par deux aquarelles (dont l'une datée de 1867).

Quant à un éventuel voyage en Italie, nous en sommes réduits à des hypothèses que l'existence de deux «vedute» vénitiennes et d'un paysage «à la romaine» ne suffisent pas à fonder.

C'est à la fin de 1867 que Grasset regagna Lausanne, via Paris où il comptait s'établir; la guerre franco-allemande faisant alors rage, le jeune homme se vit contraint de rentrer au pays en attendant des jours meilleurs. Tout en faisant un peu de sculpture sur bois dans l'atelier de son père, Grasset travaillait à la décoration du théâtre de Lausanne (modifié ensuite dans l'entre-deux-guerres) dont il réalisa «la riche et élégante décoration sculpturale de la première galerie»¹⁷, ainsi que plusieurs détails destinés à la façade. La direction de ces travaux incombait à l'architecte Jules Verrey; comme celui-ci avait quelque peu contribué à l'introduction du style de Viollet-le-Duc à Lausanne¹⁸, on peut se demander s'il fut l'agent d'une rencontre entre Grasset et le théoricien du néo-gothique.

Les raisons pour lesquelles Grasset fit de Paris sa seconde patrie, en 1871, nous demeurent encore inconnues; toutes les hypothèses se révèlent dès lors légitimes, notamment celle du désir d'un terrain plus favorable que Lausanne à l'activité créatrice. Les premières années parisiennes furent vraisemblablement consacrées à l'élargissement de ses connaissances artistiques. En 1872, Grasset travailla chez un décorateur d'étoffes d'ameublement, tout en suivant des cours de dessin dans une académie du soir et en occupant ses loisirs à lire ou à étudier l'archéologie; il découvrit ainsi Viollet-le-Duc dont le *Dictionnaire de l'architecture* parut complet en 1868 et les *Entretiens sur l'architecture* en 1872.

Pour l'artiste lui-même, le début de sa carrière se situait vers 1893:

Mon passé a dû en grande partie se consacrer, presque exclusivement peut-on dire, au gagne-pain. Or, de toutes ces besognes qui m'ont avalé au moins dix bonnes années, je n'ai gardé qu'un confus et peu agréable souvenir. Voilà pourquoi je n'ai pas de *dates* dans ma vie comme d'autres ont des chevrons. Je ne fais que commencer, à un âge où il est presque séant d'avoir fini...¹⁹

Son activité parisienne se distingue avant tout par la multiplicité des techniques pratiquées et par le fait que Grasset menait de front une carrière artistique et un enseignement, grâce auquel, selon la presse contemporaine ou immédiatement postérieure, il dut en grande partie sa réputation: il donna des cours de dessin d'art industriel et de composition décorative, de 1890 à 1903, dans une école non officielle, privée de toute subvention de l'Etat²⁰, l'Ecole Guérin, appelée parfois «Ecole normale d'enseignement du dessin»; le cours de composition décorative dispensé par Grasset résumait en quelque sorte les autres enseignements et les dirigeait vers des résultats pratiques. Ce cours a donné naissance à un recueil de documents précieux, *La Plante et ses applications ornementales* (1896), composé des meilleurs travaux d'élèves, ainsi que la *Méthode de composition ornementale* (1905), somme des expériences décoratives de Grasset.

Parallèlement à cet enseignement, Grasset était chargé d'un cours d'histoire et du dessin de la lettre à l'Ecole Estienne et cela jusqu'à sa mort.

En outre, un article de Mathias Morhardt²¹ nous apprend que sans un malencontreux concours de circonstances, Grasset aurait

été nommé à la tête de l'un des ateliers de l'École des Beaux-Arts de Paris. A cette activité pédagogique s'ajoutait la collaboration à une importante revue, *Art et Décoration*.

Le portrait de Grasset, dépeint par la plupart des chroniqueurs de son temps et révélé par certaines de ses lettres, présente un homme modeste, amoureux du travail en solitaire, ennemi des mondanités auxquelles il préfère son atelier du boulevard Arago. Solitaire, certes, mais non pas asocial ou misanthrope puisqu'il comptait parmi ses amis le Genevois Mathias Morhardt, critique d'art et rédacteur du *Temps*, Edouard Rod, écrivain vaudois mort à Paris en 1910, et Auguste Baud-Bovy, peintre genevois établi à Paris de 1882 à 1888. Son activité d'affichiste, en particulier, le rapprocha d'autres artistes, du monde des arts plastiques aussi bien que du théâtre, comme Sarah Bernhardt par exemple.

Cofondateur avec Guimard, en 1901, de la Société des artistes décorateurs, puis, aux côtés de Lalique, de la Société d'art décoratif français, Grasset fut élu membre permanent du Jury à l'Union centrale des arts décoratifs et sociétaire de la Société nationale des beaux-arts. Il faut aussi signaler sa naturalisation française en 1891, et comme démonstration de l'estime qu'il rencontra alors, sa nomination en qualité de chevalier (1895), puis sa promotion au grade d'officier (1911) de la Légion d'honneur.

C'est en 1917²², le 4 novembre, que Grasset mourut subitement sur le quai de la gare de Sceaux (où il était alors domicilié), un matin qu'il se rendait à son atelier parisien. Quelques années plus tard, en 1933, sa ville natale lui rendait hommage en baptisant de son nom l'une de ses rues.

L'œuvre

Parmi les artistes qui se sont trouvés à la tête de l'Art Nouveau, beaucoup avaient débuté dans le domaine pictural: bornons-nous à mentionner, aux côtés de Grasset, Georges de Feure et Louis Majorelle. Les peintres, pour leur part, manifestèrent un vif intérêt pour les arts appliqués en tant que nouveau moyen d'expression; l'irruption de l'art pictural dans le domaine commercial ou industriel a eu pour initiateurs des artistes comme Daumier, Doré, Chéret, Toulouse-Lautrec, Bonnard et Vuillard²³.

Le cas d'Eugène Grasset est, à ce titre, très significatif de l'évolution de la carrière d'un affichiste: Grasset n'a pas débuté par cette technique, mais bien par le dessin et la peinture, pour se

disperser, par la suite, dans maintes disciplines des arts décoratifs; cependant, à l'encontre d'un Chéret par exemple, il n'abandonna pas ses activités antérieures au profit d'une spécialisation dans l'art publicitaire. L'exemple de Mucha²⁴ est également symptomatique de cet éclectisme propre à l'artiste «Art Nouveau» et dont les antécédents sont à rechercher en Angleterre, dans le cadre du mouvement «Arts and Crafts».

S'il fallait assigner un point de départ à la carrière de Grasset, il faudrait sans doute considérer comme premier jalon de son itinéraire artistique les croquis dessinés dans les marges de ses cahiers au temps de ses études à l'Ecole moyenne de Lausanne. Comme Grasset se passionna très tôt pour les images et les livres illustrés, les critiques se plaisent à relever l'impression que durent produire sur sa jeune imagination les compositions de Gustave Doré, notamment celles du *Journal pour tous* de 1855 à 1862. Bocion se pencha sur les dessins de l'écolier et le stimula certainement, témoins ces paroles d'encouragement: «Toi, il faudra que tu sois peintre»²⁵. On ne possède malheureusement aucun témoignage écrit sur l'opinion du maître; en revanche, une série de dessins (à la plume ou à la mine de plomb) et d'esquisses aquarellées des années 1861 à 1865²⁶ traitant surtout des thèmes lacustres, mais comprenant également des croquis de soldats et de ruines, pourrait permettre de conclure à une influence de l'enseignement et du «style» de Bocion sur Grasset: en effet, à côté de sujets empreints d'un certain académisme, apparaît la thématique propre à Bocion, l'intérêt très marqué pour le cadre naturel, en l'occurrence le Léman. Cependant, à une thématique centrée essentiellement sur une image du lac ensoleillé et paisible, s'ajoutera, chez Grasset, une recherche d'effets plus dramatiques.

Adolescent à l'esprit déjà enclin aux spéculations esthétiques, Grasset fut certainement marqué par l'enseignement de Semper dont les recherches convergeaient principalement vers les arts industriels²⁷; la démarche artistique ultérieure de Grasset n'est pas sans rappeler certaines des théories de Semper.

Toujours à propos de la production de jeunesse, l'inventaire lausannois présente plusieurs aquarelles²⁸, huiles et pastels à sujets lémaniques et citadins, datant de 1860 à 1870, et un certain nombre de toiles de qualité variable, comprenant de fréquentes citations de paysages du XVIII^e et du XIX^e siècles. Il y eut aussi quelques réalisations à caractère public ou officiel: certaines datent de ses années lausannoises, comme le buste modelé vers 1869-1870 pour la tombe du colonel Charles Veillon, qui fut

transposé par la suite du cimetière de La Sallaz à la place du Château à Lausanne; d'autres, telle la statue de la Liberté commandée pour le Tir fédéral de 1876 et un important projet daté de 1885 pour une fontaine à Montbenon, furent exécutées après son installation définitive à Paris, lors de séjours dans sa ville natale.

La production suisse du jeune Grasset comporte donc essentiellement des œuvres picturales et sculpturales. A côté de sujets empreints d'allusions académiques (nus, portraits, scènes religieuses), le paysage occupe la première place dans l'œuvre peint; par ses scènes lacustres et ses vues de la Cité, Grasset participe d'un climat culturel proprement vaudois (François Bocion, Charles Vuillermet): tout en donnant de sa contrée une vision personnelle, les thèmes de Grasset relèvent de l'imagerie locale typique de la fin du XIX^e siècle; en revanche, à l'encontre des œuvres de la plupart de ses compatriotes, la peinture de Grasset n'assume pas une fonction d'illustration patriotique et de décoration domestique (aucun sujet populaire de l'histoire suisse, comme Guillaume Tell ou le Major Davel). Par la suite, la réflexion du jeune artiste sera sollicitée par des préoccupations théoriques et même sociales, à propos de la destination et de l'utilité de l'œuvre d'art.

L'arrivée à Paris marque la rupture avec le cadre étroit de l'imagerie helvétique; plutôt que de se tourner vers le classicisme ou les valeurs bourgeoises, ou de se cantonner dans la sphère de l'académisme, Grasset voua son talent aux arts décoratifs et au monde «industriel».

Si l'on en vient maintenant à considérer la place de l'artiste dans nos musées, on constate qu'aux alentours de 1900 il n'était connu des Lausannois que pour ses œuvres picturales de jeunesse²⁹ et que son œuvre graphique ne fut pas portée à la connaissance du public vaudois; ce qui faisait sa renommée à Paris ne pouvait être présenté, car «le musée de Lausanne n'a pas de salle de sculpture, ni de salle pour les arts appliqués»³⁰, mais aussi et surtout en raison d'une politique d'achat très restreinte au point de vue iconographique et technique (la plupart des investissements étant destinés à des collections de peintures à l'huile). Il fallut la nomination d'un conservateur plus novateur, Emile Bonjour³¹, pour que les premiers sujets parisiens de Grasset fassent leur apparition au Musée des beaux-arts de Lausanne en 1910 à la suite d'une réorganisation consécutive aux dons des collections Gleyre-Clément. En outre, à la réouverture des salles de musée, après le remaniement des tourniquets (1912), Grasset se trouva représenté par de nouvelles techniques: crayon et aquarelle

sur papier avec ses *Quatre Saisons* (1903), chromolithographie avec deux affiches; la salle David, quant à elle, proposait la célèbre affiche pour l'Exposition Grasset au Salon des Cent (1894).

Sur le plan international, Grasset participa à la plupart des expositions collectives d'affichistes à Paris et à l'étranger, entre 1884 et 1910; il exposa bon nombre de ses œuvres picturales, ses estampes et ses projets pour des vitraux dans les Salons parisiens, en Suisse et en Autriche, ainsi qu'à des expositions particulières organisées par un journal (1894, *La Plume* présente une grande exposition Grasset) ou une association (comme la confrérie mystique et occulte de la Rose + Croix). Dans un cadre plus officiel, Grasset collabora aux manifestations mises sur pied lors des Expositions universelles (pour celle de 1900, Grasset aurait réalisé la décoration du Salon du Costume, composé de jeux de treillages et de panneaux ornementaux, ayant pour objectif «la glorification de la mode et l'apothéose de la femme»³²). Toutefois, le fait que Grasset ait figuré à un certain nombre d'expositions telles que le Salon de la Libre Esthétique à Bruxelles (1898) et celui du Champ-de-Mars (1892) corrobore cette volonté d'échapper aux traditions académiques et d'affirmer son individualité; en effet, le Salon de la Libre Esthétique était alors réputé pour son esprit d'initiative dans le domaine des industries d'art et pour la position avant-gardiste de sa section de peinture, tandis que celui du Champ-de-Mars permettait aux exposants de présenter des œuvres en nombre important, sans se soumettre à l'examen d'un jury et sans aucune perspective de récompense.

Chez Grasset, le talent d'ornemaniste se manifesta tout d'abord entre 1880 et 1884 dans l'ébénisterie et les ouvrages de ferronnerie destinés à l'hôtel de Charles Gillot³³ (que Grasset rencontra grâce à leur passion commune pour le japonisme) et au cabaret du «Chat Noir» de Rodolphe Salis: bien que tributaire de l'historicisme, le programme iconographique du mobilier révèle une originalité incontestable dans la recherche du symbole, le culte du naturalisme et la typologie décorative constitutive de l'objet «Art Nouveau».

Par la suite, le vitrail jouera le rôle de technique-pilote puisque Grasset tirera de la mise en plomb des effets décoratifs axés sur le contraste cerne-aplat qu'il utilisera parallèlement dans l'affiche; les cartons pour les vitraux religieux frappent par l'archaïsme de leur vocabulaire, avec des emprunts au répertoire gothique et à celui du XVI^e, alors que Grasset se révèle typiquement «Art Nouveau» dans ses compositions profanes³⁴.

C'est essentiellement par la mosaïque, l'émail, la céramique, le papier peint, l'étoffe, la tapisserie, la broderie et l'orfèvrerie que Grasset se montra le plus novateur en adoptant les formes et l'iconographie typiques de la fin du XIX^e, ce qui lui valut de présenter à l'Exposition universelle de 1900 un lot de bijoux exécutés par la maison Vever.

Encore mieux connues du grand public de l'époque furent ses vignettes pour les timbres français et suisses, notamment pour le Jubilé de l'Union postale universelle (1875-1900).

En 1897, Grasset renouvela la typographie en créant un caractère qui porte son nom et qui fut employé pour la première fois dans le volume *Les Aventures merveilleuses d'Huon de Bordeaux* (édité par Firmin Didot en 1898).

Enfin, c'est en tant que précurseur de Mucha et Chéret qu'il faut citer la contribution de Grasset à l'estampe décorative³⁵, genre très en vogue parmi les collectionneurs; c'est peut-être par ses estampes plus que par ses autres œuvres que Grasset exerça un certain ascendant sur la jeune génération française, en particulier Paul Berthon, dont les estampes adoptent la même thématique allégorique.

Pour donner une vue d'ensemble des réalisations parisiennes, il faut citer également ses innombrables huiles, aquarelles et pastels où dominent les vues de Paris et les sujets historiques, sans compter ses nombreux dessins préparatoires et des croquis architecturaux.

Cependant, si Grasset représente une figure de proue dans l'évolution artistique à la fin du XIX^e, il le doit essentiellement à ses activités parallèles d'affichiste et d'illustrateur.

Sollicité pour des réclames commerciales aussi bien que pour des affiches culturelles, destinées à des maisons d'édition, des galeries d'art ou des théâtres, Grasset se distingue des autres affichistes français par sa prédilection pour un vocabulaire formel d'origine extrême-orientale, associé à la figure féminine, à contenu éthique et narratif, fréquemment exprimé par une attitude méditative, caractéristique des Préraphaélites (type de femme «néo-botticellien»). Sarah Bernhardt n'a certainement pas été étrangère au développement de l'image de la femme chez Grasset³⁶.

Cette façon de diviniser la femme, d'en faire le symbole et la messagère d'une réalité supérieure, rapproche Grasset d'un autre artiste étranger, émigré à Paris vers la fin du siècle: le Tchèque Alphonse Mucha, héritier de Grasset par son système décoratif et

par la polyvalence de sa carrière d'artiste-décorateur; l'émule de Grasset contribua sans doute à la diffusion de l'art de son aîné en se rendant aux Etats-Unis en 1904; cependant, l'Amérique avait déjà produit au tournant du siècle un certain nombre d'affichistes dont le style se révéla extrêmement tributaire de celui de Grasset, notamment Louis-John Rhead³⁷ qui favorisa la vulgarisation des éléments préraphaélites et de l'art de Grasset aux USA. Les Américains connaissaient déjà bien Grasset grâce à ses compositions pour divers magazines³⁸; on lui avait d'ailleurs décerné à Boston, en 1895, la médaille d'or récompensant les affichistes étrangers. Ajoutons que l'affiche tchèque³⁹ subit elle aussi les répercussions des expériences de Grasset notamment.

A côté de l'affiche, l'illustration joua un rôle déterminant dans la production de Grasset en contribuant, par certains aspects originaux, au succès de l'artiste, et en autorisant la critique à parler d'un «style Grasset». L'artiste ne s'est pas limité aux travaux (planches, couvertures, reliures) pour des revues, publications diverses, romans, contes, épopées (comme l'*Histoire des Quatre Fils Aymon*, 1883), traités théoriques⁴⁰, aux réalisations typographiques pour des maisons comme Larousse (pour laquelle Grasset dessina en 1890 l'effigie «Je sème à tout vent»), mais collabora également avec le monde du commerce, plus particulièrement des grands magasins, en composant par exemple des vignettes pour les calendriers offerts à la clientèle («La Belle Jardinière», 1896); de plus, certaines commandes lui étaient adressées par des particuliers (faire-part de mariage, frontispices destinés à des commerçants, couvertures pour des partitions de musique).

Grasset intervint d'ailleurs à un moment capital dans l'évolution de l'art du livre en relation avec l'Art Nouveau: on peut sans autre attribuer le concept «Gesamtkunstwerk» aux illustrations de Grasset où s'établit une relation entre la typographie et l'image qui tend à la complémentarité et même à la symbiose, l'illustration devenant en quelque sorte le simulacre du contenu textuel, à l'image de ce qui était réalisé en Grande-Bretagne, sous l'influence des théories de Ruskin et Morris (qui tiraient leurs références des manuscrits enluminés du moyen âge) et du graphisme est-asiatique.

Qu'il s'agisse de l'image «ornementale» ou de l'illustration «didactique», on constate chez Grasset une certaine tension entre une tendance proche de l'historicisme et une option typiquement «Art Nouveau»; l'attitude rétrospective de Grasset découle, selon nous, de la nostalgie du passé (en particulier du moyen âge), mais



Affiche: *Jeanne d'Arc*, par Sarah Bernhardt, chromolithographie, 1890.

aussi du monde de l'enfance (univers des contes) et de l'être organique (volonté d'adéquation avec la nature); en revanche, le dynamisme abstrait de la plupart des schémas ornementaux que Grasset privilégie par rapport à un mode d'apparition optique plus individuel, témoigne d'une orientation tout à fait nouvelle, liée à l'essor des arts décoratifs français à la fin du XIX^e siècle.

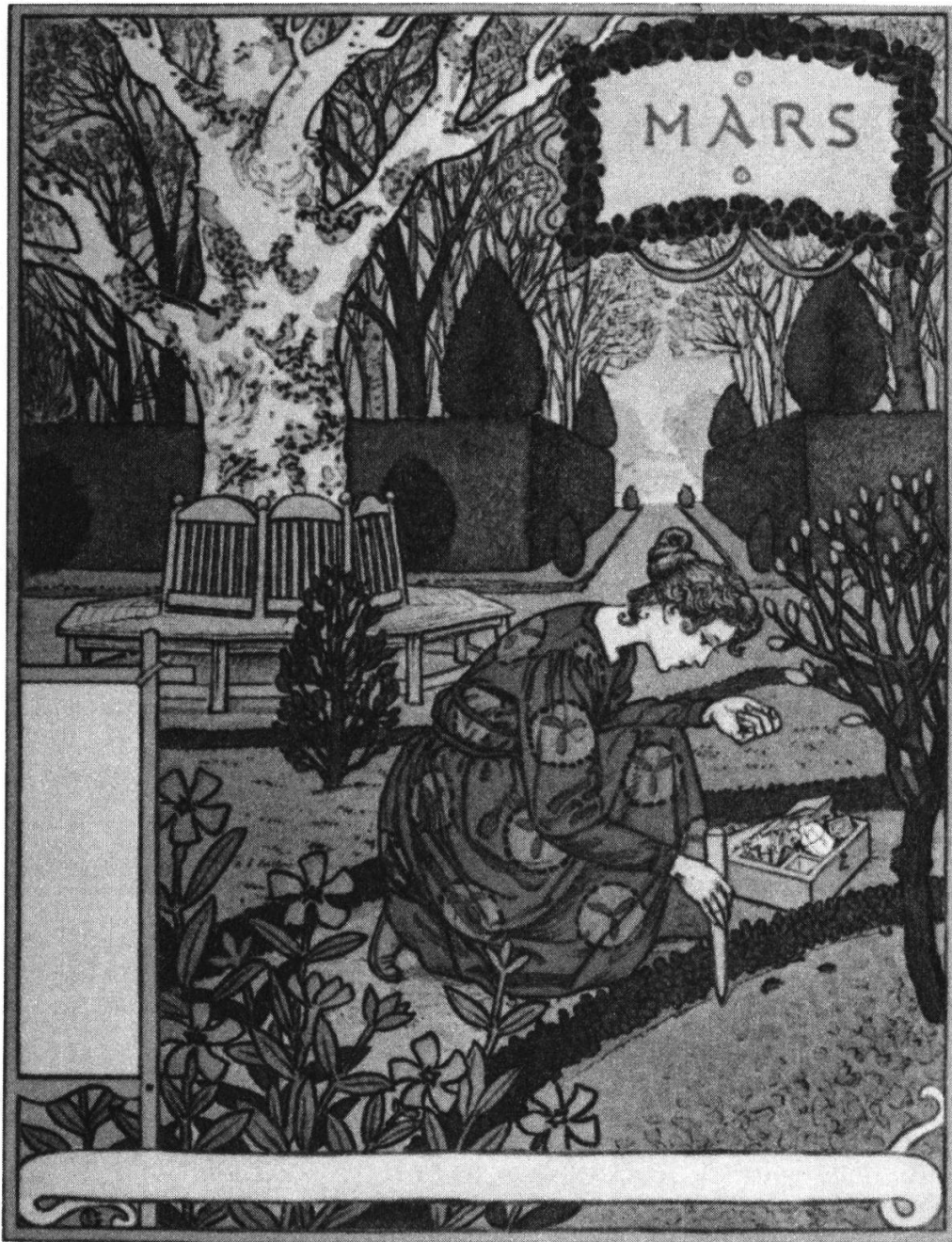
Quelques réflexions sur les écrits théoriques de Grasset

Si certains exégètes de l'Art Nouveau, dont Tschudi Madsen⁴¹, ont défini ce mouvement comme une sorte de «renaissance», cela est dû, en partie, aux innombrables écrits théoriques soutenant son idéologie; les artistes, de plus en plus préoccupés par des problèmes formels essentiellement en relation avec la nature, y ont directement contribué par leurs articles et leurs considérations esthétiques⁴². Cette idée de renaissance résulte sans doute aussi de l'intérêt très soutenu porté aux différentes disciplines artistiques et artisanales.

Lorsqu'un artiste, comme Grasset, se double d'un théoricien et d'un pédagogue, il est intéressant d'essayer d'établir s'il y a une relation ou, au contraire, une dichotomie entre le système esthétique qu'il a élaboré et sa projection dans l'œuvre réalisée.

Dans le cadre de son activité pédagogique, Grasset a produit un certain nombre d'ouvrages théoriques, destinés à étayer les principes et les thèses émis pendant ses cours; il s'agit en quelque sorte d'albums dans lesquels l'illustration occupe une place si capitale qu'elle se substitue parfois au texte, dont l'importance se limite dès lors aux dimensions d'une notice introductive.

Aux ouvrages basés sur une observation scientifique de la nature s'ajoutent des traités théoriques d'un autre type, comme ceux consacrés aux *Costumes de guerre de l'âge du bronze et de l'ère gauloise*, aux *Ouvrages de ferronnerie moderne*, à *250 Bordures*; cependant, toutes les idées contenues dans ces recueils reprennent la réflexion développée dans la *Méthode de composition ornementale* (1905)⁴³; bien que Grasset considérât les explications données dans ce traité avant tout comme un cours parlé ou une sélection de modèles pour les industries, elles représentent en quelque sorte la somme de sa théorie décorative. Ces deux derniers ouvrages sont illustrés par des croquis extrêmement nombreux et variés, destinés à une mise en pratique immédiate, mais



Calendrier de *La Belle Jardinière*, gravures sur bois imprimées en chromolithographie, 1896. *Mars*.

encore fortement dépendants du texte, qui en fournit une description et un développement.

Par contre, l'image se suffit à elle-même, si l'on peut dire, dans *La Plante et ses applications ornementales*⁴⁴; ce recueil, symptomatique de la prise de position de Grasset contre l'imitation et en faveur de la stylisation, est très significatif de ses méthodes d'enseignement puisqu'il résume en effet son cours de composition décorative donné aux professeurs de dessin de Paris.

On a parfois, à l'instar de Tschudi Madsen, défini Grasset comme un artiste spécifiquement «Art Nouveau» parce qu'il vise, par la décoration, à cacher la construction⁴⁵ et qu'il privilégie, en tant qu'élément formel courbe, la tige par rapport à la fleur. Pour d'autres, la fréquence de l'image de la femme, associée à la nature, le goût très prononcé de l'arabesque et la ligne serpentine ont servi, à juste titre d'ailleurs, d'arguments pour attribuer à Grasset cette étiquette.

Ce problème est en grande partie lié à la définition du terme. En effet, par ses écrits, Grasset s'engage dans une polémique contre l'Art Nouveau dont il critique violemment l'appellation, lui reprochant d'insister exclusivement sur la nécessité, pour l'art décoratif, de rechercher l'inédit, de sembler faire abstraction du passé et d'encourager à construire un art de toutes pièces, au mépris des traditions. Pour lui, «il n'y a pas d'Art Nouveau! [...] L'art est toujours nouveau...» ou encore: «[...] l'art, sans cesse renouvelé dans ses formes, demeure du moins éternel dans ses lois fondamentales [...] La nouveauté vient d'elle-même.»⁴⁶ Ce désir de voir surgir un art vraiment nouveau est, selon lui, un signe de prétention et «de profonde maladie artistique»⁴⁷. Mais à cela s'ajoute une exhortation péremptoire: «Il faut sortir de la routine», c'est-à-dire en finir avec l'imitation, la copie, moteurs de l'industrie; celle-ci doit changer ses modèles, car il est impossible de faire dériver un style moderne de la continuation d'un style ancien ou immédiatement précédent. Grasset fait donc preuve de prudence et de scepticisme face à la nouveauté, tout en assimilant un répertoire formel et un programme iconographique typiquement «Art Nouveau».

De l'Art Nouveau, Grasset possède sans conteste la prédilection pour l'ornementation, agent essentiel de l'interprétation des êtres, des animaux et des éléments naturels (les fleurs, surtout), destiné à agrémenter les objets qui nous entourent.

C'est dans l'introduction à sa *Méthode de composition ornementale* qu'il en donne la définition suivante:



Illustration pour *La Plante et ses applications ornementales*, chromolithographie, 1896. *Iris*, planche 2.

L'ornement est né du désir d'exercer notre fantaisie en dehors de l'imitation pure et simple des objets naturels. Il est comme une manière de manifester notre plaisir de vivre et part d'une disposition plutôt heureuse de l'esprit ainsi que s'il s'agissait des apprêts d'une fête (*Méthode*, tome I, p. 1).

Toutefois, l'examen de quelques aspects de la pensée de Grasset nous révèle qu'au-delà de l'Art Nouveau, celle-ci se développe au contact d'un certain nombre de courants esthétiques tout aussi symptomatiques de l'esprit «fin de siècle». Ainsi en est-il de cette notion de jouissance dans et par la création, — résultant essentiellement chez Grasset de l'exercice de l'imagination et de l'ingéniosité décorative déployée lors de la variation à partir d'un élément naturel —, qui apparaît au cœur du système esthétique de plusieurs artistes et théoriciens de la fin du XIX^e siècle: délectation à l'ornementation architecturale chez John Ruskin⁴⁸, elle revêt une connotation éthique et sociale chez William Morris⁴⁹, — qui définit l'Art comme «l'expression humaine de la joie au travail», «ce que le peuple fait pour le peuple, comme une joie pour celui qui le fait et une joie pour celui qui l'utilise» —, à laquelle feront écho de semblables propos, imprégnés de quelque platonisme, dans les *Conférences sur l'Art* d'Oscar Wilde⁵⁰.

En outre, la perception de l'ornement participe d'une expérience purement sensitive, sensorielle:

[...] la forme est un complément nécessaire de notre existence puisque nous jouissons de cette forme par ces sens qui distinguent la forme brute de l'ornée. Ils nous affirment que l'utile pur est laid puisque notre instinct nous avertit de préférer l'utile orné (*Méthode*, p. 3).

La présence d'une terminologie relevant du domaine perceptif inscrit la pensée de Grasset dans le prolongement de certaines théories symbolistes comme celles de Teodor de Wyzewa: celui-ci subordonne la vie de notre âme, — dont la recreation est la tâche de l'Art —, à l'un de ses éléments constitutifs qui lui paraît le plus fondamental, la Sensation⁵¹.

La faculté de composition d'un ornement, poursuit Grasset, est donc un don poétique, [...] car ce don procède aussi de la vision préalable sans laquelle il ne peut exister que de pénibles arrangements dont les soudures et les disproportions montrent le côté artificiel (*Méthode*, p. 3).

«Don poétique» et «vision préalable»: deux termes récurrents à cette époque qui revêtent une signification particulière chez Grasset, tout en le situant bien dans le sillage doctrinal des symbolistes et dans le contexte général de la fin du XIX^e siècle où littérature, peinture et arts décoratifs sont intimement liés, notamment au sein du mouvement préraphaélite⁵². On ne peut s'empêcher de penser aussi aux aspirations de Richard Wagner dont la théorie artistique appelait la fusion de toutes les formes de l'art dans une intention commune («L'Art, selon Wagner, doit créer la vie») et en vue d'une rénovation de l'art⁵³.

L'importance accordée à la «vision préalable», précédant l'acte créateur, fait allusion à cette attitude réfléchie et active du sujet face à l'objet, à cette exigence d'observation scientifique de la nature stipulée par Grasset qui, par «nature», entend le monde visible et non l'aspect caché des êtres et des choses; l'observation clinique de la nature met l'artiste, à l'instar du savant, en présence de l'ordre qui y règne, source et stimulant du processus de création, car:

Tout dans la nature n'est que combinaison et construction, et cet ordre de toutes choses nous domine dans notre individu et dans toutes nos idées. Voilà pourquoi nous ne pouvons nous intéresser qu'aux arrangements voulus [...] (*Méthode*, p. XII).

Ce postulat métaphysique n'a certes rien d'original puisqu'il nourrit aussi la réflexion de Viollet-le-Duc⁵⁴; c'est précisément cette analogie qui nous semble corroborer au mieux la filiation entre Viollet-le-Duc et Grasset, si souvent évoquée par la critique à propos de leur intérêt commun pour le moyen âge: en effet, tous deux souscrivent à l'idée d'une création humaine parallèle à celle du créateur divin, exprimée ainsi par Grasset:

Aussi, dans notre art, disposer des formes sans ordre préconçu ne nous suggère rien; au contraire, lorsque notre volonté réfléchie intervient, il se produit comme une création de l'homme parallèle à celle de la Nature et suivant les mêmes lois. Nous y prenons alors un plaisir qui est une sorte d'affirmation de notre existence et de nos facultés (*Méthode*, p. XIII).

Pour parvenir à cette exactitude dans l'observation de la nature, puis dans la réalisation de l'œuvre d'art, Grasset prône une méthode de travail orientée vers l'étude (et non l'imitation) des expériences effectuées par le passé et enrichie par l'acquisition

d'une multitude de connaissances scientifiques dans diverses disciplines, parmi lesquelles la géométrie détient la primauté⁵⁵. Ici encore, Grasset reste fidèle à une tradition nourrie qui, de Léonard de Vinci à Viollet-le-Duc, puis jusqu'au XX^e siècle, valorise l'aspect cognitif de l'acte créateur.

Ainsi, à la «lecture» des affiches et des illustrations de Grasset, le spectateur est frappé par la richesse et l'éclectisme de leur vocabulaire décoratif qui semblent en contradiction avec la simplicité et la clarté prônées par le théoricien; on remarque fréquemment l'application plus ou moins littérale de schémas décoratifs énoncés dans sa *Méthode de composition ornementale*, motifs géométriques rectilignes ou courbes sur lesquels il opère un certain nombre de variations à partir de styles connus, mais sans aucun souci chronologique ou stylistique: entrelacs de type irlandais coexistant avec des chapiteaux d'inspiration ravennate, citations antiques ou médiévales rivalisant avec des allusions à l'orientalisme, notamment au japonisme (apparaissant surtout dans le traitement des bordures, frises et encadrements par rapport auxquelles l'artiste prend quelques libertés à la manière des estampes: interruption du cadre, empiètement sur les bords), enfin, éléments «visionnaires» dans le style de William Blake ou emprunts à la typologie de l'héraldique. Pour Grasset:

[...] la figure géométrique en elle-même n'est pas un ornement si elle n'est pas modifiée: c'est un absolu dépendant bien plus du raisonnement que de l'ornement.

Cependant, les formes géométriques à petite échelle et servant à produire, répétées en grand nombre, un effet d'ensemble, peuvent servir d'ornement (*Méthode*, p. 9).

A cette virtuosité ornementale s'ajoute un impressionnant éventail de connaissances permettant à l'artiste de maîtriser aussi bien la représentation de machines de guerre et d'ouvrages stratégiques (comme dans les illustrations pour *l'Histoire des Quatre Fils Aymon*), de costumes romains ou gaulois (conservés dans des albums de dessins) que celle des animaux, des végétaux ou de certains matériaux (citons, à titre d'exemple, le recueil technique intitulé *Ouvrages de ferronnerie moderne*).

Leitmotiv très significatif de l'Art Nouveau⁵⁶, mais aussi hérité de Botticelli, par l'intermédiaire des Préraphaélites, et présent chez Gottfried Semper, ainsi que dans l'esthétique de Charles Blanc⁵⁷, la nature, source de toute décoration, est donc traduite,

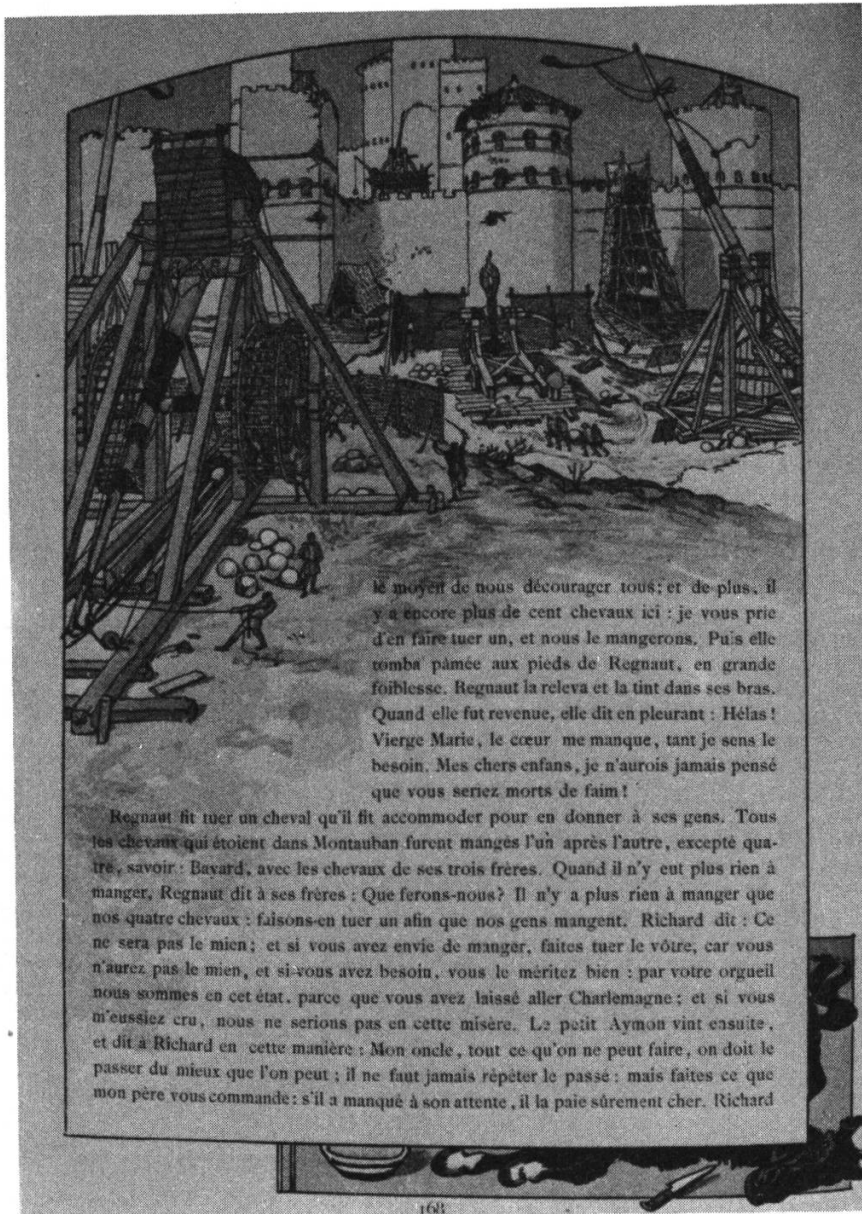


Illustration pour l'*Histoire des Quatre Fils Aymon*, 1883, chromolithographie, p. 168.

chez Grasset, dans le détail plutôt que dans l'effet atmosphérique immédiat («impressionniste»); de plus, le décor végétal se trouve fréquemment associé à l'image de la femme; cependant, Grasset ira au-delà de l'association pour atteindre pratiquement la fusion d'un membre, comme une main, et d'une plante, visant par là à mettre en évidence la force organique qui leur est commune (l'exemple le plus pertinent nous est fourni par l'affiche de Grasset pour sa propre exposition au Salon des Cent (1894), où la main gauche de la jeune fille se métamorphose presque en une fibre végétale). Ainsi se trouve réactualisé un thème cher aux Préraphaélites, dont le principal objectif tendait à réunir l'art et l'éthique en mettant au service de l'irréel un naturalisme extrême, et qui prélude aux aspirations d'Oscar Wilde, désireux d'assigner à l'art une valeur à la fois plus spirituelle et plus décorative⁵⁸. C'est précisément par cette prise de position esthétique que Grasset se différencie et se distance des autres affichistes: son art s'enrichit d'une signification supérieure à la pure fonction publicitaire⁵⁹.

S'il est de fait que le dessin, par rapport à la couleur, a été privilégié dans la réflexion de maints théoriciens des arts décoratifs de la deuxième moitié du XIX^e siècle, Grasset, lui aussi, lui accorde de l'importance dans l'activité créatrice⁶⁰. Dans sa *Grammaire des Arts du dessin* (1860), Charles Blanc subordonne architecture, sculpture et peinture au dessin⁶¹, tandis que, quinze ans plus tard, cette même conception transparaît de la démarche préconisée par Viollet-le-Duc qui déclare qu'«on n'apprend à voir qu'en dessinant»⁶²; toutefois, c'est avec les principes émis par Owen Jones que ceux de Grasset présentent le plus d'analogies: celui-là ne peut dissocier la création artistique de l'obéissance aux lois imposées par la construction géométrique et le dessin⁶³.

Grasset ne pouvait concevoir son programme décoratif sans une connaissance approfondie du dessin comme instrument indispensable au travail de l'ornemaniste, mais aussi comme condition *sine qua non* de la simplicité et de la spontanéité que doit présenter l'œuvre achevée:

Tout ornement doit, de préférence, garder quelque chose du croquis, ou tout au moins être exécuté avec légèreté et vivacité (*Méthode*, p. XVIII).

Si ces qualités de clarté et de naturel ont été sauvegardées dans l'ensemble de ses dessins au crayon ou à la plume, elles n'apparaissent guère dans la plupart de ses réalisations ornementales où le souci du détail et une certaine saturation de l'espace l'empor-

tent incontestablement, sans qu'on puisse attribuer cela à une incohérence entre la théorie et la pratique de Grasset, puisque, dans le cas des illustrations, il s'agit d'œuvres destinées à une perception à courte distance.

Si, pour Grasset, le sens artistique doit, par principe, se garder de recourir à la subtilité, c'est que celle-ci est synonyme de

recherche de l'absolu (*Méthode*, p. VII); or, l'absolu n'existe pas en art à cause de la variation, c'est-à-dire du droit de chacun de modifier telle ou telle donnée selon sa fantaisie et dont la seule limite est le bon goût inné ou, si l'on préfère, le véritable sens artistique (*Méthode*, p. VII).

Varier et modifier, tel est le credo formulé par Grasset qui condamne en revanche la volonté d'innover, car

[...] l'invention vient toute seule et ne saurait être provoquée. [...] L'art ornemental, pas plus que les autres, n'échappe à cette loi; il n'a pas besoin de formes nouvelles, formes qui ne peuvent être forgées que dans la recherche du hasard et dans un état d'interversion intellectuelle. Ce qui peut être nouveau, c'est le système d'arrangement de formes naturelles ou abstraites connues, et ces systèmes peuvent varier à l'infini comme le tempérament des divers artistes. Innover, c'est conserver en modifiant (*Méthode*, p. V).

Dès lors toute l'originalité de Grasset provient de ce système d'arrangements de formes naturelles ou naturalisantes et de formes abstraites (procédant seulement «de la fantaisie jointe au raisonnement, sans aucune intervention d'imitation naturelle», *Méthode*, p. IX), souvent empruntées à des styles familiers:

L'ornement uniquement tiré de l'imitation des objets naturels devient facilement fastidieux et rebutant si l'artiste ne lui crée pas des oppositions d'effets au moyen de l'ornement abstrait, c'est-à-dire de celui qui est purement inventé au moyen des propriétés des lignes et des figures diverses, et qui ne ressort que de l'ingéniosité et de la fantaisie de l'auteur sans aucune imitation apparente. Les lois sont la logique, l'équilibre et la variété. Il peut être aussi riche d'effet que les plus richissimes compositions de plantes (*Méthode*, p. XIII).

Ces propos mettent en évidence le profond besoin, ressenti par Grasset, de libérer l'art de l'imitation et soulignent l'ascendant exercé en particulier par la réflexion de Charles Blanc⁶⁴, d'autant

plus frappant à une époque où l'historicisme remportait encore quelques suffrages et où le réalisme n'était pas encore mort. Grasset déplore le fait suivant :

[...] depuis l'époque de la Renaissance, on a pris la funeste habitude de traiter tous les ornements, qu'ils soient tissés, peints ou imprimés sur les surfaces, comme si on les voyait en relief, [...] cette habitude a conduit peu à peu, comme dans tous les autres Arts, sans exception, au réalisme absolu.⁶⁵

Pourtant, on constate que, dans *La Plante et ses applications ornementales* (1897), Grasset part d'une représentation réaliste ou naturaliste, dans laquelle une plante est d'abord scrupuleusement étudiée, à chaque étape de son développement organique; s'il y a donc imitation dans un premier temps, c'est exclusivement pour des raisons scientifiques et didactiques; l'être naturel sert de point de départ au processus de stylisation (défini par Grasset comme la représentation «modifiée» d'un objet naturel⁶⁶) d'où l'allure décorative de la plante elle-même et le style propre à sa disposition naturelle pourront se dégager, sans que cette interprétation fasse disparaître le caractère intrinsèque du végétal.

Cette prudence envers l'imitation se manifeste dans le domaine du vitrail que Grasset envisage comme «un travail indépendant de toute imitation servile, mais en profitant de ce que nous pouvons savoir de la Technique ancienne qui n'a pas été dépassée»⁶⁷. Dans son rapport sur les vitraux de la cathédrale de Lausanne, Grasset dresse un historique du vitrail (du point de vue iconographique, stylistique et formel) dont les points forts témoignent de sa désapprobation envers l'esprit iconoclaste de la Réforme et de son respect pour Victor Hugo et John Ruskin qui, assistés par des archéologues et architectes comme Didron, Lassus et Viollet-le-Duc, contribuèrent à la réhabilitation du gothique et prouvèrent que «ces édifices si intéressants du moyen âge étaient des chefs-d'œuvre non seulement de logique et d'admirable fantaisie, mais encore de pur sentiment religieux émané d'une foi sincère».⁶⁸

De plus, en prêtant au vitrail notamment une fonction allégorique, Grasset reprend les théories émises par l'Abbé Suger de Saint-Denis (particulièrement l'anagogie, à l'instar de Denys l'Aéropagyte):

Combien de belles verrières agissent sur l'âme en l'élevant et en la prédisposant aux mystères de la religion et aux pensées dégagées de toute matérialité.⁶⁹

Néanmoins, Grasset accorde la primauté à l'effet décoratif auquel il subordonne le sujet, témoignant par là d'une indéniable modernité:

Le vitrail n'est aucunement un tableau; c'est une décoration basée avant tout sur un jeu de couleurs.⁷⁰

Dans la plupart de ses exercices de stylisation, Grasset fait prévaloir la couleur, seule garante du progrès artistique, sur le relief, car «si le dessin est la décision de l'idée matérialisée, la couleur en est la sensibilité visible» (*La Plante*, introd. p. III). Cette conception de la création, légèrement teintée de platonisme, conduit Grasset à formuler un certain nombre de critiques envers ses contemporains, en particulier dans un article rendant compte d'une «Exposition de Soieries au Musée Galliera»⁷¹ qu'il conclut par cette déclaration percutante:

[...] C'est l'esprit réaliste et terre à terre, détestable dans tous les arts, qui est cause de cette absence, disons le mot, de Poésie, car on peut trouver celle-ci aussi bien dans une belle soie que dans l'œuvre d'Art de l'ordre le plus élevé.

Cette aspiration est en partie liée à la recherche de richesse qu'on ressent dans beaucoup d'œuvres de Grasset, ainsi que dans certains écrits; dans plusieurs compositions, cette quête est poussée si loin qu'elle provoque parfois une sensation de saturation de l'espace, — comme on l'a déjà relevé plus haut —, qui va à l'encontre de l'exigence d'aération posée par l'artiste:

[...] tout groupement doit laisser pénétrer le fond entre toutes les formes, condition absolue de légèreté et de réussite [...] (*Méthode*, p. 190).

Pour fuir la froideur des surfaces lisses continues, Grasset recourt à la «vibration des surfaces unies par des moyens primitifs» (*Méthode*, p. 160) qui consistent en détails ornementaux extrêmement complexes et raffinés, conférant à l'œuvre un caractère de préciosité et exigeant une lecture appliquée; cette constatation contredit la définition que Grasset propose de la notion d'effet:

Tout ornement qui ne fait pas grand effet vu à distance est, pour ainsi dire, complètement sacrifié. Aussi faut-il faire consister l'effet en moyens plus frappants, simples et robustes que

rien ne peut entamer, pas même le plus exagéré « fignolage » des détails, bien que celui-ci soit toujours nuisible. Si leur vue ne devait en souffrir, je dirais aux artistes : travaillez dans un local mal éclairé, car vous serez obligé de forcer vos effets pour les rendre visibles (Méthode, pp. 243-244).

C'est dans ce même ordre d'idées que Grasset recommandait aux artistes de s'inspirer du moyen âge et de ses vitraux qui suggèrent

des moyens d'expression précieux à connaître [...] la clarté et la franchise de la composition, la prédominance des silhouettes sur les agglomérations et de la simplification sur les aspects réels de la nature. En un mot, ils sont une bonne leçon décorative [...]

L'art décoratif, quel qu'il soit, ne s'accommode pas en effet des aspects réels et pittoresques. Il faut qu'une sorte de convention intervienne pour séparer l'essentiel de l'accessoire à cause de la vue à distance et par le fait que l'œil du spectateur est très indifférent au fignolage de l'artiste. Ce n'est pas toujours une simplification, c'est souvent une accentuation et même un enrichissement.⁷²

Ces diverses réflexions laissent apparaître la contradiction, existant parfois chez Grasset, entre la théorie et la pratique. Par ses principes (typologie décorative privilégiant le dessin et la couleur, étude de la nature, choix iconographiques), il adhère aux idées nouvelles de son temps, qui tendent à faire de l'art un moyen de persuasion assimilable par chacun. Si l'on en revient à l'œuvre, on constate dans les illustrations de livres, destinées précisément à une perception à courte distance, que Grasset s'écarte de sa théorie en s'attachant au détail plutôt qu'à l'ensemble; en revanche, ses affiches évoluent, au fil des années, dans une direction stylistique déterminante par rapport à l'essor de l'art publicitaire en France et en adéquation progressive avec les postulats théoriques de l'artiste: à une démarche qui privilégie le détail et que l'on pourrait qualifier d'« analytique » (démarche très tributaire de l'historicisme et fortement attachée à la technique picturale) succédera un langage formel davantage axé sur un système décoratif « Art Nouveau », bidimensionnel.

Cette libération progressive, par rapport à une conception esthétique académique, atteindra son point culminant à partir de 1894, dès que Grasset aura fait siennes les découvertes des Préra-

phaélites. En outre, c'est dans ces mêmes années que l'artiste crée la plupart de ses vitraux: l'intérêt pour cette discipline des arts décoratifs aura d'importantes répercussions sur ses œuvres graphiques. De plus, la pénétration de l'influence japonaise en Europe, dans la deuxième moitié du XIX^e, n'est certainement pas étrangère à cette tendance simplificatrice (accentuation du motif principal, emploi d'aplats de couleurs, de cernes).

Pour terminer, il conviendrait de mentionner encore l'antagonisme existant, chez Grasset, entre l'idéal socialiste ou socialisant, émanant de certains de ses textes, et son talent que l'on pourrait qualifier d'«aristocratique», réservé à une élite relativement cultivée, capable d'apprécier le symbolisme des représentations féminines ou le répertoire ornemental riche en citations diverses.

Sans doute Grasset n'était-il alors ni le seul, ni le premier à préconiser l'abolition de la barrière séparant les Beaux-Arts des arts appliqués, grâce à un art directement destiné au peuple⁷³. A cet égard, il reste particulièrement imprégné de l'enseignement de Gottfried Semper, partisan acharné d'une éducation artistique du peuple (que pourrait garantir, dans un premier temps, la suppression de la discrimination académie-écoles des arts appliqués, au profit de l'établissement d'ateliers «populaires») et d'une valorisation des rapports entre l'architecture et l'artisanat⁷⁴; toute création, qu'elle soit artisanale ou architecturale, ne doit jamais perdre de vue le sens de l'objet, son but et les propriétés de son matériau; quant à la décoration, toujours selon Semper, il faut qu'elle soit en adéquation parfaite avec l'usage auquel est affecté cet objet⁷⁵.

Toutefois, c'est l'Angleterre qui se veut l'instigatrice de cette dialectique de l'«utile»; on en trouve la source chez William Morris⁷⁶, puis chez Oscar Wilde, qui désire même «sanctifier les instruments d'usage quotidien»⁷⁷. William Morris, fondateur du mouvement «Arts and Crafts» et très proche de Grasset par la pluralité de son activité, ainsi que par ses aspirations socialistes (quand bien même il les mit au service d'un engagement politico-social, tandis que cette quête restait très implicite chez Grasset), a sans doute beaucoup influencé Grasset qui va jusqu'à faire découler sa définition du style de l'exigence d'utilité:

On oublie que deux lois des plus importantes commandent l'art ornemental. La première, c'est que la forme d'ensemble des objets ornés doit être adaptée à l'usage de ces objets, et que cette forme ne doit pas être altérée par ces ornements [...]

La deuxième loi est que la matière oppose une limite à la représentation exacte des objets naturels, et que cette limite ne doit être franchie par aucun tour de force, ainsi qu'on l'a vu.

De la combinaison étroite de ces deux principes dérive le style, c'est-à-dire l'appropriation spéciale de l'imitation d'un objet à un but défini et à une matière donnée.⁷⁸

Si la position de Grasset, par rapport au contexte doctrinal et à la condition des artistes décorateurs de la fin du XIX^e siècle, nous a paru digne d'intérêt, c'est qu'il représente un cas exemplaire. On constate en effet l'absence, dans son œuvre, d'une thématique à caractère social ou politique, telle qu'on la trouve chez Steinlen, par exemple; l'affiche de Grasset, que l'on pourrait qualifier d'«esthétique», ne remet rien en question: elle représente, d'une manière plus ou moins détachée, un monde idéalisé; la nostalgie du passé, qui se manifeste notamment dans l'hétérogénéité de ses emprunts à des styles antérieurs, relie Grasset à la tradition romantique et à l'esthétique symboliste: il offre, dans une certaine mesure, l'image d'un artiste ayant créé, au moyen de techniques artistiques s'adressant directement au public, une sorte de refuge culturel par rapport à un monde industrialisé.

Ainsi apparaît, peut-être d'autant plus clairement, la parenté de carrière entre Grasset et Morris entre autres: ornemanistes très doués et hautement cultivés, fervents défenseurs d'un art populaire et aspirant tous deux à un renouveau artistique, ils n'ont pas atteint par leurs œuvres la clientèle escomptée: en effet, le climat de la vie quotidienne, très positiviste, attirait peu vers les théories spéculatives des artistes et vers une esthétique aussi originale et raffinée. Destinées au peuple, les œuvres de Morris restèrent cependant l'apanage d'une élite fortunée, vu leur manufacture très coûteuse; quant à Grasset, s'il fut salué de son vivant comme le «chantre des arts décoratifs» et «commandité» par des grands magasins, ses muses n'ont guère franchi le seuil des cabinets d'estampes...

Mais, tandis que Morris n'a jamais cessé de retenir l'attention de la critique, l'éclipse de Grasset dans l'intérêt porté à l'Art Nouveau reste une énigme. Peut-être faut-il en chercher les raisons dans la lutte menée par les tenants de l'Art Nouveau contre l'éclectisme et l'historicisme, tendances qui restent très présentes dans bon nombre d'œuvres de Grasset.

LISTE DES PRINCIPAUX OUVRAGES THÉORIQUES
DE GRASSET

Costumes de guerre de l'âge du bronze et de l'ère gauloise. Paris, Cahiers d'enseignement illustrés, N^{os} 7 et 8, 1883.

La Plante et ses applications ornementales, sous la direction d'Eugène Grasset. Introduction de Grasset. Paris, Librairie centrale des beaux-arts, 1896.

L'Architecture moderne jugée par Eugène Grasset. Paris, 1896.

L'Art Nouveau. Conférence de Grasset à l'Union centrale des arts décoratifs, le 11 avril 1897. Paris, de Malherbe, 1897. Ce texte se trouve également dans la *Revue des arts décoratifs*, N^{os} 5 et 6, mai-juin 1897.

L'Animal dans la décoration, par M. P. Verneuil. Introduction et illustrations de Grasset. Paris, Librairie centrale des beaux-arts, 1897.

250 Bordures, par Albrizio, Bacard, Barberès, Benedictus, Bellery-Desfontaines, Bourdon, Cauvy, Dufrene, Follot, Gillet, Verneuil, avec quelques notes sur la composition des bordures de Grasset. Documents ornementaux publiés sous la direction de Verneuil. Paris, Librairie centrale des beaux-arts, 1904.

Méthode de composition ornementale.

Tome I : Eléments rectilignes.

Tome II: Eléments courbes.

Paris, Librairie centrale des beaux-arts, 1905.

Ouvrages de ferronnerie moderne, Grilles, balcons, rampes, portes-cochères, etc. Paris, Librairie centrale des beaux-arts, 1906.

Rapport au comité de restauration de la cathédrale de Lausanne, concernant les vitraux destinés à être exécutés pour cet édifice. Lausanne, 1915.

(A noter que l'artiste formula aussi certaines réflexions théoriques dans des articles parus dans différentes revues, en particulier dans *Art et Décoration*.)

NOTES

¹ Citons à titre d'exemple, parmi les peintres vaudois: Eugène Grasset, qui arrive à Paris en 1871, Ernest Biéler en 1880, Théophile-A. Steinlen en 1881, Félix Vallotton en 1882, René Auberjonois en 1897 et Marius Borgeaud en 1900.

² Voir à ce sujet H. Chr. von Tavel, *Un Siècle d'art suisse*, Genève, Skira, 1969; M.-Chr. Vallon, *Aspects de la vie artistique à Lausanne 1848-1906*, mémoire de licence, Lausanne, 1976.

³ Ces transformations sont dues en particulier au perfectionnement de la technique dans les arts graphiques. Gottfried Engelmann invente la chromolithographie en 1847. Charles Gillot, fils de l'imprimeur Firmin Gillot, hérite, en

1872, à la mort de son père, d'un brevet appelé «panéiconographie» ou zinco-graphie (1850), qui permettait de graver chimiquement sur zinc des dessins et de les imprimer simultanément au texte, et qu'il améliorera en enduisant la plaque de zinc de bitume de Judée, ce qui la rend sensible aux procédés de gravure photochimique. En 1876, Charles Gillot, réunissant l'œuvre de son père et les progrès de la photo-impression, ouvre le premier atelier français de photogravure. Pour faire intervenir la couleur dans l'illustration, il met au point, en 1877, un procédé appelé «gillottage» utilisant une carte gaufrée traitée par grattage, qui permet d'obtenir une série de demi-teintes, les planches étant encrées de couleurs différentes. Gillot s'adresse à Grasset pour mettre en application cette nouvelle découverte.

⁴ Cf. W. Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* (1931), in: *Œuvres*, t. II: *Poésie et Révolution*, Paris, Denoël, 1971, pp. 171-210.

⁵ Voici quelques exemples du type d'éloges réservés à Grasset:

«Un maître de l'Art décoratif», déclare Henri Eon, qui voit encore en Grasset «le père et l'inspirateur de l'Art Nouveau», *La Plume*, février 1900, N° 260.

«Grasset mérite donc bien le nom d'artiste universel...» affirme Camille Lemonnier, *ibid.*

«Initiateur d'une révolution», proclame Mathias Morhardt, dans son article «Les Artistes Vaudois à Paris. M. Eugène Grasset», *Gazette de Lausanne*, 2 mars 1893.

«Un Magicien» pour Gabriel Mourey, *Art et Décoration*, janvier 1903.

⁶ C'est le cas notamment dans les articles d'Adolphe Du Lex et Arnold Bonard, *La Patrie suisse*, 12 juin 1895 et 12 décembre 1917, et surtout de Mathias Morhardt, correspondant genevois à Paris, qui a beaucoup contribué au succès de Grasset. Voici une lettre de celui-ci qui témoigne de sa reconnaissance envers son compatriote:

65 B^d Arago
Paris, le 8 mars 93

Cher Monsieur,

Lorsque vous me disiez l'autre jour que je devrais être connu dans mon pays d'origine j'étais loin de m'attendre à l'être aussitôt.

Grâce à vous, à votre trop élogieux article la chose est faite.

Je vous en suis profondément reconnaissant, non pas que je tienne à sortir d'une obscurité qui m'est chère, mais parce que je suis heureux de rencontrer des esprits qui veulent bien s'intéresser à mes travaux et qui le prouvent par des actes.

En effet, je ne sais si je vous l'ai dit, je considère mon travail comme mon unique plaisir, et je pense que pour bien faire, il en doit être ainsi, sans chercher hors de soi-même à en tirer d'autres satisfactions; j'aime aussi l'obscurité par goût de travailleur solitaire et j'éprouve une gêne à me faire voir en grand jour comme quelqu'un dont on arracherait brusquement le drap de lit qui le recouvre.

Accablé de multiples travaux, je n'ai pu que ce soir seulement trouver un court instant pour vous témoigner ma vive gratitude.

Excusez-m'en et croyez-moi désormais votre sincèrement dévoué

E. Grasset

(Genève, BPU: Man. fr. 4202 f. 71-72)

⁷ L'étude de l'esthétique et de l'œuvre de Grasset n'a été qu'esquissée dans les principaux ouvrages sur l'Art Nouveau:

St. Tschudi Madsen, *Sources of Art Nouveau*, Oslo, Aschehoug, 1956. H. Seling, *Jugendstil. Der Weg ins 20. Jahrhundert*, Heidelberg, Keyser, 1959. R. Schmutzler, *Art Nouveau, Jugendstil*, Teufen, Niggli, 1962. H. H. Hofstätter, *Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei*, Köln, DuMont, 1963. St. Tschudi Madsen, *L'Art Nouveau*, Paris, Hachette, 1967.

A signaler, entre autres, l'absence de toute information relative à Grasset dans les ouvrages de H. Chr. von Tavel, *Un Siècle d'art suisse*, Genève, Skira, 1969, ou de E. H. Gombrich, *The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art*, Oxford, Phaidon, 1979.

L'approche de l'artiste est aussi rendue difficile par le fait qu'on dispose de peu de correspondance et qu'il n'eut pas de descendant direct. Aucun catalogue de son œuvre n'a été publié jusqu'à ce jour. L'essentiel de ma recherche repose sur le matériel bibliographique disponible à Lausanne et à Paris, sur quelques lettres déposées dans des archives lausannoises et genevoises, sur les œuvres conservées dans les musées suisses et parisiens et sur celles détenues par la famille de l'artiste à Prilly et L'Abergement. Cf. *L'affiche et l'illustration chez Eugène Grasset 1845-1917*, mémoire de licence que j'ai présenté à Lausanne en juin 1976.

⁸ Relevé, entre autres, in: von Tavel, op. cit.

⁹ Date souvent controversée, mais confirmée par l'Office de l'Etat-Civil de Lausanne.

¹⁰ Originaires et bourgeois de L'Abergement, les Grasset descendent des Sires d'Eclépens. Le Musée historique de l'Ancien-Evêché, à Lausanne, possède une généalogie manuscrite et les armoiries des Grasset (archives G.-A. Bridel).

¹¹ Fondée en 1837, au N° 5 du chemin Neuf (rue de l'Université), elle devint «Ecole industrielle cantonale» par la loi du 21 mai 1869 et prit le nom de «Collège scientifique cantonal» en 1908. Voir: *Ecole industrielle cantonale*, notice historique, Lausanne, Borgeaud, 1902.

¹² Peu d'indications à ce sujet; on sait seulement que Bocion fut remplacé par François Bonnet en 1851-1852 et qu'on le chargea de dessiner l'uniforme des élèves.

¹³ In: lettres de Grasset à un ami (Zurich, 27 nov. 1861, ainsi qu'une lettre non datée), Lausanne, BCU: Man. I. S. 1817, 221.

¹⁴ Cette période reste encore mystérieuse; certaines indications relatives au salaire de Grasset sont rapportées par une citation de l'artiste dans *La Patrie suisse*, 12 décembre 1917.

¹⁵ Anecdotes citées par M^{me} Renard dans *Au Foyer romand*, 1905.

¹⁶ Charles Durand, dit Carolus-Duran, peintre français (Lille 1837-Paris 1914). Portraitiste apprécié de son temps, il est l'auteur de *La Dame au Gant* (1869, Louvre).

¹⁷ In: A. Huguenin, *Histoire du Théâtre de Lausanne (Saisons 1871-1913/14)*, Lausanne artistique, 1913, p. 19. Le cabinet des estampes de la BCU, Lausanne, possède deux photographies des détails de la salle et de la scène, 1871, d'Emile Gos.

¹⁸ J. Verrey collabora aux côtés de Viollet-le-Duc à l'édification d'églises non nationales, témoins du style néogothique (église écossaise de Rumine, 1877).

¹⁹ Lettre de Grasset à Mathias Morhardt, Paris, 10 octobre 1893.

²⁰ Le scepticisme de Grasset envers les académies se traduit dans cette appréciation: «[...] Le nombre de ces Fabriques à peintres est innombrable, l'Usine la plus importante est chez Julian rue du Dragon, derniers procédés de l'Institut» (lettre à Edouard Rod, 26 octobre 1901; Lausanne, BCU: Man. I.S. 454).

²¹ In: *Gazette de Lausanne*, 2 mars 1893.

²² A noter que Grasset est né la même année que le célèbre artiste anglais Walter Crane, proche aussi de Grasset par son activité d'illustrateur et son programme décoratif, ainsi que par son désir d'unité au sein des arts.

²³ Même phénomène de relation très étroite entre les arts et les arts décoratifs en Allemagne et en Autriche (exemples d'encadrements de tableaux où moulures et peintures semblent se fondre, chez Max Klinger et Ludwig Hoffmann notamment), d'où la création du terme «Gesamtkunstwerk», traduisant cette aspiration à l'unité dans l'art, fondamentale à la compréhension de l'Art Nouveau.

²⁴ C'est à Alphonse Mucha que revient fréquemment l'apanage du succès parisien en tant que rénovateur de l'art publicitaire. Dans l'une des monographies consacrées à son père, Jiri Mucha met en évidence la filiation entre Grasset et Mucha et le respect témoigné par celui-ci pour son prédécesseur. In: J. Mucha, *Alphonse Mucha. His Life and Art*, London, Heinemann, 1966.

²⁵ Citation tirée de *La Patrie Suisse*, 12 juin 1895.

²⁶ Toutes ces œuvres sont rassemblées en un album déposé au département des estampes de la BCU, Lausanne.

²⁷ Voir: G. Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Aesthetik*, Frankfurt a. M., Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1860.

²⁸ L'aquarelle est une technique chère à Grasset; il la pratiquera toute sa vie, parfois pour rehausser dessins et pastels; ses aquarelles ont d'ailleurs été l'objet des éloges de Ludwig Hevesi dans son étude *Acht Jahre Sezession (März 1897-Juni 1905). Kritik, Polemik, Chronik*, Wien, Carl Konegen, 1906.

²⁹ In: E. Bonjour (conservateur du Musée Arlaud), *Le Musée Arlaud. 1841-1904*, Lausanne, 1905. Cf. aussi: catalogue du Musée cantonal des beaux-arts de 1849 à 1884; archives classées sous IPC 1885 à 1906 E2.

³⁰ Extrait d'une chronique «Beaux-Arts à Lausanne», 31 août 1899, signée Ed. B., journal indéterminé; coupure découverte dans les archives G.-A. Bridel.

³¹ Emile Bonjour, conservateur du Musée des beaux-arts de Lausanne, de 1894 à 1935, rencontra Grasset à Paris en 1896.

³² Les rares détails techniques que nous possédons (cf. article de G. Moynet, «Le Palais du Costume», in *L'Exposition de Paris 1900*) ne nous permettent pas de déterminer précisément l'apport de Grasset.

³³ Cf. note 3. Voir: G. Bonté, «Un Ensemble mobilier d'Eugène Grasset», *Cahier de l'UCAD*, 10 ans de donation, Paris, 2^e semestre 1978, N° 1, pp. 11-14. Le Musée des arts décoratifs de Paris conserve dans ses collections cet ensemble mobilier, ainsi que les témoignages les plus significatifs de l'œuvre de Grasset.

³⁴ Parallèlement à ses réalisations pour la France et même pour les Etats-Unis, Grasset avait été «commandité» par le comité de restauration de la cathédrale de Lausanne (fin avril 1914) pour un certain nombre de compositions desti-

nées à la nef et au chœur. La guerre entrava le travail, Grasset ne put achever qu'un vitrail qui fut réutilisé par la suite dans l'église de L'Abergement.

Voir à ce sujet: dossier de correspondance sur le temple de L'Abergement, archives cantonales vaudoises: AMH: A. 42-59; *Tribune de Genève*, article d'A. Bonard, 13 novembre 1917; Grasset, *Rapport au Comité de restauration de la cathédrale de Lausanne concernant les vitraux destinés à être exécutés pour cet édifice*, 1915.

³⁵ Grasset acheva en 1897 dix compositions représentant des femmes parmi les fleurs emblématiques de leur caractère ou de leurs sentiments.

³⁶ Grasset réalisa deux exemplaires d'une affiche pour Sarah Bernhardt dans son interprétation de Jeanne d'Arc au Théâtre de la Renaissance (1890).

³⁷ C'est à Paris, en 1894, que se situe la rencontre décisive de Rhead avec Grasset, à l'occasion de l'exposition de celui-ci au Salon des Cent. Rhead déclara à son retour en Amérique: «J'ai été très heureux vraiment d'avoir pu profiter de l'influence vivifiante de l'œuvre de M. Grasset, dont j'admire sans réserve le talent singulier» (*La Plume*, 1^{er} janvier 1896, p. 14).

³⁸ 1889: illustration pour la couverture du *Harper's*.

1892: affiche de Noël pour le *Harper's*.

1898: deux affiches annonçant *Une nouvelle vie de Napoléon magnifiquement illustrée* pour le *Century*.

³⁹ Voir à ce propos: K. Holesovsky, *Sezessionistische Plakatkunst in Böhmen*, in *Alte und Moderne Kunst*, Wien, N° 94, septembre-octobre 1967, pp. 29-35.

⁴⁰ Voir troisième partie de l'article: *Quelques réflexions sur l'œuvre théorique de Grasset*.

⁴¹ Voir le dernier ouvrage mentionné à la note 7.

⁴² A titre d'information, citons parmi les principaux ouvrages relatifs aux arts décoratifs:

O. Jones, *The Grammar of Ornament* (1856); J. Bourgoïn, *Théorie de l'ornement* (1873); W. Crane, *The Basis of Design* (1898), *Line and Form* (1900); E. Gallé, *Le Décor Symbolique* (discours de réception à l'Académie Stanislas) (1900), *Ecrits pour l'Art* (1908); M.-P. Verneuil, *Etude de la plante, son application aux Industries d'Art* (1900), *Encyclopédie artistique et documentaire de la plante* (1904-1908); A. Mucha, *Documents décoratifs, Panneaux décoratifs, Etudes des applications de fleurs, etc.* (1902); L. Day, *Nature in Ornament* (1908-1909).

⁴³ E. Grasset, *Méthode de composition ornementale*, Paris, Librairie Centrale des Beaux-Arts, 1905.

Tome I : Eléments rectilignes.

Tome II: Eléments courbes.

⁴⁴ E. Grasset, *La Plante et ses applications ornementales*, Paris, Librairie centrale des Beaux-Arts, 1896-1897.

⁴⁵ In: E. Grasset, *Méthode*, p. 1: «Le but de l'art ornemental est donc, comme son nom l'indique, d'*orner* les objets fabriqués qui, de nus qu'ils sont en construction pure, deviennent comme habillés pour le plaisir de l'œil.»

⁴⁶ In: E. Grasset, *L'Art Nouveau* (conférence faite à l'Union centrale des arts décoratifs, le 11 avril 1897), Paris, de Malherbe, 1897 (texte disponible à la

bibliothèque du Musée des arts décoratifs, Paris, ainsi que dans la *Revue des arts décoratifs*, N^{os} 5 et 6, mai-juin 1897).

⁴⁷ Ibid. ; à noter l'attitude similaire d'Alphonse Mucha face à l'Art Nouveau, mais aussi la conviction que sa vocation artistique a pour but la glorification du peuple tchèque (voir à ce sujet: J. Mucha, *Alphonse Mucha. Posters and Photographs*, London, Academy, 1971).

⁴⁸ Voir notamment J. Ruskin, *Lectures on Architecture and Painting*, delivered at Edinburgh, 1853, éd. London, G. Allen, 1907, pp. 81-82.

⁴⁹ Sur William Morris: N. Pevsner, *Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius*, London, Faber and Faber, 1936; *William Morris (1834-1896): Persönlichkeit und Werk*, catalogue de l'exposition du Musée Bellerive, Zurich, mai-août 1979.

⁵⁰ In: O. Wilde, *Conférences sur l'art. La Renaissance anglaise de l'art*, Paris, Mercure de France, pp. 169-170:

«Ainsi, dans des années il n'y aura rien dans la maison de n'importe quel homme qui n'ait procuré quelque plaisir à son fabricant et qui ne procurera quelque plaisir à son possesseur. Les enfants, comme les enfants de la cité parfaite de Platon, grandiront «dans une simple atmosphère toute de belles choses» — je cite d'après le passage de *La République* — «une simple atmosphère toute de belles choses, où la beauté, qui est l'esprit de l'art, parviendra à l'œil et à l'oreille comme un souffle frais du vent qui amène la santé d'un clair plateau...»

⁵¹ In: T. de Wyzewa, *Nos Maîtres. Etudes et portraits littéraires*, Paris, Perrin, 1895, pp. 15-16: «A l'origine, notre âme éprouve des *sensations*, phénomènes de plaisir ou de peine: et c'est les diverses couleurs, résistances, odeurs, ou sonorités, toutes choses que nous croyons des qualités externes, et qui sont uniquement des états intérieurs de l'esprit. Puis, nos sensations s'agrègent, et, par leur répétition, se limitent: des groupes s'organisent, abstraits de l'ensemble initial: des *mots* les fixent. Les *sensations* deviennent alors des *notions*; l'âme *pense* après avoir *sent*. Enfin, sous les notions, se produit encore un mode plus affiné: les sensations s'emmêlent en des touffes très denses; et c'est dans l'âme comme l'impression d'un immense flot dont les vagues s'éperdent, confusément. Les sensations et les notions s'amincissent, se multiplient au point qu'elles deviennent imprécises, dans la coulée totale. Ce sont alors les *émotions*, la passionnante angoisse et la fébrile joie, états suprêmes et rares de l'esprit; elles sont, encore, un tourbillon confus de couleurs, de sonorités et de pensées: et puis un éblouissement devant ce vertige.»

⁵² Pour William Morris et Dante Gabriel Rossetti, par exemple, le talent poétique est indissociable des dons artistiques dans l'optique d'une définition de l'artiste idéal. Voir à ce sujet J.W. Mackail, *William Morris and his Circle*, Oxford, 1907, p. 12.

⁵³ In: T. de Wyzewa, op. cit., I, *L'Art wagnérien, La Peinture*, 1886, pp. 11-14.

⁵⁴ Pour Viollet-le-Duc, la nature a sa «logique», in: *Cours d'Esthétique*, p. 453 et *Style*, in: *Dictionnaire raisonné de l'architecture*, éd. Miroirs de l'art, p. 149.

⁵⁵ In: E. Grasset, *Méthode*, pp. XIV à XVII. P. XIV: «Mais les lois de la matière sont celles de la géométrie, une des rares parcelles de la vérité éternelle qu'il nous soit donné de connaître en ce bas monde.»

⁵⁶ Dans sa *Méthode*, Grasset parle de «[...] ces temps de végétomanie outrancière» (tome II, p. 57).

⁵⁷ Pour Charles Blanc, «[...] la nature seule, répertoire immense, renferme tous les éléments de l'art, même les éléments du fantastique...», in: *Grammaire des Arts du dessin*, Paris, Renouard, 1867, p. 17.

⁵⁸ Cf. O. Wilde, *Conférences sur l'Art. La Renaissance anglaise de l'art*, Paris, Mercure de France, 1914, p. 140.

⁵⁹ Cette option ne fait pas de Grasset un cas isolé, puisque, dans ce même ordre d'idées, Puvis de Chavannes créa, influencé par l'Angleterre, des lithographies à partir de sa peinture monumentale: «Jeunesse de Sainte Geneviève», pour combattre l'immoralité régnant dans les affiches modernes de Chéret, Toulouse-Lautrec ou Steinlen. Cette même tendance présidera à la création d'un comité, «L'Union pour l'Action Morale» (calqué sur la «United Billposters Association»), ayant pour mission de censurer les représentations immorales, c'est-à-dire, «les dames à demi-vêtues», selon certains chroniqueurs!

⁶⁰ Témoin de cet intérêt, le nombre considérable d'études préparatoires et de dessins achevés dont trois volumes sont déposés à la bibliothèque du Musée des arts décoratifs à Paris.

⁶¹ In: C. Blanc, op. cit., pp. 22-24. P. 23: «[...]La nature s'est donc servie du dessin pour définir les objets et de la couleur pour les nuancer.»

⁶² In: E. Viollet-le-Duc, *Histoire d'un dessinateur*, Paris, Hetzel, s.d. (1879), p. 65.

⁶³ In: O. Jones, *The Grammar of Ornament*, London, Quaritch, 1868.

⁶⁴ In: C. Blanc, op. cit., pp. 17-22. Citons, p. 19: «[...] celui qui ne sait pas s'affranchir ensuite d'une imitation servile, tenir la réalité à distance, en effacer les misères et la transformer selon son esprit, celui-là n'est pas un maître.»

⁶⁵ In: E. Grasset, «Stylisation. Etude dans les arts anciens», in: *Art et Décoration*, Paris, tome XX, 1906, pp. 118-131.

⁶⁶ Ibid.

⁶⁷ La plupart des réflexions de Grasset sur l'art du vitrail sont exprimées dans son *Rapport au Comité de restauration de la cathédrale concernant les vitraux destinés à être exécutés pour cet édifice*, 1915.

⁶⁸ Ibid.

⁶⁹ Ibid.

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ Article paru dans *Art et Décoration*, Paris, tome XX, 1906, pp. 81-86.

⁷² In: *Rapport* cité à la note 66.

⁷³ Par un emploi judicieux de la machine comme complément pratique et économique du travail artisanal, l'œuvre d'art donnera «une impression de richesse, [...] grâce à l'entente de la composition et à l'économie réalisée par les moyens mécaniques pour arriver à créer un art populaire, humanitaire et social» (Grasset, «Papiers peints», in: *Art et Décoration*, Paris, tome I, 1897, p. 118).

⁷⁴ Cf. G. Semper, *Der Stil*; au sujet de Semper, consulter aussi: *Zeichnerischer Nachlass an der ETH Zürich*. Kritischer Katalog von Martin Fröhlich. Birkhäuser, Basel und Stuttgart, 1974, chap. 3 en particulier et *Gottfried Semper*

und die Mitte des 19. Jahrhunderts, Symposion 2.-6. Dezember 1974, Zürich ETH. Birkhäuser, Basel und Stuttgart, 1976.

⁷⁵ On ne peut s'empêcher de relever à ce sujet l'opinion divergente et rétrograde de Charles Blanc, qui publie la même année que *Der Stil* (1860) sa *Grammaire des Arts du dessin*, où il déclare p. 16: «L'utile est le domaine de l'industriel; le beau est l'apanage de l'artiste. On admire les créations de l'art, on consomme les produits de l'industrie. Dès que la beauté n'est pas la *première* qualité d'un objet, cet objet n'est point une œuvre d'art [...] L'utilité est donc étrangère à la destination de l'art; pour conserver sa dignité, sa grandeur, il doit avoir son but en lui-même» (extrait du chap. III, «Grandeur et Mission de l'Art»).

⁷⁶ Au sein de la riche bibliographie consacrée à William Morris, relevons parmi les plus récentes publications: J. Lindsay, *William Morris. His Life and Work*, London, 1975; Ed. Goldzamt, *William Morris und die sozialen Ursprünge der modernen Architektur*, Dresden, 1976, et J. Bradley, *William Morris and his World*, London, 1978.

⁷⁷ Cf. O. Wilde, «Décoration domestique», in: *Conférences sur l'Art*, p. 182.

⁷⁸ In: E. Grasset, *L'Art Nouveau*, op. cit.

A. M.-R.